

[olhar picasso]

picasso e a arte
portuguesa do século xx

[looking at picasso]

Picasso and the 20th Century Portuguese Art

GALERIA ARADE

PARQUE DE FEIRAS E EXPOSIÇÕES DE PORTIMÃO

[OLHAR PICASSO] – Picasso e a Arte Portuguesa do Século XX
[LOOKING AT PICASSO] – Picasso and the 20th Century Portuguese Art

Direção Geral do Projecto
General Project Management
Câmara Municipal de Portimão
Luís Carito

Promotores | Promoters



Produção | Production
Cristina Arvelos

Coordenação | Co-ordination
Sheila Tomé

Concepção e Direção Geral do Projecto
Idea and General Curator
Rui Paes

Coordenação Geral e Direção Editorial
General Co-ordination and Edition Supervising
Manuela de Abreu e Lima

Secretariado Executivo e Assessoria Geral
Executive and General Assistant
Sónia Alves

[OLHAR PICASSO] | [LOOKING AT PICASSO]

Comissário Geral | General Curator
Rui Paes

Apoios Especiais | Special Supports

Lee Miller

Lee Miller Archives

Roland Penrose

Roland Penrose Collection
Inglaterra | England

PICASSO E A ARTE PORTUGUESA
DO SÉCULO XX
PICASSO AND THE 20TH CENTURY
PORTUGUESE ART

Direção do Projecto | Project Management
Amândio Secca

Secretariado | Assistant
Márcia Zagalo

Organização e Execução
Organization and Execution



Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L.
www.arvorecoop.pt

Comissários | Curators
Rui Paes
José Emídio

Apoio Administrativo e Financeiro
Administrative and Financial Support
José Claudemiro Castro
Manuela Pereira

Comunicação social | Press
Alexandra Gandra

Seguros | Insurances
MDS – Corretor de Seguros, SA
Hiscox – Companhia de Seguros, Lda.

Transporte e embalagem | Transport and Packing
FeirExpo – Fine Arts

LIVRO | BOOK

Coordenação | Co-ordination
Manuela de Abreu e Lima

Assessoria Geral | Management Assistant
Sónia Alves

Textos | Texts
Presidente da Câmara Municipal de Portimão
Mayor of Portimão
Manuel da Luz

Comissário Geral | General Curator
Rui Paes

Manuela de Abreu e Lima

Presidente da Direção da Árvore
Árvore's President of the Board
Amândio Secca

Comissários | Curators
Rui Paes
José Emídio

Críticos de Arte | Art Critics
Rui-Mário Gonçalves
José Luís Porfírio
Laura Castro

Tradução | Translation
Textos | Texts
Maria João Delgado
Biografias e legendas
Biographies and Inscriptions
Alexandra Gandra
Filipa Ferreira
Sónia Alves

“Olhos de Picasso”, fotografia retocada de
“Picasso's Eyes”, retouched photography by
Valentine Hugo

Fotografia | Photography
André Morain
Arnaldo Soares
Arquivo Galeria Trindade
Arquivo Museu do Neo-Realismo
Arquivo Oficina Cultural - IPVC
Carlos Santos
Guilherme Carmelo
Jorge Coelho
José Manuel Costa Alves
José Pessoa
José Sanches Ramos
Luís Ferreira Alves
Mário de Oliveira
Paulo Costa
Pedro Neves
Reinaldo Viegas

Design
Humberto Nelson

Impressão e Acabamento
Typography and Printing
Greca - Artes Gráficas

Depósito Legal
281120/08

Deste livro fez-se uma edição de
1000 exemplares em Agosto de 2008.
An edition of 1000 was published
in August of 2008, by Árvore.

AS ÚLTIMAS DÉCADAS COM PICASSO

LAURA CASTRO *

Motivações e motivos

Depois das hesitações e das reticências que inevitavelmente afloram estes projectos, avançámos à procura de notícias de Picasso, à qual haveriam de juntar-se uns quantos encontros casuais e algumas surpresas. Quem tanto nos faz procurar é, afinal, o autor da famosa tirada que dizia nada procurar e tudo encontrar. O projecto envolve riscos e aí terá residido a origem das preocupações – o risco de forçar o papel de Picasso para lá do seu tempo; o risco de indefinição conceptual, algures entre influência e presença; o risco de interpretações erróneas; o risco de traição, abuso e especulação e até o risco de falhar por ignorância ou desatenção. A ideia era recensear, sem preocupação de exaustividade, artistas motivados que foram à procura de outras motivações e encontraram motivos num Picasso aparentemente inesgotável. Mas, nem inesgotável nem finito, Picasso apareceu bastante previsível tal como motivações e motivos, mais restritos do que a diversidade do artista deixaria supor. *Guernica* é a fonte dominante de acesso a Picasso – a lâmpada, a cabeça do cavalo, as mãos erguidas são, porventura, os casos que mais aparições registam. A pomba é talvez o segundo motivo mais citado e a figura feminina – em registos formais diversos, nomeadamente com origem em *Demoiselles d'Avignon*, mas também em mulheres na praia ou em retratos – aparece a seguir. Elementos visuais importados que implicam, ou não, o empréstimo do sentido original, no seio das direcções que a arte toma dos anos 80 em diante, o período destinado ao presente texto, de acordo com a proposta dos comissários do projecto “Olhar Picasso”. Esse período afigurou-se-me, desde logo, o de rastreio mais difícil pelas razões que a seguir se enumeram.

Primeiro, por se tratar do período mais afastado do referente de todo o projecto, Picasso e a sua obra, o que

THE LAST DECADES WITH PICASSO

LAURA CASTRO *

Motivations and motifs

After some hesitations and reserves that inevitably permeate these projects, we have moved on and looked for news from Picasso together with some casual findings and surprises. After all, we have just followed the words of the famous author who stated that he looked for nothing and found everything. This project involves risks that probably were the very reason for our concerns – the risk of forcing the role of Picasso beyond his time; the risk of undefined concepts, somewhere between influence and presence; the risk of misinterpretations; the risk of betraying, abusing and speculating and even the risk of failing due to ignorance or lack of attention. The idea was to list, not extensively, motivated artists who looked for other motivations and found motifs in an apparently limitless Picasso. But Picasso, neither limitless nor finite, appeared quite predictable and the same for motivations and

motifs, more restrict than we had anticipated due to the artist's diversity. *Guernica* is the prevailing source for approaching Picasso – the lamp, the horse's head, and the raised hands are, probably, those that appear more frequently. The dove is, perhaps, the second most quoted motif and the feminine figure – in different formal registers, namely coming from *Las demoiselles d'Avignon*, but also women at the beach or in portraits – comes next. Imported visual elements, implying or not a sort of borrowing of the original meaning, following the directions art takes from the 80's on, the period of this text, according to the proposal of the curators of "Looking at Picasso" project. This period was indeed the most difficult one due to reasons I shall list below.

First, because it was the most distant period as regards this project, Picasso and his work, which could mean a decline of his presence and of influence on present artists. (This difficulty would be solved as post-modernism has largely postulated the revival of either recent or distant past artists, works, problems and ideas and Picasso belongs to this revisited group, all the more because his centennial

poderia representar um enfraquecimento da sua presença e da influência exercida sobre os artistas actuais. (Esta dificuldade seria obviada porque o pós-modernismo cultivou largamente a revisitação de artistas, obras, problemas e ideias do passado, recente ou distante, e Picasso pertence ao grupo dos revisitados, tanto mais que o seu centenário ocorreu em 1981, determinando produções relacionadas com o artista).

Segundo, por se tratar do período da suposta falência dos géneros característicos da arte moderna, em favor de uma preferência por modalidades pós-género, por instalações e intervenções no espaço expositivo de que está frequentemente ausente a abordagem da pintura e da escultura, meios tradicionais de criação artística. (A este respeito, as dificuldades poderiam ultrapassar-se através da evocação dos objectos, das colagens e das propostas híbridas desenvolvidas por Picasso, embora o seu lugar nesta linhagem de inovações possa ter sido ofuscado por aquele que Duchamp viria a ocupar. Uma abordagem por problemas, como os da representação e da materialidade táctil da obra, e não por elementos formais e visuais, poderia também ajudar a vencer este segundo obstáculo).

A terceira dificuldade inscreve-se na renovação da aprendizagem artística e no abandono progressivo das práticas de observação e análise de trabalhos de artistas do passado, da cópia e da imitação como instrumentos basilares no contexto académico. (Sobre esta última dificuldade, poder-se-ia indicar que, se a cópia e a imitação foram gradualmente relegadas para um plano secundário como meios de aprendizagem, na produção artística assistiu-se à recuperação desses recursos no quadro de releituras e citações).

À medida que lidava com estas dificuldades apercebia-me que elas se convertiam em hipóteses de desenvolvimento, pela própria natureza do problema que havia sido colocado – Picasso e a arte portuguesa. Em todo o caso, as hipóteses abertas exigiam a clarificação das noções de presença e de influência, bem como da relação entre modernismo e pós-modernismo, e o modo como nestes dois quadros culturais, aquelas noções são entendidas. Como se demonstrará, a reacção ao modernismo não se reduziu à recusa pura e simples dos seus temas, géneros e categorias, mas verificou-se também na desconstrução e na revisão desses elementos. Nesta reacção o universo conceptual da tradição, da origem, da influência, pôde ser ofuscado por um universo de descontinuidades e de transformações.

celebration took place in 1981, thus determining several productions regarding the artist).

Second, because it was a period characterized by the supposed failure of typical modern art genres in favour of post-genre modalities, installations and interventions in the exhibition space where painting and sculpture, traditional modes of artistic creation, were frequently absent. (This could, however be overcome through the evocation of the hybrid objects, collage and proposals developed by Picasso, although his place in these innovations may have been blurred by what Duchamp would achieve later. A problem-driven approach, such as the work's representation and tactile materiality, rather than a formal and visual elements approach, could also help overcoming this second obstacle).

The third difficulty has to do with the renewal of art education and the increasing discarding of an approach based on the observation and analysis of works of past artists, on copy and imitation as main academic tools. (On this last difficulty, we could argue that, although copy and imitation lost gradually their importance as a

learning tool, in artistic production there was a recovery of those resources together with new readings and quotations).

As I was dealing with these difficulties I started realizing that they were becoming hypotheses of development due to the nature of the problem that had been put forward – Picasso and the Portuguese Art. Anyway, those hypotheses called for a clarification of the notions of presence and influence, as well as of the relationship between modernism and post-modernism and how those notions are understood in these two cultural frameworks. As we shall see, reaction to modernism was not merely a refusal of its subjects, genres and categories; it also meant the deconstruction and review of those elements. In this reaction, the conceptual universe of tradition, origin, and influence may have been obscured by a universe of discontinuities and transformations.

Influence

However, the most divulged readings of modernism chose fracture instead of continuity and valued ruptures over permanence signs.

Influência

No entanto, as leituras mais divulgadas do modernismo optaram pela fractura e não pela continuidade e deram mais ênfase às rupturas do que aos sinais de permanência. No contexto modernista, romper e inovar seria sinal de vitalidade e de afirmação. Mas, apesar de Picasso encarnar a arte modernista e os seus valores mais profundos, constituindo mesmo a consciência “clássica” do modernismo, na perspectiva de Eduardo Lourenço que o vê na “autofagia singular [da] obra de um homem vivo com a metamorfose mesmo da Pintura”¹, o problema da influência é inerente à sua obra. A noção de influência é recorrente nos estudos dedicados a Picasso e visa entender a situação do artista, não só na arte do século XX, mas na história da arte em geral e a sua relação com o passado. O Minotauro, as Três Graças, Faunos, Ícaro, são apenas alguns dos temas tratados pelo artista, a que se junta a recuperação, em diferentes momentos, de obras do passado: de Courbet – *Demoiselles au bord de la Seine* (1950), de El Greco – *Retrato de Jorge Manuek Theokopulus* (1950); de Delacroix – *Femmes d’Algers* (1954-55); de Velásquez – *Las Meninas* (1957), de Manet – *Déjeuner sur l’herbe* (1959-62), de David – *L’enlèvement des Sabines* (1962), de Ingres – *Raphael et La Fornarina* (1968)². A sua vastíssima obra revela a procura intencional de motivações noutros artistas e o grande número de motivos encontrados, facto que subverte a crença que se lhe atribui de estar na transpiração e não na inspiração, a natureza da arte, o que é apenas mais uma contradição genialmente assumida. A contradição nos servirá para afirmar que, deste ponto de vista, a análise de Picasso a partir da influência e da inspiração que ele próprio exerceu sobre outros artistas é perfeitamente legítima e fiel à sua memória. O “olhar Picasso” continua legitimamente o “olhar de Picasso”.

No contexto das suas influências, Picasso não se livrou de acusações de imitação, pastiche e outras práticas afins tão mal vistas no seu tempo³, e mais tarde tão apreciadas. Por ocasião da exposição no MoMA organizada por Alfred Barr em 1939-40, para lá das acusações de exaustão e de esgotamento que lhe foram feitas, foi encarado como o artista que mostrava sobreviver mal ao movimento que criara, o cubismo⁴.

Estas críticas devem ser lidas no âmbito de um século XX profundamente marcado pelas ideias de originalidade e de inovação, emanações da individualidade e da excentricidade, em tudo contrárias à norma, ao código, à conven-

In the modernist context, ruptures and innovations would be a sign of vitality and assertion. But although Picasso himself personified modernist art and its deepest values, standing as the “classic” awareness of modernism, under the perspective of Eduardo Lourenço who sees him in the “singular autolysis of the work of a living man with the metamorphosis of painting”¹, the problem of influence is inherent to his work. The notion of influence is recurrent in the studies on Picasso and aims at understanding the artist’s situation not only in the 20th century art but also in art history in general and its relationship with the past. The Minotaur, the Three Graces, Faunus, Icarus, are only some of the artist’s subjects together with the recovery, in different moments, of past works: by Courbet – *Demoiselles au bord de la Seine* (1950); by El Greco – *Portrait of Jorge Manuek Theokopulus* (1950), by Delacroix – *Femmes d’Algers* (1954-55); by Velásquez – *Las Meninas* (1957); by Manet – *Déjeuner sur l’herbe* (1959-62); by David – *L’enlèvement des Sabines* (1962); by Ingres – *Raphael et La Fornarina* (1968)². His immense work reveals the intentional search for moti-

vations in other artists and the great number of motifs found, something that opposes the belief he was supposed to have that the nature of art is mainly to be found in transpiration rather than in inspiration, which is, once again, an amazingly assumed contradiction. This contradiction will be of use to say that, under this perspective, the analysis of Picasso based on the influence and inspiration he himself exerted upon other artists is perfectly legitimate and faithful to his memory. “Looking at Picasso” is a valid continuation of “Picasso’s look”.

As regards his influences, Picasso was actually accused of imitating, pastiching and other similar practices so criticized in those days³, and so appreciated later on. During MoMA’s exhibition, curated by Alfred Barr in 1939-40, besides being accused of exhaustion and depletion Picasso was also seen as an artist who poorly survived the movement he himself had created, cubism.⁴

These criticisms appear in century, the 20th century, highly marked by the ideas of originality and innovation, emanations of individuality and eccentricity, fully opposing standard, code, convention. Orig-

ção. A originalidade era aquilo que permitia à arte seguir as preocupações do artista, em vez de olhar para a produção já realizada. Enquanto outros períodos históricos haviam votado uma dedicação sem limites ao estudo do passado – ou de vários passados – o século XX teria rompido com essa prática revivalista em nome da originalidade suprema. Em rigor, a originalidade não tem uma única origem, tem aquelas que a cultura artística de um tempo supõe adequadas e para os modernistas, essa origem era o individualismo. Picasso ajudou a forjar o mito do artista depositário dos valores da criação primeira, apesar de não ter evitado as acusações referidas e de não se ter furtado à releitura da história, incluindo da sua própria. Até porque a originalidade requer a repetição⁵. Imagens de “repetição” ou de “replicação”, para usar a terminologia de Krauss, sempre teriam equilibrado as de originalidade e diferença. Eis porque o conceito de originalidade não nega, nem o de influência nem o de seriação. Por influência entende-se um ar de família, algo próximo da memória visual de uma figura passada que é recordada nos traços de um rosto actual. Ao longo da história da arte, foi tida como uma etapa importante do processo criativo que podia implicar uma dose de imitação e até de cópia, em reverência à fonte original. O resultado manifestava-se na semelhança.

O problema das influências é também o problema dos seus canais de circulação, profundamente alterados entre o início e o final do século XX. Houve um tempo em que a viagem era indispensável como lógica de propagação e assimilação de modelos – a informação, as reproduções, as obras de arte não eram divulgadas em massa, como hoje acontece, e a ida até aos originais era insubstituível. Era aí que se bebiam as influências. Hoje, há um número razoável de museus dedicados a Picasso, em Paris, Barcelona ou Málaga, em Madrid pode ver-se *Guernica*, em Nova Iorque *Les Demoiselles d'Avignon*, mas a sua obra circula através de numerosos catálogos, livros e revistas, nos sítios da Internet e as obras viajam também numa dimensão inédita, vêm ao nosso encontro, em exposições prontas a servir. A viagem parece hoje dispensável. Alterado o funcionamento da cultura artística na era do visual – contraposta à era do artístico – pode desvendar-se uma nova problemática em torno da ideia de influência. Quando já não se persegue a descoberta de Paris e dos seus artistas, quando se assiste à presença ostensiva de imagens, fará sentido continuar a falar de influência?

nality was what allowed art to follow the artist's concerns instead of looking at productions already made. While other historical periods had been totally committed to studying the past – or several pasts –, the 20th century would break with that revivalist practice on behalf of supreme originality. Actually, originality has several origins, those that the artistic culture of a given time deems as adequate. For modernists that origin was individualism. Picasso helped forging the myth of the artist as the trustee of primal creation values although he was unable to avoid the above mentioned accusations and willing to make a new reading of the history, including his own; even because originality requires repetition⁵. Images of "repetition" or "replication", to use Krauss terminology, had always balanced those of originality and difference. That is why the concept of originality does not deny the concepts of influence or series.

Influence means a familiar look, something close to the visual memory of a past figure that is remembered in the traits of a present face. Throughout the history of art it was seen as an important phase in the process of creation that could imply some imitation and even copy as a

tribute to the original source. The result was evidenced in similitude. The problem of influence is also the problem of its channels of circulation that were deeply changed between the beginning and the end of the 20th century. There was a time in which it was imperative to travel to propagate and assimilate the models - information, reproductions, works of art were not massively divulged as today and it was essential to look for the originals. It was there that influences were to be absorbed. Today, there is a reasonable number of museums dedicated to Picasso, in Paris, Barcelona, or Malaga. In Madrid, we can see *Guernica*, in New York, *Les demoiselles d'Avignon*, but his work appears in numerous catalogues, books, magazines, Web sites, and his works travel also in an unprecedented dimension, coming to us in ready-made exhibitions. Today, travel seems no longer necessary. A new approach to the notion of influence should be taken into consideration as artistic culture has drastically changed in this visual era – as opposed to artistic era. Is there any sense in keeping on talking about influence when nobody is now interested in "discovering" Paris and its artists and there is an endless presence of images everywhere?

Ou afluência

Talvez a afluência tenha ocupado o seu lugar. A abundância, a variedade de meios e a velocidade de circulação de imagens que nas últimas décadas do século se encontram à disposição de artistas e criadores, caracterizam essa afluência. A relação com o passado não poderia manter os mesmos modelos. A facilidade com que a replicação e a simulação decorrem em novos ambientes, reduz o impacto dos sinais subtis de estilo e maneira, e aumenta o número dos elementos claramente introduzidos. Em qualquer dos casos, de influência ou de afluência, será interessante recordar a presença de Picasso na arte portuguesa, exercício que vem no seguimento de outros já ensaiados em diversos países⁶.

Deixámos de lado abordagens a Picasso pela via da representação crítica do próprio artista: Jorge Pinheiro e a evidência da cabeça de Picasso numa gola de canudos e do seu olhar penetrante (*A cabeça de Picasso*, óleo de 1999-2001); José Maia e a inclusão de Picasso numa reunião encenada de artistas (*The Meeting*, óleo de 1988-89), peça recorrentemente actualizada com outras figuras, todas investidas já da carga mítica do tempo e da arte. Embora estes processos não estejam abrangidos pela lógica da presente exposição, por mais alargado que seja o entendimento que lhe assiste, estas peças constituem uma excelente abertura a todo o projecto. Picasso é um dos artistas mais lidos a partir da sua biografia e a sua representação, no apelo à história da arte de “nomes próprios”, constitui o preâmbulo necessário ao contexto a seguir abordado. [É claro que já alguém chamou “doença biográfica” ao discurso historiográfico baseado nas circunstâncias vividas, mas a doença seria aqui irrelevante já que também o título da exposição define um mal do século – o “Olhar Picasso” – o “mau olhar” de que poucos se livraram. Assim se entende talvez o desgosto de alguns artistas ao verem-se incluídos neste panorama e a tentativa subsequente de evitar o contágio. A afluência também pode ajudar a explicar estas reacções, já que atrás da ideia de abundância, vem habitualmente a desconfiança cultural.] As obras seleccionadas sob o “Olhar Picasso” comprovam a espessura histórica da arte contemporânea, mas mostram um cenário avulso e descontínuo, muito distante daquilo que corresponderia à formação de uma tendência. Entre a legibilidade plena ou o vestígio quase ilegível, entre a maior ou menor incompletude dos elementos

Or affluence

Maybe affluence has replaced it. These last decades of the century affluence is characterized by abundance, the variety of means, and the speed in which images are disseminated and available to artists and creators. The relationship with the past could no longer keep the same models. Replication and simulation are now easily spread in new environments, thus reducing the impact of the subtle signs of style and manner, and increasing the number of the elements clearly introduced. In any case, either influence or affluence, it will be interesting to recall the presence of Picasso in Portuguese art, an approach that follows others already developed in various countries⁶.

We have left aside some approaches to Picasso through the critical representation of the artist himself: Jorge Pinheiro, the evidence of Picasso's head on a collar and of his piercing eyes (*A cabeça de Picasso*, - Picasso's Head - oil, 1999-2001); José Maia and the inclusion of Picasso in a staged meeting of artists (*The Meeting*, oil, 1988-89), a piece continuously updated with other figures, all bearing the mythical charge of time and art. Although these processes are not

covered by the logics of the present exhibition, even with a rather broad understanding, these pieces are an excellent introduction to the whole project. Picasso is one of the artists who is read the most through his biography and representation, and as far “first names” in art history are concerned, he stands as the preamble necessary to the next context. [Of course someone has already called “biographic disease” to historiographic discourse based on lived circumstances, but here the disease would be irrelevant as the title of the exhibition defines a sickness of the century – “Looking at Picasso” – “evil eye” from which only a few escaped. That is perhaps the reason for some of the artists to feel bad for being included in this perspective and their subsequent attempt to avoid contagion. Affluence can also help explaining these reactions, as behind the idea of abundance usually comes cultural distrust].

The selected works on “Looking at Picasso” prove the historic “thickness” of contemporary art, but they show a discontinuous and detached scenario, far away from what would be the building of a trend. Between the full legibility or an almost illegible trace, between

visuais, a presença de Picasso também não percorre interiormente a obra de cada artista, senão que emerge em momentos desconexos e em peças particulares, como resposta a solicitações específicas. Surge, selectiva, em intensidades declaradas ou subentendidas, em atitudes manifestas ou tácitas⁷. Portanto, o texto que segue pode tomar-se como colagem de citações orientada pela vontade de exemplificar e não de tudo abarcar.

Processos, Problemas e Temas

Os primeiros exemplos observam de que modo processos, problemas e temas são trabalhados a partir de Picasso.

O funcionamento da forma no espaço, a consistência da investigação das estruturas, a geometrização contidas em desenho, escultura e instalação, podem evidenciar, em diferentes escultores contemporâneos, sinais de pesquisas oriundas do cubismo. Daí a afirmar que a obra de figuras como José Pedro Croft (1957), evoca uma qualquer presença afim à de Picasso, vai um longo caminho, provavelmente nunca percorrido. No entanto, quem observa a peça *Sem título*, de 1996, em que a uma mesa de madeira se associaram espelhos que provocam efeitos de deslocamento e desmontagem, recorda inevitavelmente o processo cubista de representação simultânea das diferentes faces de um objecto, aqui vertido para uma instalação tridimensional. A opção crítica sobre o objecto formal e funcionalmente constituído que é a mesa, reconfigura-o esteticamente e atribui-lhe uma reminiscência histórica. A pesquisa sobre o espaço da representação e sobre a autonomia pictórica, sobre a relação entre real e quadro, aparecem na pintura de um Miguel d'Alte (1954-2007) evocadora de elementos cubistas que igualmente se recordam nas colagens e na contenção cromática dos seus trabalhos. Uma série de obras de inícios dos anos 90 é particularmente representativa desta memória processual que o pintor actualiza numa pintura de grande elaboração plástica e compositiva.

Outra problemática inerente ao cubismo e a Picasso, central no século XX, é a da máscara primitiva, elemento constante em museus de etnografia, em ateliers, em colecções, na pintura e na escultura das duas décadas iniciais do século. Eduardo Lourenço, ao reflectir sobre o assunto, inverte os dados da equação e refere que a

the higher or lower incompleteness of visual elements, Picasso's presence does not appear either within the work of each artist, it emerges, instead, in disconnected moments and in particular pieces as an answer to specific requests. It appears selective, in either declared or implicit intensities, in either manifest or tacit attitudes⁷. So, this text may be seen as a collage of quotations designed to illustrate rather than to embrace everything.

Processes, Problems and Subjects

The first examples observe how processes, problems and subjects are worked based on Picasso.

The way form acts in space, the consistence of structures' research, geometry included in drawing, sculpture and installation, may evidence, in different contemporary sculptors, some signs of research coming from cubism. But to reach to the conclusion that the work by José Pedro Croft (1957), for instance, evokes any presence similar to Picasso's, is a long road and probably never tread. However, those who look at a work such as *Sem título*, (No Title), 1996, in

which some mirrors were added to a wooden table causing some displacement and disassembly effects, inevitably recall the cubist process of simultaneous representation of the different faces of an object, here translated into a three-dimensional installation. The critical option on the formal and functionally represented object - the table - reconfigures it aesthetically and grants it an historical recollection.

The research on the representation space and on pictorial anatomy, on the relationship between reality and painting, appears in the painting of Miguel d'Alte (1954-2007), evoking cubist elements that are also remembered in the collage and in the chromatic content of his works. A series of works from the beginning of the 90's is particularly representative of this processual memory that the painter updates in a painting of a high plastic and compositional complexity.

Another issue inherent to cubism and Picasso, central in the 20th century, is the primitive mask, a constant element in ethnographic museums, in ateliers, in collections, both in painting and sculpture from the first two decades of the century. Eduardo Lourenço, pondering on

arte primitiva não influenciou Picasso porque foi Picasso quem inventou a arte africana, o que é suficiente para avaliar o êxito da sua relação com a arte não *ocidental*⁸. A máscara é um daqueles tópicos que facilmente deriva para uma suposta influência picassiana, mas cuja origem pode morar noutras paragens. Paulo Neves (1959) explora assiduamente no seu trabalho a máscara estilizada, de frente e de perfil, que se converteu mesmo na sua assinatura. Sobre ela poder-se-ia dizer que os seus antecedentes podem situar-se num domínio modernista habitado também por outros artistas. Também Manuel Casal Aguiar (1941) utiliza o elemento máscara na composição de numerosas obras e a sua figuração é sempre tributária da simplificação e da dureza que recordam a arte primitiva. No entanto, sabemos que a presença das culturas da Ásia e do Pacífico, no seguimento de uma estadia em Timor que se reflectiu na sua produção, pode explicar a forma e a ambiguidade entre figura humana e escultura primitiva potenciada no seu trabalho. As máscaras de carácter sígnico aparecem ainda na pintura de Sobral Centeno (1948) cujos valores de planificação e de síntese, permitem lê-lo no cruzamento de referências artísticas, onde se encontram Picasso e outros contemporâneos, com as da antropologia. Já as máscaras de ferro de Rui Chafes (1966) que o artista pode intitular *Cristal*, adquirem a consistência mágica e a ressonância ritual que anulam as evidências artísticas. No entanto, o enquadramento cultural que é o nosso impõe-nos a reminiscência formal de todas as peças já realizadas, conscientes de, neste formalismo objectual, trairmos o pensamento do escultor para quem a materialização da escultura em objectos constitui uma inevitabilidade e uma deficiência.

O cubismo manifesta-se com outro grau de evidência, que permitirá leituras menos abusivas, em artistas de grande versatilidade que se reportam, talvez, a Picasso. É o que acontece com Rui Anahory (1946). Sem que deva dar-se a estas remissões um destaque maior do que a outras, também históricas, que a sua obra ostenta, há nela um lugar reservado às referências cubistas. Seja no aproveitamento de materiais e objectos funcionais para esculturas pobres de sugestão antropomórfica; seja na colagem de matérias têxteis, papéis, madeiras e metais; seja no trabalho de subversão da perspectiva em peças com elementos em relevo, toda a dimensão matérica e táctil da sua obra aponta numa direcção já cultivada por Picasso.

the subject, reverses the equation and states that primitive art has not influenced Picasso because it was Picasso who invented African art, which is what it takes to assess the success of his relationship with non-western art⁸. The mask is one of those subjects that may easily be seen as a supposed influence of Picasso but whose origin can be found in other sources. Paulo Neves (1959) exploits frequently the stylized mask in his work, facing or in profile, which almost became his signature. One could also say that the mask's antecedents may be located in a modernist field also inhabited by other artists. Manuel Casal Aguiar (1941) also uses the mask in many works and its figuration always implies the simplification and roughness pertaining to primitive art. We know, however, that the presence of the Asian and Pacific cultures, following his stay in Timor, and the impact it had on his work, may explain the form and ambiguity between the human figure and the primitive sculpture evidenced in his work. Sign-masks also appear in Sobral Centeno's paintings (1948) whose planning and synthesis values allow us to say that he combines artistic references, where we can find Picasso and other contemporary artists, with

anthropologic ones. Yet, the iron masks by Rui Chafes (1966) entitled *Cristal* (Crystal) acquire a magical consistence and a ritual resonance that annul any artistic evidence. However, our cultural framework calls for the formal recollection of all the pieces already made, being aware that, in this object formalism, we betray the sculptor's thought to whom the sculpture materialization into objects stands as something unavoidable and defective.

Cubism manifests itself with another degree of evidence, allowing less abusive interpretations, in highly versatile artists that, perhaps, call back to Picasso. That is what happens with Rui Anahory (1946). Without taking these reminiscences in a higher degree compared to others, also historical ones, appearing in his work, there is indeed a place reserved to cubism. The whole material and tactile dimension of his work point to a direction already exploited by Picasso, either in the use of functional material and objects for sculptures with a poor anthropomorphic suggestion, or in the collage of materials such as textile, paper, wood and metal, or even in the subversion of perspective in pieces carved in relief.

A versatilidade também assenta em Alberto Pêssimo (1953) e esse é um modo de o artista se relacionar com Picasso. É claro que também lhe toma de empréstimo certos motivos figurativos, mas essencialmente aquela dimensão formal e matériaca, aquele modo de definir um rosto e de desenvolver plasticamente uma cabeça, que evocam necessariamente a herança de Picasso. As peças cerâmicas – a cabeça híbrida e um prato onde um perfil azul apela ao passado clássico já lido por Picasso – são exemplos notáveis desta influência visível no desenho e na escultura.

Por vezes, a presença do passado pode ser sustentada por uma constelação de aspectos que funcionam em bloco e na qual é difícil discernir algo de concreto. Albuquerque Mendes (1953), cultiva a prática da auto-representação como uma das linhas de desenvolvimento do seu percurso artístico, marcada pela assunção de diferentes personagens e pela sobreposição do seu rosto a contextos e circunstâncias da história sagrada, cultural e artística. Obras dos anos 80 e instalações dos anos 90, prolongam o entendimento da sua pintura como exercício contido e distante de evocações e de chamamentos. A composição do rosto do *Auto-retrato com paletas*, de 1989, é um dos elementos que recorda processos cubistas e, por arrastamento, picassianos.

Os temas são outro modo de evocar o artista e com eles uma atmosfera representável e pintável, uma busca de afinidades que o mundo dos homens actualiza incessantemente. O trabalho de José Emídio (1956), particularmente aquele em que recupera saltimbancos e figuras circenses, evoca esse ambiente das cidades em certos momentos festivos e, ao mesmo tempo, o sentido visual dessas criaturas que hoje só existem na pintura e cuja origem situamos, por exemplo, no modernismo de Picasso. *Arlequim ao Espelho*, de Rui Paes (1957) também apela a essa memória do espectáculo onde, por inerência, se introduz uma figura ao espelho. Esta combinação de memórias temáticas articula-se com uma terceira, formal, que permite ao artista um jogo de reflexos e de remissões que recordam o processo cubista de realização pictórica e ficamos sem saber onde se encontram os motivos tão característicos do fato de arlequim, se na figura, se na vidraça ou muro, se na bancada do camarim, se no espelho.

Versatility is also present in Alberto Pêssimo (1953), standing as his connection with Picasso. He also borrows from him some figurative subjects but what actually evokes Picasso's inheritance is the form and material dimension, the way he defines a face and develops a head. Ceramic objects such as the hybrid head and a plate where a blue profile recalls the classic past already exploited by Picasso are remarkable examples of this influence, visible both in drawing and in sculpture. Sometimes, the presence of the past may appear as a constellation of aspects acting as a unit in which it is difficult to detect anything in particular. Albuquerque Mendes (1953) develops self-representation as one of his artistic lines of work, by assuming different characters and by superimposing his face on contexts and circumstances pertaining to the holy, cultural, and artistic history. Works of the 80's and installations of the 90's extend the understanding of his painting as a contained exercise far from evocations and calls. The face of his *Auto-retrato com paletas*, (Self-portrait with palettes) 1989, is one of the elements that reminds us of cubist processes and, consequently, of Picasso. The subjects are another way of evoking the artist and with them an

atmosphere liable to be represented and painted in a quest for affinities, continuously updated by the men's world. The work by José Emídio (1956), specially the one in which he recovers itinerant comedians and circus characters, evokes that city setting in certain festivities and, at the same time, the visual meaning of those creatures who exist today only in paintings and whose origin is to be located, for instance, in Picasso's modernism. *Arlequim ao Espelho* (Harlequin by the Mirror) by Rui Paes (1957) also appeals to that memory of entertainment where a figure by the mirror is naturally introduced. This combination of thematic memories comes together with a third one, formal, which enables the artist to play with reflexes and remissions that remind us of cubist painting and we no longer know whether the typical motifs of the harlequin's costume are in the figure itself, in the glass or wall, in the dressing room's bench or in the mirror.

Quotation, Appropriation and Pastiche

So, in this context, we resume the question: where does influence take place or what does it mean in a time of post-modernist "series,

Citação, Apropriação e Pastiche

Neste contexto, retomamos a pergunta: onde se situa a influência ou o que quer ela dizer em tempo das estratégias pós-modernistas da “seriação, repetição, apropriação, intertextualidade, simulação e pastiche” definidas por Abigail Solomon-Godeau? E consideradas por Craig Owens sob o efeito do “impulso alegórico” que leva o artista a apropriar-se, a interpretar e a confiscar imagens, substituindo o seu sentido original por outro⁹? Em vez da metamorfose das formas que os processos anteriores mostravam, agora é o processo metafórico que pode estar em causa.

Pressupõe-se que a citação evoca uma realidade outra, seja em termos cronológicos, seja em termos ontológicos, seja quanto à estrutura linguística utilizada. A citação pode ocorrer ao nível formal ou enviar para um domínio mais vago de referência que não chega a plasmar-se material e objectivamente.

João Penalva (1949) recupera claramente elementos formais das seguintes peças de Picasso: as que retratam figuras de circo, de cerca de 1905, as que representam arlequins, de meados dos anos 10 e do início dos anos 20, bem como o conjunto de peças de 1921 em torno de “três músicos”. Trata-se de uma citação que instaura o diálogo formal e artístico, inscrevendo-se na linhagem cultural que assim se evidencia e que o título das obras imediatamente deixa antever. A afinidade entre os motivos decorativos que estas peças revelam com as de Picasso, aponta para a prática artística como transfiguração: os motivos citados por João Penalva perdem a relação com as personagens e a dimensão de figurino para adquirir uma função compositiva.

A citação pode ser também um modo de homenagem como aquele que Rui Aguiar (1944) põe em prática num conjunto de obras realizadas em 1981 para celebrar o centenário de Picasso, em que se permite uma série de exercícios ou variações em torno de mulheres na praia que directamente remetem para as numerosas obras daquele artista sobre o tema. As formas redondas, e particularmente os seios que se transformaram em ícones picassianos, constituem evocações da maneira do artista e do seu estilo, sem o risco de Rui Aguiar atrair o procedimento e as matérias que habitualmente elege. Estamos perante um outro diálogo, talvez mais imediato do que o anteriormente referido mas igualmente eficaz. Em obras distintas presente-se em Rui Aguiar a

repetition, appropriation, inter-textuality, simulation and pastiche" strategies as defined by Abigail Solomon-Godeau? And considered by Craig Owens under the "allegoric impulse" effect, what leads the artist to appropriate, interpret and confiscate images, replacing the original meaning by another one⁹? Instead of the metamorphosis of the form the previous processes evidenced, what can be at stake now is the metaphoric process.

One presupposes that quotation evokes a different reality, either in chronologic terms, ontological terms or as regards the used linguistic structure. Quotation may occur at a formal level or lead to a domain of less clear references without being objectively materialized.

João Penalva (1949) clearly recovers formal elements of the following Picasso works: the ones that display circus figures, around 1905, those depicting harlequins, dated from the mid 10's up to the beginning of the 20's, as well as the set of pieces from 1921 around the "three musicians". It is a quotation that starts a formal and artistic dialogue, inscribing itself in the cultural lineage thus evidenced and anticipated by the works' title. The affinity between the decorative

motifs these pieces evidence with those by Picasso points to the practice of transfiguration: the motifs quoted by João Penalva loose their connection with the characters and the figurine dimension in order to acquire a compositional function.

Quotation can also appear as a homage as the one Rui Aguiar (1944) uses in a series of works produced in 1981 to celebrate 100 years of Picasso in which he performs a series of exercises or variations around women at the beach that recall the numerous works of that artist on this subject. The round forms and, in particular, the breasts that became Picassian icons, are evocations of the artist's style. Rui Aguiar, however, does not betray either the process or the subjects he usually elects. Here we have a different dialogue, probably more immediate than the previously referred one, but equally effective. In other works, one detects in Rui Aguiar the influence of Picasso in both compositional structure and meaning, which is particularly evident in works on Timor and Iraq.

Appropriation implies the incorporation of evident and immediately recognizable elements of a work and means that something belonging

influência de Picasso na estrutura compositiva e no significado, o que é particularmente evidente em criações alusivas a Timor e ao Iraque.

A apropriação implica a incorporação de elementos evidentes e imediatamente reconhecíveis de uma obra, e indicia que algo alheio passa a pertencer-nos. Envolve, por isso, o sentido positivo, de algo descoberto que se adequa à nossa posição, mas não descarta um sentido pejorativo, associado a uma actuação ilegal e abusiva. Nesta dimensão paradoxal que a apropriação explora há sempre uma motivação intrínseca a ele associada. Pedro Tudela (1962), que no início da sua carreira se dedicou ao desenho e à pintura tendo mais tarde desenvolvido outras práticas, realizou peças onde a apropriação e a recontextualização são processos evidentes. Um trabalho *Sem título*, premiado na II Bienal de Desenho da Cooperativa Árvore, em 1985, mostra um desenho de teor projectual onde elementos arquitectónicos verticais e ascensionais constroem uma paisagem de reminiscência clássica, pontuada pelos sinais da civilização contemporânea. O remate de uma das plataformas existentes é feito através de uma lâmpada apropriada de *Guernica*. O artista manipula este elemento e altera a sua posição, que passa de horizontal a vertical, o que contribui para a recontextualização do motivo e para uma outra conotação, de sentido irónico. O que era um elemento de pequena escala – uma lâmpada pendurada e o sinal gráfico da respectiva iluminação – adquire escala arquitectónica e evoca um poste de grandes dimensões.

Em Mário Bismarck (1959) a apropriação e a recontextualização são a matéria do seu trabalho. São muitos os pintores que convoca e os ambientes vindos de um classicismo revivalista onde as arquitecturas sólidas se desfazem em pintura. Picasso aparece integrado num cortejo de pintores sobre os quais se elabora e constrói uma pintura de grande densidade histórica e de recuperação crítica da memória. São numerosas as referências que se encontram no espaço de uma tela e as de Picasso ocupam, destacadas, uma série de trabalhos *Sem título*, dos anos de 1987 e de 1988. A esta série junta-se *O Rapto*, de 1989. Em todos eles se verifica a presença da arquitectura e da figuração classicizantes, a composição estudada e meditada e, em primeiro plano, na boca de cena, quase exterior à pintura mas ainda dentro dela, as figuras femininas da fase dita clássica, de

to others is now ours. Thus, it involves not only a positive sense of something discovered, adjusted to our position, but also a negative sense, a sort of illegal and abusive procedure. There is always an intrinsic motivation in this paradoxical dimension exploited in appropriation. Pedro Tudela (1962), who, at the beginning of his career, devoted himself to drawing and painting, developed later other practices, producing art pieces where appropriation and re-contextualization are quite evident. A work, *Sem Título* (No Title) awarded at the II Drawing Biennial organized by Árvore Cooperative, in 1985, shows a projectional drawing where vertical and ascending architectonic elements build up a landscape with a classic touch having here and there some signs of the contemporary civilization. One of the platforms is completed with an appropriate lamp from *Guernica*. The artist manipulates this element and changes its position, now vertical instead of horizontal, which leads to the motif's re-contextualization and to an ironic connotation. What was a small-scale element – a hanging lamp and the respective lighting graphic sign – acquires an architectonic scale and evokes a large light post.

In Mário Bismarck (1959), appropriation and re-contextualization is the core of his work. He evokes many painters and environments coming from a revivalist classicism where solid architectures are dis-integrated in painting. Picasso appears integrated in a parade of painters on whom a high historical density and critical recovery of memory is developed and built. There are numerous references one can find in a canvas and those from Picasso occupy, quite ahead of all, a series of works *Sem Título* (No Title) of 1987 and 1988. To this series one can add *O Rapto* (Kidnapping) from 1989. In all of them we can see the presence of classicizing architecture and figuration, studied and pondered composition and, in the foreground, almost outside the painting but still in it, Picasso's feminine figures of the so-called classic phase: voluminous, cylindrical, stony, compact-bodied women with white tunics. Sometimes they are replaced by a Guernician element, as in *Justiça de Salomão* (Salomon's justice) from 1995 that incorporates *Guernica*'s lamp and sword, black and white elements on the painting in a sort of fake collage. In his series of drawings of 1995 on the *Rasto da Europa* (Europe's trail), Bismarck returns

Picasso: mulheres volumosas, cilíndricas, pétreas, de carnação densa e túnica branca. Por vezes, é um elemento guerniciano que as substitui. Como em *Justiça de Salomão*, de 1995, que incorpora a lâmpada e a espada de *Guernica*, elementos a preto e branco sobre a pintura, numa espécie de falsa colagem. Na série de desenhos de 1995, sobre O Rasto de Europa, Bismarck regressa ao mundo clássico e ao *ready-made* picassiano do selim de bicicleta como cabeça de touro.

No trabalho de artistas como António Fernando (1940) ou Graça Morais (1948) a apropriação conserva, para lá da evidência formal, algo do sentido primeiro e é feita em homenagem a esse sentido. A série de Graça Morais intitulada *Mulher e Guernica*, de 1982, realizada a carvão e a pastel, propõe a síntese entre a cultura ancestral, de raiz popular, e a cultura erudita de referência modernista, através da integração de motivos iconográficos de sabor antropológico e da iconografia picassiana com origem em *Guernica*. A escolha de pormenores do grande painel de Picasso, sacralizado no seu devir, é associada à rudeza, à violência, à expressividade de um mundo telúrico. Poucas vezes a integração de motivos de Picasso terá sido tão bem sucedida sempre que uma coerência matricial e conceptual esteve em causa.

Relativamente a António Fernando, as *Personagens com natureza morta*, dos anos de 1985-87, agem num espaço que é o da pintura, espaço identificado pelo que pode ser o cavalete do artista ou um estrado onde decorre a acção; identificado ainda pelos vestígios de outros artistas – a lâmpada, do lado direito, e o cavalo, do lado esquerdo, lembranças claras de Picasso. Mas se esta apropriação actualiza a emergência da artificialidade da pintura, ela também vai ao encontro do espírito da obra, envolto em agitação e revolução, corporizado nas figuras que correm, fogem, atacam. Mais uma vez a adequação de Picasso a imagens de guerra e de desconcerto do mundo. António Fernando, que lembra Goya como uma referência mais marcante do que a de Picasso, regista, no entanto, algo de comum com este último: a revisão constante do seu próprio universo, a memória em circuito fechado, os motivos obsessivos e recorrentes que nunca abandona.

A escolha de Picasso por artistas como os últimos referidos, decorre do papel que a história da arte lhe reservou e a que todos foram sensíveis. O modo como se apropriaram das suas imagens sublinha uma situação

to the classic world and to the bicycle saddle Picassian ready-made as a bull's head.

In the work of artists such as António Fernando (1940) or Graça Morais (1948) appropriation keeps, besides formal evidence, some of its original meaning and is achieved as a homage to that meaning. Graça Morais' series, entitled *Mulher e Guernica* (Woman and Guernica), from 1982, charcoal and pastel, proposes the synthesis between ancestral culture, with a popular root, and modernist reference scholar culture by integrating iconographic motifs with an anthropologic touch and the Picassian iconography coming from *Guernica*. The selection of details from Picasso's large panel, later sacralized, is linked to roughness, violence, and expressivity of a teluric world. The integration of Picasso's motifs has rarely been so successful whenever a matrix and conceptual consistence was at stake.

As regards António Fernando, his *Personagens com natureza morta* (Characters with still-life), 1985-87, act in a space belonging to painting, a space identified as, for instance, the artist's easel, or a plat-

form were action takes place; also identified by the traces of other artists – the lamp, on the right side, and the horse, on the left side, clear references to Picasso. But, if this appropriation updates the emergence of painting's artificiality, it also encompasses the spirit of the work, implying agitation and revolution, materialized in those figures that run, escape, and attack. Once again we have Picasso adjusted to images of war and world's disruption. António Fernando, whose influence of Goya is stronger than Picasso's, evidences, however, something common to this one: the constant reviewing of his own universe, memory in a closed circuit, obsessive and recurrent motifs he never abandons.

The choice for Picasso made by artists such as those I have mentioned results from the role that art history has granted him, something that everybody was sensitive to. The way in which they took hold of his images stresses a particular situation of that reference. Other artists, to whom Picasso's choice is not indifferent, do it to emphasize the opposite situation in which the artist's stature is dissolved in the visual magma of contemporaneity. Appropriation shapes all the work of

particular do referente. Outros artistas, a quem não é indiferente a escolha de Picasso, fazem-no para enfatizar a situação contrária, em que a estatura do artista é dissolvida no magma visual da contemporaneidade. A apropriação configura a totalidade do trabalho de Pedro Bessa (1963), tornando a sua obra num vasto *puzzle* de fragmentos de linguagens que vão da pintura à banda desenhada, do cinema à publicidade, do panfleto político ao *graffiti*. Picasso integra este *puzzle* com a naturalidade de uma obra onde se nivelam referências. Um papel especial que lhe estivesse reservado numa qualquer hierarquia das imagens do mundo pós-moderno desaparece porque a própria hierarquia se desvaneceu. Da mesma geração, Rui Coutinho (1964) utiliza recursos semelhantes, abrindo lugar a uma superfície estilhaçada pela presença de memórias da linguagem pictórica contemporânea, tendo realizado, no início da década de 90, uma exposição sintomaticamente intitulada "Ex-citações".

O pastiche supõe a imitação de maneirismos e peculiaridades de estilos alheios e a utilização combinada de fragmentos discursivos. Um caso paradigmático de pastiche é o de José Maia (1959) que integra numa paisagem um fragmento do *Portrait de Jacqueline aux fleurs*, realizado por Picasso em 1954. O trabalho de José Maia é profusamente preenchido por alusões à arte ocidental, à tradição pictórica dos grandes mestres e pela reflexão sobre os modelos de divulgação da obra de arte, abordando questões relativas à pintura enquanto "quadro" e à sua musealização. É elevada a frequência com que identificamos excertos de pinturas do passado e o fragmento do retrato é apenas uma confirmação dessa prática. A paisagem estranha, consagrada no título *Alien Garden*, apresenta os aspectos centrais do pastiche como arte combinatória.

Um outro caso de revisitação picassiana que gostaria de referir surgiria nos finais dos anos 80, num contexto tão pouco comum, que vale a pena registá-lo e desvendá-lo desde já: trata-se de uma pintura mural, *Maternidade*, realizada no Salão Nobre dos Paços do Concelho de Castelo de Vide. Para um espaço em que habitualmente só a iconografia regionalista e a histórica parecem convenientes, o autor, Ventura Porfírio (1908-1998), elaborou uma peça de atmosfera desconcertante e figuração algo sinistra, justificada pela evocação da bomba atómica, a que sobrepõe o *Grito* de Munch e *Femme en pleurs* (1937) de Picasso. E assim, pela

Pedro Bessa (1963), turning his work into a vast puzzle of fragments of different languages, from painting to cartoons, from movies to advertising, from political pamphlets to graffiti. Picasso naturally integrates this puzzle where all the references are levelled. Any special role assigned by any hierarchy of the images of post-modern world disappears as hierarchy itself has vanished. Belonging to the same generation, Rui Coutinho (1964) uses similar resources, opening the way to a surface shattered by the presence of memories of contemporary pictorial language. At the beginning of the 90's he made an exhibition suggestively entitled *Ex-citações* (Ex-citations). Pastiche presupposes the imitation of mannerisms and peculiarities of other styles and the combined use of discourse fragments. José Maia (1959) is a paradigmatic case of pastiche. He integrates in a landscape a fragment of the *Portrait de Jacqueline aux fleurs*, made by Picasso in 1954. José Maia's work is profusely filled with allusions to western art, the pictorial tradition of great masters, and the pondering on the divulging models of the work of art, approaching issues concerning painting as a "picture" and its inclusion in a muse-

um. We frequently identify fragments of past paintings and the portrait fragment is but a confirmation of that. The strange landscape clearly seen in the title *Alien Garden*, presents the central aspects of pastiche as combinatory art.

Another case of Picassian revisiting I would like to refer appeared at the end of the 80's, in such an uncommon context that it is worthwhile to record and unravel it. It is a mural painting, *Maternidade* (Motherhood), displayed in the Grand Meeting Hall of Castelo de Vide Town Hall. For a space where usually only regional and historic iconography seems to be appropriate, the author, Ventura Porfírio (1908-1998), made a piece with an upsetting and slightly sinister figuration, justified by the evocation of the atomic bomb to which he overlaps the *Scream* by Munch and *Femme en pleurs* (1937) by Picasso. Thus, upon this pain conveyed by that screaming deformity, the feminine figure illustrates and expresses what the mural's characters merely insinuate in a strange deathly hush. When passing from the final study, life size, to the definitive mural, the painter has probably given way to the work's purpose and the figure of the dying child that occu-

via de um sofrimento plasmado na deformação gritante, a figura feminina espelha e exprime aquilo que as personagens do mural apenas deixam subentender, num silêncio estranho de morte. Na passagem do estudo final, em tamanho natural, ao mural definitivo, o pintor cedeu talvez à finalidade da obra e a figura do meni-
no moribundo que ocupava o desenho, ganhou vida na pintura. A apropriação de Picasso que aqui ocorre envolve, quer a forma, quer o conteúdo, que interessaram ao artista como modo de acentuar o registo dramático da obra sem recurso àquela que seria a metamorfose da sua própria figuração.

Por fim, é interessante referir uma performance de Manuel Sarmiento / Victor Silva realizada em 14 de Novembro de 1982, na Cooperativa Árvore, por envolver uma prática cultural de intervenção directa que insiste na recuperação de uma obra de carácter pictórico. O artista utiliza na sua performance um painel com a obra *Guernica* em que introduz cor e cor fluorescente destinada a ser percebida sob a acção de luz negra e, depois da retirada cénica de um pano negro, desvenda o painel colorido perante a audiência. Vale a pena rever alguns dos aspectos desta performance: primeiro, a introdução de cor numa obra célebre, entre outros elementos, pelo preto e branco; segundo, o contexto performativo de irreverência; terceiro, a destruição da obra. Estes factores configuram um quadro de iconoclastia e explicam a memória de uma *Guernica* actualizada para ser destruída. Depois de destruído o painel, artista e audiência partilharam os bocados soltos da obra. Foi isso que permitiu a recuperação de um desses vestígios, "resíduo", como lhe chama o artista, emoldurado e exposto.

É curioso encarar esta performance como uma espécie de metáfora de todo o projecto "Olhar Picasso". Em certa medida, ele envolve a transfiguração do trabalho original, a destruição do autêntico, a sua disseminação por inúmeras obras e, finalmente, a partilha de resíduos numa vasta acção de recepção pública.

Todas práticas citadas foram já entendidas como modos de desordem cultural, no sentido em que impedem a percepção do tempo como um fluxo contínuo de passado, presente e futuro. Os autores desta interpretação compararam à vivência esquizofrénica num presente avulso, descontínuo, fragmentado, numa "perpetuação de presen-tes", num desajuste entre significado e significante, as modalidades atrás identificadas na arte contemporânea¹⁰.

pied the drawing gained life in the painting. Picasso's appropriation that occurs here involves both form and content the artist uses in order to enhance the work's dramatic register without resorting to what would be the metamorphosis of his own figuration. Finally it is interesting to mention a performance of Manuel Sarmiento / Victor Silva that took place in November 14, 1982, at Cooperative Árvore, because it involved a cultural practice of direct intervention that insists on the recovery of a painting. The artist uses in his performance a panel with *Guernica* in which he introduces colour, fluorescent colour, to be perceived under black light and, after removing a black cloth, reveals the coloured panel to the audience. We should review some aspects of this performance: first, the introduction of colour in a work famous, among other things, for its black and white; second, the performative context of irreverence; third, the destruction of the work. These factors form an iconoclastic framework and explain the memory of a *Guernica* that is updated and destroyed. After destroying the panel, the artist and the audience share the loose fragments of the work,

one of those traces, "residues" as the artist calls them, being then recovered, put in a frame, and exhibited.

It is interesting to see this performance as a sort of metaphor of the project "Looking at Picasso". In a way, it involves the transfiguration of the original work, the destruction of genuineness, its dissemination in numerous works and, finally, the sharing of residues in a wide action of public reception.

All quoted practices were already understood as modes of cultural disorder in the sense that they prevent perceiving time as a continuous flow of past, present, and future. The authors of this interpretation compare the modalities previously identified in contemporary art to the schizophrenic life experience in a sundry, discontinued, fragmented present, in a "perpetuation of pres-ents", in a discrepancy between significance and significant¹⁰. The idea of shared authorship the works document is directly connected with quotation, appropriation, and pastiche issues. In post-modern theses, the segmented presence of other works and authors that deliberately integrate a piece, make obsolete the

Directamente relacionada com as questões da citação, da apropriação e do pastiche, é a ideia da autoria partilhada que as obras documentam. Nas teses pós-modernas, a presença segmentada de outras obras e autores que vêm deliberadamente integrar uma criação, torna obsoleta a ideia do sujeito individual que era definido como autor e impõe a obra como texto construído em sucessivas camadas de referencialidade e sentido, de convergência de artistas, memórias, ideias, imagens e fragmentos alheios. Esta afluência permite-nos regressar à influência que, reconhecida na história da arte, operando na manutenção e na continuidade do discurso histórico e artístico, e na propagação de modelos, nunca foi delimitada com o rigor que as outras estratégias receberam. Sempre foi relativamente complexo determinar com exactidão o sentido, a extensão e o alcance de uma influência. A identificação das suas fontes foi sempre mais diluída do que a identificação de uma citação, uma apropriação ou um pastiche. Do domínio do implícito, por vezes pouco clarificada, a influência faria do artista uma instância passiva, ao permitir insinuação alheia no seu trabalho. Já a apropriação faria dele uma instância activa, por implicar a procura propositada. A influência seria autenticada através do resultado, sem que o próprio artista a reconhecesse; a apropriação envolveria a vontade do produtor, uma intenção declarada¹¹. Por isso, a despistagem das influências é mais difícil e por isso a influência nem sempre é admitida.

Apesar das diferenças estabelecidas, não podemos deixar de olhar para a arte das últimas décadas do século XX, como uma produção fortemente pressionada pelo passado. O campo semântico das citações, das revisitações, das recuperações, revela a força da história.

A arte portuguesa de finais do século XX aponta para uma presença desigual de Picasso, o que diz bem acerca do modo como a prática artística se apresenta neste período. Mas, apesar desse carácter irregular, assiste-se à interpelação de formas, ideias, motivos iconográficos, processos de metamorfose e de metáfora, em "nome de Picasso"¹². O resultado foi mais uma exposição demanda do que uma exposição inquirido, em que a interrogação sobre casos prevaleceu sobre a sistematização e a tipificação de tendências.

idea of the individual subject who was defined as author and imposes the work as text built in successive layers of reference and meaning, convergence of artists, memories, ideas, images and fragments from others. This affluence allows us to go back to influence, acknowledged in art history, operating in the maintenance and continuity of historic and artistic discourse as well as in the propagation of models, whose limits were never set as strictly as in other strategies. It has always been relatively complex to accurately determine the meaning, extent and scope of an influence. The identification of its sources has always been more diluted than an identification of a quotation, appropriation, or pastiche. Influence, bearing an implicit component and being, sometimes, poorly clarified, would turn the artist into a passive entity, allowing someone else to stealthily enter in his/her work. Appropriation, instead, would turn him/her into an active entity as it implies an intentional pursuit. Influence would be validated by its result without the artist's acknowledgement; appropriation would involve the producer's will, a declared intention¹¹. That is

why it is more difficult to detect and acknowledge influences. In spite of all these differences, we have to look at art of the last decades of the 20th century as a production strongly pushed by the past. The semantic field of quotations, revisitations, and recoveries reveals the power of history.

The Portuguese art of the late 20th century points to an unequal presence of Picasso, which explains the condition of artistic practice during that period. But, in spite of that irregular nature, one can see the interpellation of forms, ideas, iconographic motifs, processes of metamorphose and metaphor, "in the name of Picasso"¹². The result was more a pursuing exhibition rather than an inquiring exhibition in which the questioning about some cases prevailed over the systematization and typification of trends.

* Em doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Bolseira da FCT. Investigadora do CITAR (Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes) da Universidade Católica Portuguesa, Porto.

- 1 LOURENÇO, Eduardo – "O Pintor e a máscara". *Colóquio Artes*, nº 16, Fevereiro 1974.
- 2 BURGARD, Timothy Anglin – "Picasso and Appropriation". *The Art Bulletin*, Vol. 73, nº 3, (Sep., 1991), p. 479-494.
- 3 Rosalind Krauss, em *The Picasso Papers* (London: Thames and Hudson, 1998), refere uma violenta crítica a Picasso, por Féliçien Fagus, no ano de 1901.
- 4 WHITEHILL, Virginia N. – "On Public Taste and Picasso". *Parnassus*, Vol. 12, Nº. 1, (Jan., 1940), p. 12.
- 5 KRAUSS, Rosalind – *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- 6 Apenas a título de exemplo, uma das exposições já realizadas: *Picasso and the American Art*, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 2006.
- 7 Os casos referidos neste texto resultam de uma leitura transversal, mas não exaustiva, do panorama português. Alguns encontram-se representados nesta exposição, outros – por razões de ordem vária inerentes a este tipo de organização – não foram expostos, sendo, no entanto, interessantes para o presente texto.
- 8 LOURENÇO, Eduardo – *op. cit.*
- 9 Ver os capítulos destes autores na obra: WALLIS, Brian, ed. – *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.
- 10 JAMESON, Fredric – "Postmodernism and consumer society". In FOSTER, Hal (ed.) – *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Washington: Bay Press, 1993. 8ª ed., p. 111-125.
- 11 NELSON, Robert S. – "Appropriation". In NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard – *Critical Terms for Art History*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003. 2ª ed.
- 12 Parafrazeando o artigo de Rosalind Krauss: "In the Name of Picasso". *October*, Vol. 16, Art World Follies, (Spring, 1981), p. 5-22.

* In doctoral dissertation, Fine Arts Faculty, University of Porto. Holder of a scholarship granted by FCT. Researcher at CITAR (Research Centre on Art Sciences and Technologies), Universidade Católica Portuguesa, Porto.

- 1 LOURENÇO, Eduardo – "O Pintor e a máscara". *Colóquio Artes*, #16, February, 1974.
- 2 BURGARD, Timothy Anglin – "Picasso and Appropriation". *The Art Bulletin*, Vol. 73, #3, (Sep., 1991), p. 479-494.
- 3 Rosalind Kraus, in *The Picasso Papers* (London, Thames and Hudson, 1998), refers a violent criticism to Picasso by Féliçien Fagus, in 1901.
- 4 WHITEHILL, Virginia N. – "On Public Taste and Picasso". *Parnassus*, Vol. 12, n.º 1, /Jan. 1940), p. 12.
- 5 KRAUSS, Rosalind – *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- 6 Just to illustrate this, one of the exhibitions already made: *Picasso and the American Art*, Whitney Museum of American Art, New York, 2006.
- 7 The cases referred to in this text result from a transversal, non comprehensive reading of the Portuguese panorama. Some are displayed in this exhibition, others – due to different reasons inherent to this type of organization – were not displayed being, however, of interest to the present text.
- 8 LOURENÇO, Eduardo – *op. cit.*
- 9 See the chapters of these authors in: WALLIS, Brian, ed. – *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.
- 10 JAMESON, Fredric – "Postmodernism and consumer society", in FOSTER, Hal (ed) – *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Washington: Bay Press, 1993, 8th ed., p. 111-125.
- 11 NELSON, Robert S. – "Appropriation". In NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard – *Critical Terms for Art History*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003. 2nd ed.
- 12 Paraphrasing the survey by Rosalind Krauss: "In the name of Picasso". *October*, Vol. 16, Art World Follies, (Spring, 1981), p. 5.22.