

# Paula Rego e Salette Tavares: cartografias da criatividade feminina nos anos 70

## Paula Rego and Salette Tavares: Mapping Feminine Creativity in the 70s



**Paula Rego e Salette Tavares: cartografias  
da criatividade feminina nos anos 70**

**Paula Rego and Salette Tavares: Mapping Feminine  
Creativity in the 70s**

**CASA DAS  
HISTÓRIAS  
PAULA  
REGO**

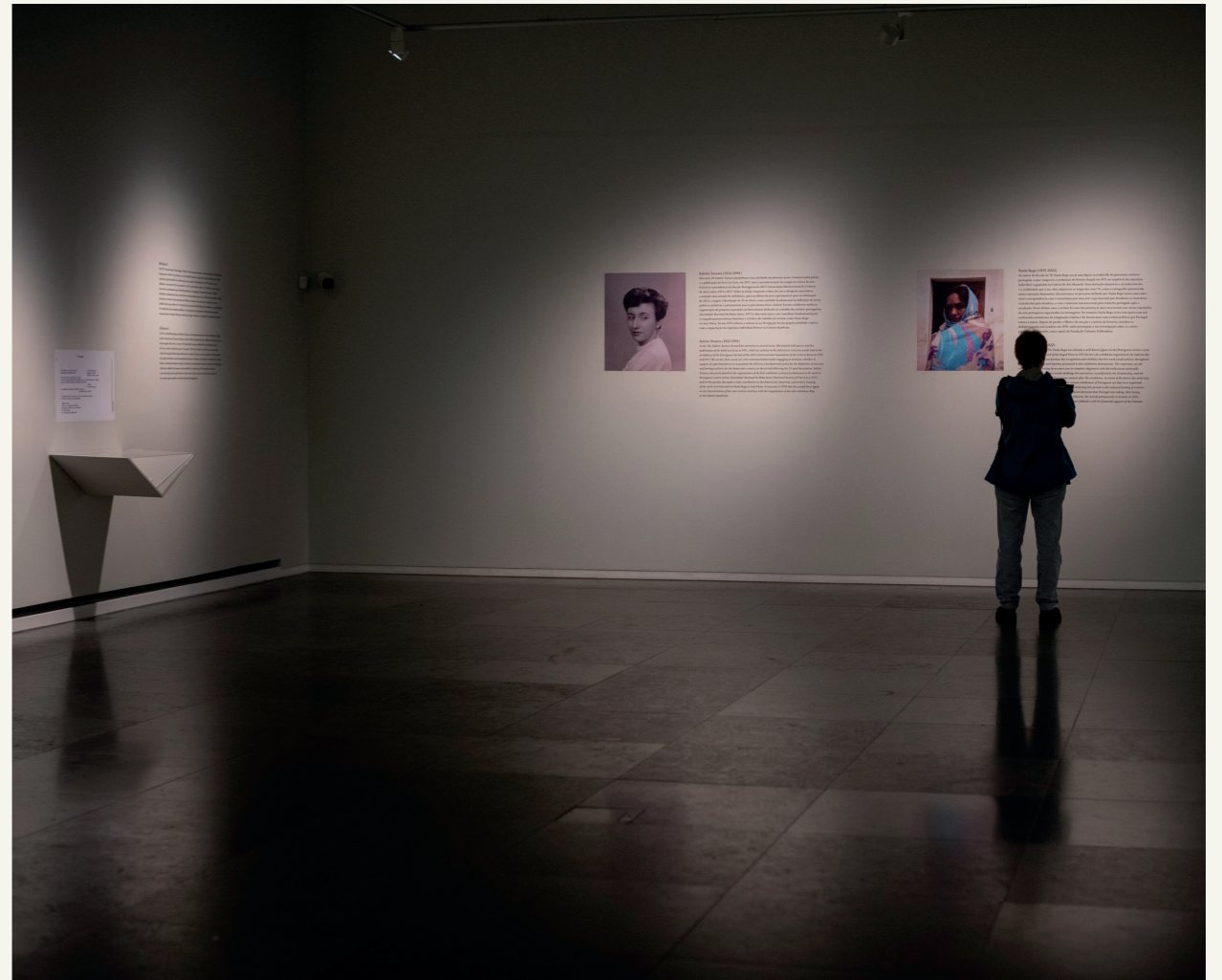
05/ 11/ 2022 \_ 21/ 05/ 2023



## Índice Table of contents

4	<b>Obras na exposição</b> <b>Works in the exhibition</b>
20	<b>Paula Rego &amp; Salette Tavares: Histórias partilhadas</b>
42	<b>Paula Rego and Salette Tavares: Shared Histories</b> Leonor de Oliveira IHA-NOVA FCSH / IN2PAST
66	<b>Paula Rego_Biografia/ Biography</b>
68	<b>Salette Tavares_Biografia/ Biography</b>
70	<b>Histórias</b> <b>(Hi)stories</b>
104	<b>Cartografias da criatividade feminina, 1974-1979:</b> <b>Projeto exploratório</b>
120	<b>Mapping Feminine Creativity, 1974-1979: Seed</b> <b>Research Project</b> Bruna Gomes IHA seed-project <i>Cartografias da criatividade feminina</i> 1974-1979, IHA-NOVA FCSH / IN2PAST IHA seed-project <i>Mapping Feminine Creativity</i> 1974-1979, IHA-NOVA FCSH / IN2PAST
136	<b>Paula Rego_</b> <b>Cronologia/ Cartografia de exposições</b> <b>Timeline/ Map of exhibitions</b>

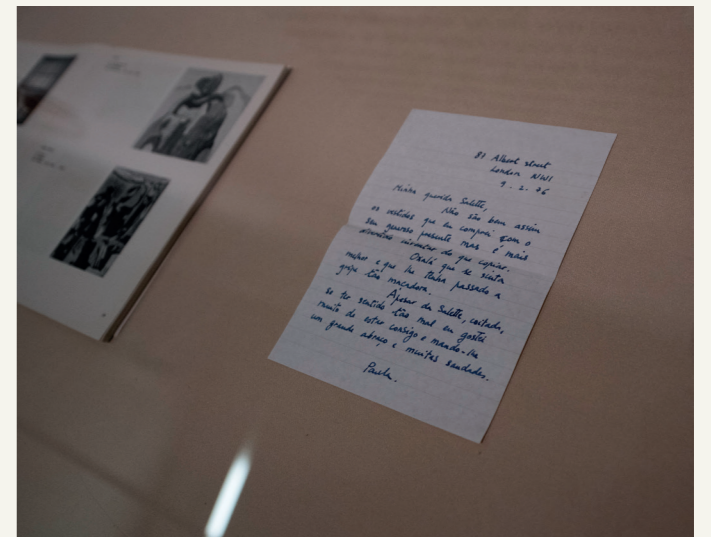
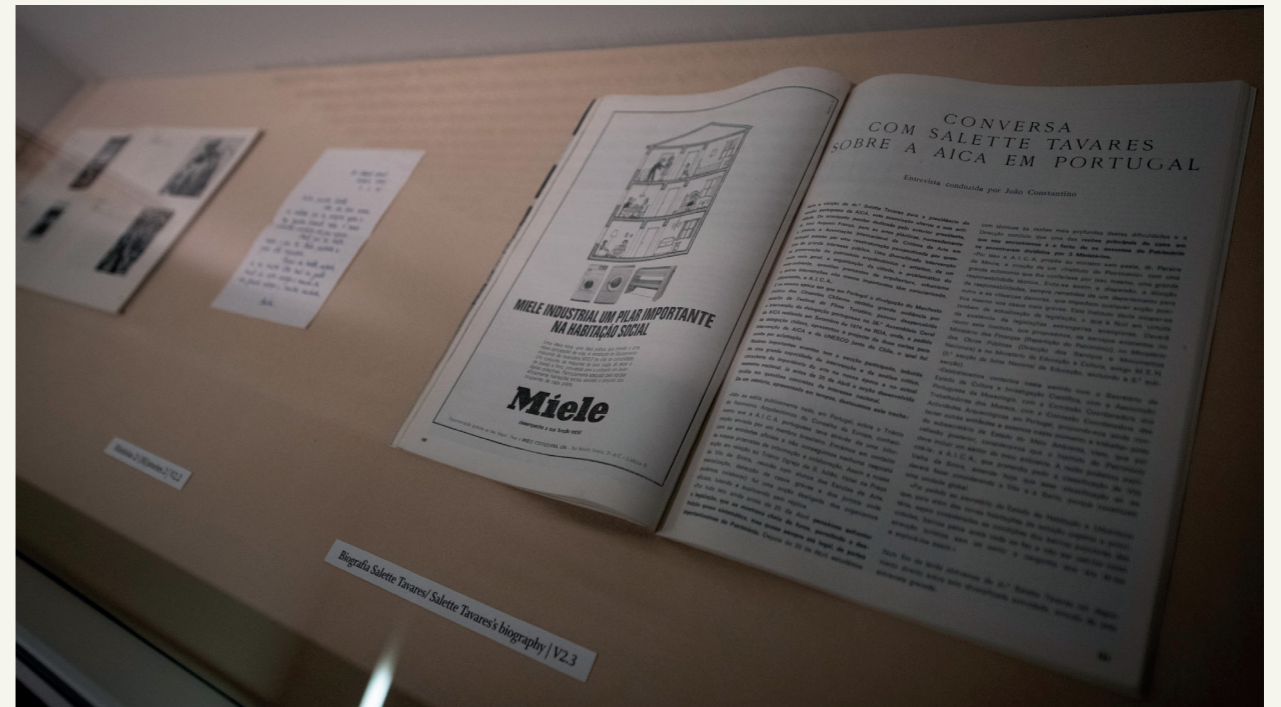
Catálogo da exposição realizada em parceria com o IHA  
seed-project *Cartografias da criatividade feminina 1974-1979*.  
Catalogue of the exhibition organised as part of the IHA  
seed-project *Mapping feminine creativity, 1974-1979*.



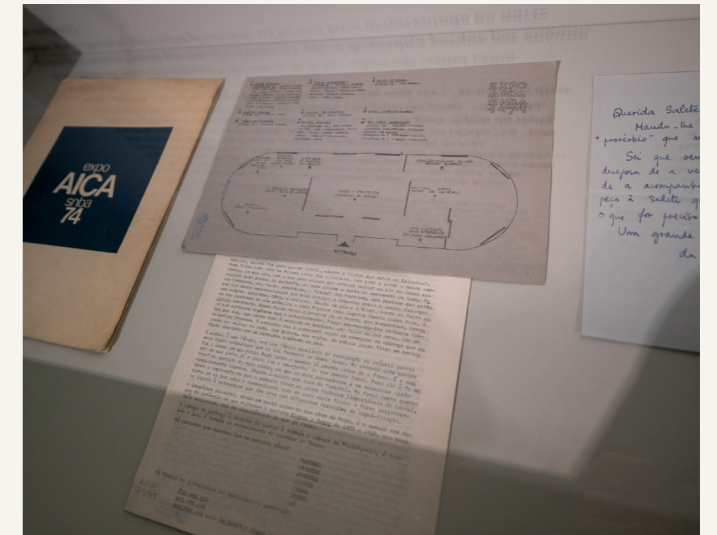
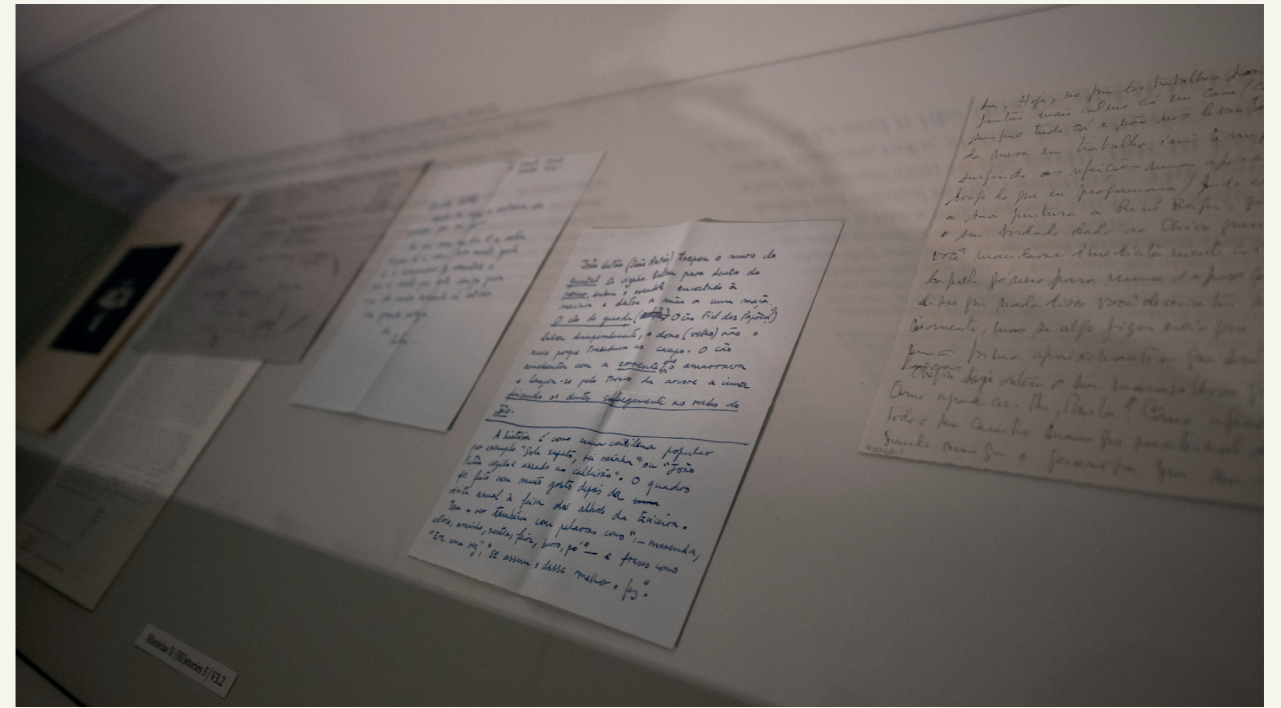




























## Paula Rego & Salette Tavares: Histórias partilhadas

### Leonor de Oliveira

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território

### Introdução: Paula Rego e Salette Tavares nos anos 1970

Paula Rego (1935-2022) e Salette Tavares (1922-1994) conheceram-se por volta de 1964 e foram, para além de amigas na vida privada, também companheiras no mundo da arte, tal como testemunham as cartas trocadas e os textos escritos pela segunda sobre o trabalho da primeira. Lembrar a sua amizade e a sua cumplicidade artística neste ano de 2022 acrescenta ainda um outro dado partilhado por ambas, que ensombra, no entanto, esta pequena celebração: o aniversário dos 100 de nascimento de Salette Tavares coincide com o ano da morte de Paula Rego. Mas o encontro entre ambas nesta exposição não tem apenas uma justificação de carácter biográfico. O cruzamento dos seus percursos permite explorar também aspetos menos conhecidos da sua prática criativa e da intervenção no meio artístico português. No caso de Paula Rego, falta ainda uma abordagem sistemática do seu trabalho durante os anos 70, lacuna que é colmatada pela exposição antológica simultânea na Casa das Histórias Paula Rego<sup>1</sup>, e revelar a grande visibilidade que as suas pinturas e desenhos obtiveram nessa década em exposições que circularam pelo país e pelo estrangeiro. Esta pequena exposição destaca precisamente os roteiros de visibilidade da obra de Paula Rego nesse período, ao mesmo tempo que destaca a importante atividade de Salette Tavares enquanto crítica de arte e presidente da secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (SP/AICA) entre 1974 e 1977.

O encontro entre Paula Rego e Salette Tavares tem aqui um enquadramento específico, a década de 1970, que no contexto português corresponde a um período complexo de transformação política, marcado pela Revolução de 25 de abril de 1974, que pôs fim a quase cinquenta anos de ditadura. A abordagem dos caminhos paralelos, mas distintos, das protagonistas desta exposição parte de uma perspetiva específica, centrada na criatividade feminina dessa época e do seu contributo não só para a análise crítica do panorama artístico português pós-revolucionário, mas sobretudo para a revelação dos gestos e corpos, os pontos de vista e as experiências das mulheres neste período. Aqui está subjacente a ideia de que o trabalho das artistas, nas suas diversas formulações materiais e expressivas, criou um espaço de visibilidade para as mulheres portuguesas



que possibilita, hoje em dia, a sua inscrição na narrativa e reflexão sobre este momento histórico de transição da ditadura para a democracia<sup>2</sup>.

Se na história da ditadura (1926 a 1974) as mulheres assumiram um papel subalterno pelo dever que lhes foi imposto de obediência ao pai e depois ao marido e de seguir padrões de conduta social e íntima pré-definidos<sup>3</sup>, na narrativa sobre a mudança política em 1974, os protagonistas são ainda homens, enquanto líderes militares que conduziram a revolução e enquanto líderes políticos que definiram o processo de democratização do país. A nova constituição foi também desenhada, segundo Virgínia Ferreira, a partir de um ponto de vista masculino, relegando mais uma vez as mulheres para um lugar de invisibilidade:

*A simples “vergonha” por uma ditadura que tinha durado quase cinquenta anos parecia ser suficiente para dar ao legislador liberdade total. Os preâmbulos dos primeiros textos legais publicados após abril de 1974 relacionados com o direito das mulheres a exercerem cargos diplomáticos, da administração local e judiciários refletia a “reparação de uma injustiça histórica”. Esta é uma declaração vaga e moralista que retira efetivamente à mulher o mérito da nomeação. Outra razão para a rapidez das mudanças impostas a partir do topo da hierarquia do poder legislativo relacionava-se com o próprio interesse dos homens das elites nesta área: no divórcio, que é o exemplo mais óbvio, mas também na contraceção.<sup>4</sup>*

Quando confrontamos uma história oficial baseada nas imagens dos militares revolucionários, do regresso triunfal dos líderes políticos do exílio ou dos debates políticos com o trabalho das artistas portuguesas, encontramos uma abordagem mais complexa do panorama da época, em que as mulheres reclamam não só visibilidade, mas manifestam também capacidade de intervenção na transformação do país e dos seus próprios destinos. As performances de Ana Hatherly (*Rotura*, 1977) ou de Helena Almeida (*Ouve-me*, 1979), por exemplo, podem ser interpretadas a partir de uma perspetiva política contextualizada no período em que foram realizadas: nos respetivos registos fílmicos, os corpos das artistas desencadeiam gestos de violência e destruição, através dos quais quebram as barreiras

de silêncio e imobilidade<sup>5</sup>. Por outro lado, a intervenção de Graça Morais nos Encontros Internacionais de Arte de 1975, realizados em Viana do Castelo, trabalhando numa tela em público introduz também uma imagem pouco comum do ato de pintar, em que a mulher surge como autora e não enquanto modelo<sup>6</sup>. Estas artistas exploram, portanto, as múltiplas possibilidades de expressão criativa que a rutura com a ditadura também estimulava. Mas sobretudo propõem formas diversas de representação ou, mais significativamente, de identificação da mulher não só no espaço da arte, mas também no espaço público. E mostram ainda como o processo criativo pode estar intimamente ligado a uma atitude de emancipação.

Ao centrar-se nos percursos de Paula Rego e de Salette Tavares nos anos 1970, esta exposição exemplifica ainda de que modo o campo da arte pode ser o ponto de partida para refletir sobre uma sociedade em processo de democratização, incluindo as contradições e ambiguidades que uma perspetiva feminina inevitavelmente captaria. A par disto, é importante sublinhar que as protagonistas desta exposição foram agentes na redefinição cultural e artística do país ao longo dos anos 1970. A visibilidade e destaque da obra de Paula Rego nesta década confirmou a artista portuguesa fixada em Londres (a partir de 1976) como uma das principais referências do panorama artístico nacional. Por sua vez, o papel de Salette Tavares enquanto crítica de arte e dirigente associativa colocou-a numa posição privilegiada para introduzir novas leituras sobre a prática artística e contribuir para as novas políticas artísticas e culturais após a queda da ditadura. Através dos caminhos que ambas traçaram no panorama artístico português dos anos 1970 são-nos reveladas histórias paralelas que tornam evidente outro/as agentes de mudança.

#### **A redescoberta do mundo de todos os dias vs Kitsch**

No início da década de 1970 Paula Rego era já uma figura reconhecida do panorama artístico nacional após a receção entusiástica da sua pintura na primeira metade dos anos 1960. Isso mesmo testemunha o destaque que lhe foi dado por Rui Mário Gonçalves na sua crítica à *II Exposição de Artes Plásticas* organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1961 e a organização da sua primeira exposição individual na Galeria

de Arte Moderna na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, em 1965. Entre esses dois momentos que marcaram o primeiro contacto do público português com a obra de Paula Rego, a artista voltou a Londres com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para desenvolver a sua pesquisa pictórica e para se integrar e promover o seu trabalho no meio artístico londrino, o que resultou na sua participação na exposição *Six Artists* no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, também em 1965.

Salette Tavares chegaria à década de 1970 também com um percurso reconhecido, mas desdobrado em diferentes áreas. Depois de se ter formado em Ciências Histórico-Filosóficas na Universidade de Lisboa em 1948, partiu no final dos anos 1950 para França e Itália com o apoio de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar Estética. Em Itália, em 1959, trabalhou com o crítico de arte, pintor e filósofo Gillo Dorfles, que tinha formado em 1948 o Movimento de Arte Concreta com outros artistas italianos. Em 1964 prosseguiu o contacto com diferentes contextos artísticos e culturais através da sua viagem aos Estados Unidos, onde visitou museus e coleções e se interessou pela arquitetura moderna. Entretanto iniciara já a sua colaboração com o grupo da Poesia Experimental Portuguesa, que incluía, entre outros, Ana Hatherly e Ernesto de Melo e Castro, contribuindo com poemas visuais ou com a materialização de jogos semânticos em objetos artísticos que definiriam a sua poesia espacial<sup>7</sup>. Ainda nos anos 1960, Salette Tavares publicou textos sobre Estética na revista *Brotéria*, que correspondiam às aulas lecionadas na Sociedade Nacional de Belas-Artes. No final da década colaborou na reestruturação da SP/AICA ao participar no *I Encontro de Críticos de Arte Portugueses* no Centro Nacional de Cultura em 1967, tornando-se pouco tempo depois membro desta associação.

Em 1971 encontramos Paula Rego e Salette Tavares num momento muito importante de afirmação do percurso artístico da primeira, e da atividade literária da segunda. Surge também nesta altura a primeira oportunidade de colaboração entre ambas. Precisamente em 1971, Salette Tavares publicou o seu quarto livro de poesias, *Lex Icon*, que incluía o poema “O Louceiro”, que tem sido associado a um desenho datado de 1972 (que é a capa na recente reedição do livro<sup>8</sup>) que Paula Rego dedicou à sua amiga:

Os armários são por fora portas  
Escancaram prateleiras de pau  
e por dentro caixas.  
gargantas de loiça  
ninhos de vidro e cristal.

Os armários são instrumentos de música.  
Têm um exterior grande barriga volumosa com o pulido dos pianos e violinos.  
Têm as entranhas ruidosas amordaçadas pelas portas  
e olham  
como quem escuta.

Os armários são sempre recheados de mistérios  
de barulhos que se calam

e  
só quando se abre a porta se dá o abrir da grande boca sonora.  
Têm boca de baleia ou de hipopótamo  
e  
quando se abre  
ouve-se só o ranger dos maxilares.  
Começam por falar sem se ouvir nada  
só a boca aberta  
mas vê-se logo a música toda.

...

“Querida Salette, aqui vai um armário cheio de coisas”<sup>9</sup>. Com efeito, duas notícias do *Expresso*, publicadas três anos mais tarde, em 1974, poriam lado a lado o poema e o desenho, e dariam conta da intenção de Paula Rego de ilustrar o livro de Salette Tavares numa nova edição, que não chegou a ser publicada<sup>10</sup>. Os poemas de Salette Tavares, e “O Louceiro” em particular, revelam uma realidade doméstica animada por sons, movimentos e metamorfoses que não são óbvios num primeiro olhar, mas que se tornam claros quando percebemos os objetos não apenas por aquilo que são, mas também pelo que podem ser. O armário escancarado de Paula Rego abre também essa possibilidade de redescoberta do mundo quotidiano e de encontrar nos pequenos fragmentos da vida de todos os dias, nas cores e formas diversas, matéria para jogos criativos que dão vida própria aos utensílios e móveis domésticos.

Fragmento do poema “O Louceiro”,  
publicado no livro *Lex Icon*, Lisboa: Moraes, 1971, p. 419.





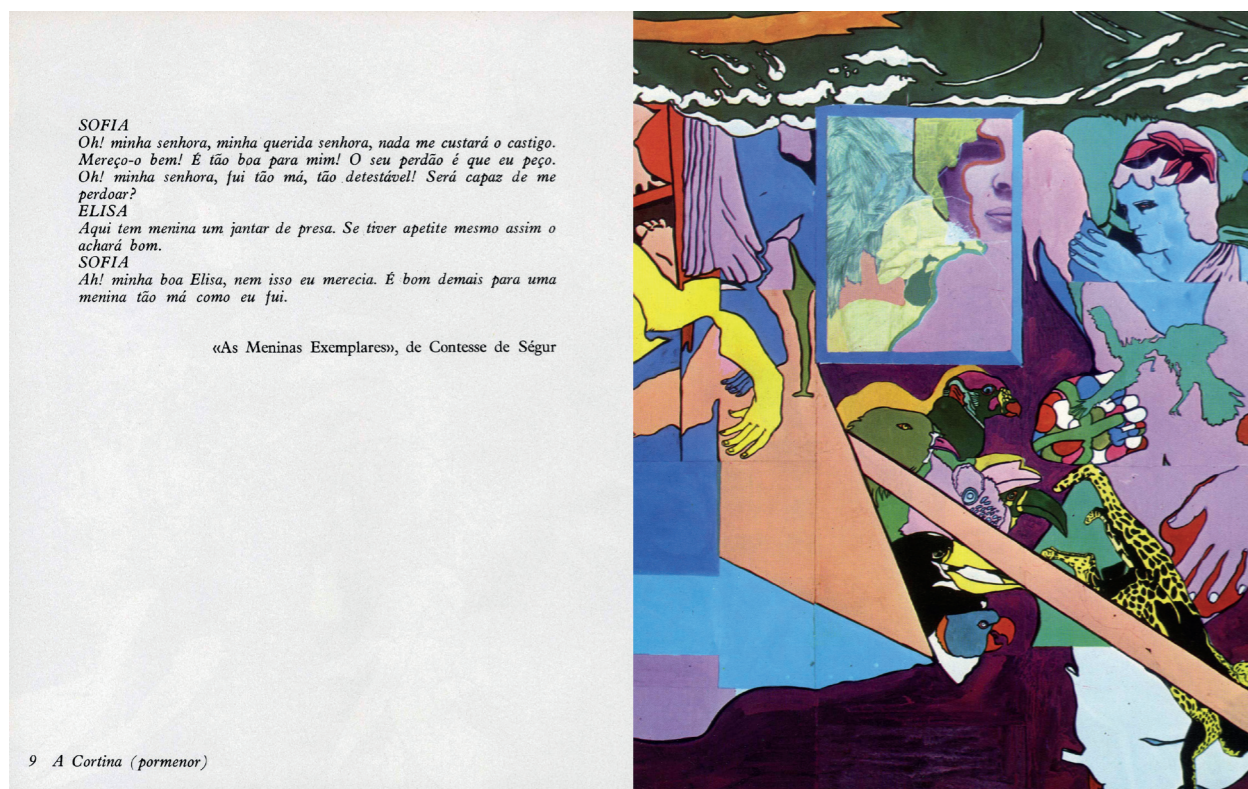
Paula Rego, *Armário*, 1972

Tal como Margarida Brito Alves analisa, citando António Ramos Rosa e a sua crítica a *Lex Icon*: “aqui, num ambiente doméstico em ebulição, o aparentemente banal adquire uma visibilidade que o transforma em extraordinário. Desterritorializados, os objetos ganham vida própria, deixando para trás as suas limitações materiais – e nunca são apenas o que parecem, revelando ‘o espaço fenomenológico da casa, os segretos complexos das relações humanas com as coisas, as estruturas dos objetos e dos gestos que as eles se ligam’”<sup>11</sup>. Segundo Gillo Dorfles na introdução ao mesmo livro na sua edição italiana, a originalidade da poesia de Salette Tavares relacionava-se com a plasticidade das palavras, que podiam ser utilizadas para além de sua própria natureza, criando uma nova “objetualidade semântica”<sup>12</sup>. Por exemplo, uma peúga pode ser vista ora como uma bola, ora como um cometa, dependendo do contexto em que se encontra. A questão da semântica, isto é, da combinação dos elementos de comunicação visual ou linguística para formar significados, será abordada por Salette Tavares em vários textos críticos, alguns deles dedicados a Paula Rego, defendendo sempre a possibilidade de criar novas leituras, novas possibilidades interpretativas.

Outro ponto em comum entre a poeta e a pintora encontra-se precisamente na ideia da brincadeira que ambas assumiam como ponto de partida para a sua prática criativa. No início da sua atividade artística, Paula Rego recuperara a forma de desenhar espontânea de quando era criança para encontrar uma linguagem formal própria, e Salette Tavares refletira aprofundadamente sobre o conceito de “brincar” para criar uma associação direta entre o processo criativo e o ato de viver<sup>13</sup>. Mas em ambos os casos não se tratava de uma brincadeira com resultados aleatórios. Quer na poesia, quer na pintura, as autoras estavam conscientes do processo de criação de sentidos e iam controlando-os numa direção específica.

Um claro exemplo desta prática experimental, que fragmentava, fundia e misturava figuras e formas, e explorava também o diálogo profícuo entre texto e imagem, é o catálogo da exposição individual de Paula Rego realizada em 1971 na Galeria de S. Mamede, em Lisboa. Esta publicação inclui a reprodução de uma seleção das obras expostas, que era acompanhada de textos escolhidos pela artista.





Neste catálogo, as obras não são uma mera ilustração dos textos. Poderiam aliás ser observadas independentemente. Mas, através do texto, podemos identificar uma chave de interpretação daquilo que a pintora pretende contar através da pintura. No caso, por exemplo, da reprodução do pormenor de *A Cortina* acompanhada do excerto do livro *As meninas exemplares* da Condessa de Ségur (publicado pela primeira vez em 1858), imagem e texto não se correspondem imediatamente. No texto, Sofia pede perdão por se ter comportado de forma “detestável” e aceita o castigo correspondente. Mas na pintura encontramos figuras femininas despreocupadas, olhando-se ao espelho, ou rodeadas de um mundo colorido e selvagem. Paula Rego revela-nos o que está por detrás da cortina e, tendo em conta a sua curiosidade sobre as meninas malcomportadas (“todas as meninas

bem-comportadas adoravam ler sobre meninas marotas. E más. Esse era o meu mundo”<sup>14</sup>), mais do que o arrependimento e reabilitação de Sofia, a pintora explora as causas do seu castigo, criando um mundo de liberdade em que tudo é possível e que contrasta com a rigidez com que as meninas bem-nascidas eram educadas. A ambiguidade que se estabelece entre texto e pintura possibilita por isso a interrogação e a construção de outras narrativas e até uma certa identificação com a experiência pessoal que a pintora pretende exprimir.

Esta exposição individual seria distinguida pelos críticos mais influentes do panorama artístico português com o Prémio Soquil em 1971. No seu artigo sobre este prémio, Rui Mário Gonçalves, que constituíra com Fernando Pernes e José-Augusto França o seu júri, concluía que “ao real quotidiano é recusada então a força das convenções, força que é substituída pela de elementos feiticísticos. Tudo é retomado a partir dos dados mais íntimos: o terror infantil, o complexo de culpa, etc”<sup>15</sup>. Para além disto, Paula Rego, ao abordar as experiências ou sentimentos comuns durante a infância, permite a apropriação da história por cada observador. Esta abertura ou esta abstração, no sentido de que a pintura não está presa à representação de algo específico ou de um estado emocional particular, mas propõe a construção de sentidos adicionais a partir da vivência ou memórias do observador, era um aspeto essencial da arte contemporânea experimental que Salette Tavares defendeu com muita assertividade.

No ano seguinte à exposição individual de Paula Rego, a crítica de arte participou na exposição organizada pela SP/AICA, Expo AICA 72. Neste evento, os críticos de arte acumularam o papel de curadores, atividade que desempenhavam também no panorama artístico português, selecionando temas e artistas que constituíram secções individualizadas da exposição. Salette Tavares decidiu abordar a questão do kitsch, apresentando uma perspetiva crítica em relação a este tipo de arte e à sua utilização política. Para Salette Tavares, o kitsch era uma arte produzida para ser imediatamente consumida, não acrescentando nada ao entendimento e experiência da realidade: “é o plágio, a cópia, o feito com receita (de cozinha), o [...] que é o inautêntico, o pomposo, o falso”<sup>16</sup>. O kitsch alimentava assim o estado de passividade da sociedade contemporânea



e representava por isso o contrário do conceito de arte defendido pela crítica: “porque arte é criação é invenção do novo, por parte do artista e de quem o lê”<sup>17</sup>.

Esta distinção entre uma arte imitativa e uma arte experimental tinha uma correspondência concreta no plano político, tal como Salette Tavares adverte logo no início do seu ensaio:

*Insistentemente falsas concepções democráticas se insurgem contra as manifestações avançadas da autêntica criação artística que, exactamente porque são criação, têm de surgir com aquela novidade que as torna difíceis, que exige uma participação activa do espectador, uma iniciação à nova linguagem que nos é proposta.*

*A atitude falsa ou erradamente democrática a que me referi, rebela-se contra este aspecto difícil, que toda a vanguarda sempre põe, e exige como um direito das massas ou do povo, que a arte em si se ponha ao nível de todos. Ora isto é muito simplesmente negar às massas o direito da acessibilidade a todos os níveis de compreensão, por mais altos que sejam.*

*É descrever da maravilha a que todos têm direito real, se quiserem, se se interessarem, se lhes forem dados os meios pedagógicos que lhe permitam a autêntica iniciação.*

*A isso têm direito, não a uma arte que se minorizou. [...] Arte, é sempre criação de linguagem, ninguém aprende a compreender uma língua sem ter aprendido essa língua.*<sup>18</sup>

A passagem a negrito reproduzida acima encontrava-se já no texto original, sublinhando uma reivindicação que Salette Tavares incluía na sua reflexão. Este ensaio parecia já prever a mudança política que Portugal enfrentaria dois anos mais tarde e antecipar a discussão da criação de um tipo de arte oficial que, por um lado, fosse acessível à população e, por outro, servisse a sua educação ideológica, seguindo o modelo da União Soviética. Mas a crítica de arte dirigia-se sobretudo à realidade do presente, à aparente liberalização e desanuviamento da repressão e controlo da ditadura, que se encontrava desde 1968 sob o comando de Marcelo Caetano<sup>19</sup>, e também à importância que os *mass media* tinham assumido no quotidiano:

*Quando certas teorias aparentemente democráticas nos pedem que demos ao povo o Kitsch, porque o futuro é das mass média e aí só tem cabimento essa mediocridade, procuremos*

*críticamente enfrentar essas teorias da falsidade, da hipocrisia e do desprezo por todos. Porque mais não são do que o desespero do homem perante os fenómenos de massificação. Temos obrigação de nos preocupar com tais problemas no momento em que, numa sociedade de consumo, as indústrias tomam posse das vontades débeis para fomentarem o mau gosto, parecendo triunfar numa batalha em que todos são enganados.*<sup>20</sup>

Salette Tavares construía assim uma argumentação que sustentava a ideia de que a promoção da arte experimental era um barómetro do grau de democracia de um regime. Segundo ela, a arte experimental estava associada a valores de liberdade (de criação/interpretação) e de participação. Na verdade, o desafio que a arte dirigia ao observador, de aprendizagem de novas linguagens ou formas de expressão e do seu envolvimento na construção da obra, tornava o processo criativo num processo democrático em si mesmo. A atitude militante e política que Salette Tavares manifesta desde logo neste texto será prosseguida nos anos seguintes, sobretudo após a queda do regime, quando assume a presidência da SP/AICA. Nesta nova etapa, o trabalho de Paula Rego e também de outras artistas portuguesas, como Ana Vieira, constituirá uma referência fundamental para a abordagem de uma arte que introduz uma nova linguagem, desafia a imediaticidade do kitsch e confronta abordagens predeterminadas da produção artística e da realidade contemporânea, nomeadamente da vivência material e criativa da mulher.

#### “Fidelidade criadora” ou dar voz às artistas

A segunda edição da exposição da SP/AICA realizou-se em janeiro de 1974 (Expo AICA 74) e seguiu o mesmo modelo da antecessora, referida acima. Salette Tavares voltou a participar enquanto crítica de arte/curadora de uma das secções da exposição e decidiu apresentar uma única pintura, o *Provérbio Popular* (1960), de Paula Rego, que serviu não só para desenvolver teoricamente a sua defesa de uma arte experimental, como também para expor o seu próprio método de análise da produção artística, que correspondia a uma ética de trabalho<sup>21</sup>. No ensaio que intitulou de “A estrutura semântica na obra de Paula Rego” a crítica de arte começa por analisar o desenvolvimento

“de certas novas artes” a partir do início do século, salientando, tal como havia feito no seu ensaio no catálogo da Expo AICA anterior, a importância de uma arte que se baseia na invenção e não na imitação<sup>22</sup>.

Para tal convoca a obra teórica de Abraham A. Moles, “Teoria da informação e percepção estética” (1966), que distinguia, como Salette Tavares aponta no seu texto, a mensagem informativa da mensagem estética<sup>23</sup>. Esta referência serve para reforçar a ideia, também já proposta pela autora, de que a informação estética parte de um reportório ou linguagem próprios que é necessário também aprender para que a comunicação entre o artista e o observador se estabeleça mediante a “descodificação” da mensagem do primeiro pelo segundo. Ainda antes de iniciar a análise da pintura de Paula Rego, Salette Tavares destaca a atualidade da obra do historiador e teórico de arte alemão, Wilhelm Worringer, *Abstração e Empatia*, publicada em 1908. Examinando de forma inédita a abstração, no momento em que o abstracionismo ganhava no início do século destaque entre os movimentos de vanguarda, Worringer abria a possibilidade de valorização de outras formas de expressão, para além daquelas que seguiam o cânone do Classicismo. Este ponto é fundamental na defesa da arte experimental e também da arte produzida fora do centro Europeu (Paris, Londres)/Norte-Americano (Nova Iorque/Los Angeles). Seria também assim possível valorizar práticas artísticas periféricas como as produzidas pelas artistas portuguesas. Esta nova proposta de reflexão contrariava a postura tradicional da crítica de arte portuguesa de analisar a produção artística a partir de determinados modelos de excelência e inovação, que se localizavam nos centros de produção de arte europeus, sobretudo no meio parisiense.

No caso de Paula Rego, Salette Tavares reflete como a sua obra se relaciona com o que ela designa de “espírito do tempo”. Esta chave de leitura possibilitava uma descodificação da composição e ao mesmo tempo a descoberta através da pintura de algo mais sobre nós mesmos e sobre o contexto que habitamos. Para o entendimento do trabalho de Paula Rego, Salette Tavares fala de histórias, salvaguardando mais uma vez que as pinturas são independentes delas, mas insistindo no seu paralelismo:

*Se ouvirmos ela contar o seu quadro, a revelação de uma dimensão nova surge – a história está implícita no quadro – o quadro existe sem ela, ou seja, a história, sendo essência nele, não é precisa para que o quadro real apareça. O encoberto está presente, aparece sem se revelar completamente. No entanto o facto desta história nascer tão intimamente com o quadro, o facto da sua estruturação ser a estruturação do quadro, acrescenta-lhe sempre qualquer coisa quando nos foi dado ouvir a própria Paula Rego contar a história que o seu quadro é. [...] Apenas quero explicar como tudo isto acontece e como Paula Rego está plenamente consciente das razões que a animam, daquilo que quer, do como faz. A estrutura e a abstracção são as duas coordenadas dominantes que ela afirma, que ela quer que leiam nos seus quadros.*<sup>24</sup>

O mais importante para entender toda esta complexidade de sentidos ou o “emaranhado semântico” das composições, era, portanto, ouvir Paula Rego contar a história do quadro. Neste ensaio Salette Tavares cita uma carta de Paula Rego em que ela conta as histórias e referências que estão por detrás da pintura *Provérbio Popular*:

*João Leitão (João Ratão) trepou o muro do quintal do vizinho. Saltou para dentro do pomar, subiu o escadote encostado à macieira e deitou a mão a uma maçã. O cão de guarda (O cão Fiel dos Papões?<sup>25</sup>) ladrrou desesperadamente, o dono (velho) não o ouviu porque trabalhava no campo. O cão arrebitou com a corrente que o amarrava e lançou-se pelo tronco da árvore acima fincando os dentes sofregamente no rabo do João. A história é como uma cantilena popular por exemplo “Sola sapato, rei rainha” ou “João Ratão cozido e assado no caldeirão”. O quadro foi feito com muito gosto depois da visita anual à feira dos alhos da Ericeira. Tem a ver também com palavras como: “merenda, esterco, ancinho, réstia, feira, burro, pó” – e frases como “Era uma vez”, “se assim o disse melhor o fez”.*

*Recordações da infância e linguagem dos contos de fadas, sobretudo contos como os dois palermas (o homem que tem talvez desejos e que os desperdiça porque por engano desejou que o chouriço, que estava pendurado na lareira fosse acrescentado ao nariz da sua mulher)!<sup>26</sup>*





No ensaio de Salette Tavares, que utiliza quer os comentários registados na carta enviada pela artista, quer conversas posteriores entre ambas, há a ideia de uma dupla semântica: uma relacionada com as histórias que servem de referência à pintura, e outra ligada à pintura em si, que cria uma forma independente de contar histórias, partindo do próprio processo de criação plástica que define uma estrutura e não só reinventa visualmente os contos e as palavras como acrescenta ainda novas ideias e associações. Recusando-se a “interpretações analíticas”, a crítica da arte segue as ideias pós-estruturalistas que emergiram nos anos 1960, considerando que os significados não estão definidos à partida, mas são reconstruídos, recriados, contrariados através da prática criativa e da receção do observador. Ainda neste contexto conceptual, Salette Tavares

Paula Rego, *Provérbio Popular*, 1960

defende uma leitura “em fidelidade criadora”. Esta ideia é desenvolvida em dois artigos sobre a obra de Ana Vieira publicados em 1974 e 1975.

Na *Revista de Artes Plásticas*, um periódico de arte contemporânea que marcou os anos 1970 e divulgou a arte experimental produzida por artistas portugueses e estrangeiros em Portugal, Salette Tavares fala sobre a obra de Ana Vieira e sobre a importância de “termos o testemunho vivo dos artistas”<sup>27</sup>. A proposta de incluir no texto crítico citações diretas dos artistas sem cortes ou edições é relevante sobretudo num contexto em que a voz feminina pouco se ouvia e que muitas vezes associado à apreciação dos trabalhos das artistas estava o permanente confronto com a condição feminina de mulher e mãe. No caso de Paula Rego, essa dúplici condição intensificava, por parte de alguns críticos, a estranheza e o choque que os seus trabalhos provocavam<sup>28</sup>. A penetração nos ambientes de Ana Vieira definia por isso um percurso que “aqui é comprometimento numa leitura que entenda o enredo original e decidido, que nos obriga ao percurso que o rodeia, à penetração do olhar”<sup>29</sup>. À necessária participação do observador defendida pela crítica de arte e estimulada pela arte experimental, associava-se também o respeito por um código, definido pelo próprio artista, que fazia com que o observador penetrasse na obra, nas suas características materiais e semânticas e abandonasse qualquer leitura predefinida ou imediata.

Os textos de Salette Tavares, muitas vezes de leitura difícil pela abundância de referências e de conceitos (como “empatia objetivada” de Worringer, “*unrelatedness*” ou a “fenomenologia da percepção” de Merleau-Ponty, referidas nos textos sobre Ana Vieira), manifestam um esforço determinado em procurar entender a obra a partir da perspectiva do artista. Na verdade, a crítica de arte coloca a si própria um constante desafio: de comprovar se a sua leitura está de acordo com a do artista, corrigindo-se quando as interpretações não coincidem. O princípio de “fidelidade criadora” leva-a também a centrar-se nas obras e a retirar elementos estruturais, presentes na composição, para auxiliar a sua interpretação. Por exemplo, referindo-se às pinturas que Paula Rego apresentou em 1974 na exposição individual na Galeria da Emenda, Salette Tavares utiliza o elemento da ligadura, que pode



A Bela Adormecida:  
A festa má  
1974  
Guache  
49 x 33 cm

ser identificada com um tecido que percorre a composição, para, como explica Catarina Alfaro, citando a crítica de arte, funcionar “‘como símbolo assumido das ligações’ que Rego estabelece entre as personagens das suas obras, conseguindo assim ‘encastrear as pessoas umas nas outras’”<sup>30</sup>. O artigo intitulado “Dados para uma leitura de Paula Rego”, publicado a propósito da exposição referida manifesta assim a intenção de Salette Tavares de tornar acessível a linguagem criativa da pintora, ultrapassando a eventual estranheza que o confronto com a sua obra suscita. E é mais um exemplo dos laços de companheirismo que estabeleceu com Paula Rego e que marcaram também a sua relação com as artistas portuguesas que estavam a consolidar o seu lugar no panorama artístico português nos anos 1970.

Página do catálogo da exposição individual realizada na Galeria da Emenda em 1974.

**Conclusão: “E que frente a frente as diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal nos dêem a certeza de que os caminhos são múltiplos e todos válidos. Quando autênticos”<sup>31</sup>**

Os anos 1970 e a revolução portuguesa coincidem com a segunda vaga feminista, que estava a introduzir internacionalmente novas abordagens críticas e uma leitura do ponto de vista do género em relação ao contexto da arte. Enquanto crítica de arte, Salette Tavares afasta-se, tal como as artistas daquela época, das ideias deste movimento, provavelmente porque impunham uma abordagem predeterminada da prática criativa, que não tinha em conta o contexto, a experiência e o processo criativo específico de cada artista. No entanto, apesar do seu afastamento do feminismo, Salette Tavares criou um espaço na esfera artística e cultural portuguesa para falar do trabalho das artistas portuguesas, convocando, como vimos, um universo de referências relacionadas com o pensamento estético, filosófico e historiográfico europeu que ajudavam a posicionar o seu trabalho não só no contexto nacional, mas também internacional.

No último ano enquanto presidente da SP/AICA, em 1977, Salette Tavares participou na primeira exposição em Portugal dedicada exclusivamente às artistas portuguesas contemporâneas. Para além de exhibir uma obra na exposição, escreveu também o texto introdutório do catálogo. Neste texto, recusa uma perspetiva feminista e questiona a necessidade de organizar uma exposição só com mulheres artistas<sup>32</sup>. No entanto, aponta para formas alternativas aos feminismos contemporâneos de promover e defender as mulheres dentro de um programa mais vasto de libertação (tal como Maria Lamas exemplificara). Do mesmo modo, defende que a arte produzida pela mulher não se deve cingir à sua realidade sentimental, mas deve também abranger “uma expressão mais global e indivisa”. A única artista citada neste texto é Paula Rego, pela sua capacidade de “triturar”, através da memória e da imaginação as experiências individuais com as referências mais variadas para criar assim uma forma de comunicação que vai para além do subjetivo, ou seja, que fale também de vivências intemporais e coletivas.



Nesta introdução, Salette Tavares fala de liberdade e da “originalidade de pontos de vista diversos”<sup>33</sup>. Esta sua postura perante a prática criativa, eliminando mestres e cânones, é coerente com a posição que nessa época defendera nos congressos internacionais da AICA. Foi ainda durante a sua presidência, em setembro 1976, que teve lugar em Portugal o congresso extraordinário desta associação, que assinalou não só a recente viragem política do país, como também iniciou um caminho de rutura com anteriores quadros mentais para incorporar na reflexão crítica sobre a produção artística as novas perspetivas trazidas pela realidade contemporânea. Assim, como refere Afonso Ramos, o congresso realizado em Lisboa manifestou “uma clara demarcação política, que quis afirmar logo uma posição pós-colonial na escolha do tema geral: ‘Arte Moderna e Arte Negro-Africana. Relações recíprocas’”. Afonso Ramos assinala ainda o “exercício pioneiro da crítica multidisciplar” neste congresso, ao acrescentar ao debate os pontos de vista a partir da Etnologia e da Antropologia<sup>34</sup>. Aliás no primeiro dia de comunicações, a intervenção de Salette Tavares apelava precisamente para uma reflexão sobre o modo de fazer crítica e a necessidade de convocar outras disciplinas: “neste momento as ideias [sobre o critério de reconhecimento de uma obra de arte] estabelecem uma relação com a etnologia, e não deveriam elas estabelecer finalmente em relação com a antropologia? Ao alargar-se, ao sair destes quadros greco-latinos, a arte abre-se a noções novas”<sup>35</sup>.

No contexto pós-revolucionário, Salette Tavares acreditava no papel da arte e da cultura e também na intervenção da SP/AICA no abandono da ideologia conservadora e colonialista da ditadura e na consolidação do processo de democratização. O trabalho das artistas portuguesas era também essencial neste campo, na desconstrução de relações e significados cristalizados através da complexificação da associação entre arte e os chamados labores como a tapeçaria, entre a mulher e a casa, e a revelação da sua perspetiva sobre o casamento, a família e as relações íntimas, apontando para outros caminhos de entendimento e também de empatia. A proximidade de Salette Tavares com Paula Rego, para além de razões pessoais, relacionava-se também com a eficácia com que a artista quebrava as fronteiras entre as chamadas “artes maiores e artes menores” e experimentava

novas linguagens plásticas. Num período bastante conturbado da sua vida, durante o qual persistiu para a artista a dúvida sobre o seu trabalho e uma sensação de bloqueio, Paula Rego encontrou em Salette Tavares um grande apoio e estímulo e ainda a oportunidade de valorização do seu percurso criativo no contexto de transformação política do país.

---

<sup>1</sup> *Histórias de todos os dias. Paula Rego, anos 70/ Everyday stories. Paula Rego, the 70s*, ed. Catarina Alfaro, Cascais: Fundação D. Luís I; Casa das Histórias Paula Rego, 2022.

<sup>2</sup> Este é objetivo do IHA seed-project *Cartografias da criatividade feminina, 1974-1979*, no qual esta exposição se insere. Ver texto de Bruna Toledo Gomes, “Cartografias da criatividade feminina, 1974-1979: Projeto exploratório”, publicado neste catálogo.

<sup>3</sup> Ver por exemplo Isabel Freire, “Lugares d’infância”, in *Paula Rego: Histórias & Segredos*, ed. Catarina Alfaro, Nick Willing e Leonor de Oliveira, Cascais: Fundação D. Luís I; Casa das Histórias Paula Rego, 2017, pp. 13-20, e Maria Manuel Lisboa, *Paula Rego’s Map of Memory: National and Sexual Politics*, Burlington, VT: Ashgate, 2003.

<sup>4</sup> “The mere ‘shame’ of a fifty-year dictatorship seemed sufficient to give lawmakers total freedom. The preambles of the first legal texts published after April 1974 on women’s right to diplomatic,

local administrative and judicial posts spoke of the ‘reparation of a historical injustice’, a vague and moralistic statement that effectively robs women of the merit of nomination. Another reason for the sudden ‘top-down’ nature of these changes is the interest shown by men in the elites. Divorce is only the most obvious example: contraception is another”. Virgínia Ferreira, “Engendering Portugal: Social Change, State Politics and Women’s Social Mobilization”, in *Contemporary Portugal: Politics, Society and Culture*, ed. António Costa Pinto, Boulder, CO: Social Science Monographs, 2003, p. 172. As traduções neste ensaio são de minha autoria.

<sup>5</sup> Ver Maria Luísa Coelho, “Woman-Body-Paint: Helena Almeida and the Visual Inscription of Sexual Difference”, *Luso-Brazilian Review*, vol. 54, n. 1, 2017, pp. 55-77 e Leonor de Oliveira, “Performing Revolution: Women’s Artistic Agency and Democratization in Portugal (1974-79)”, *Portuguese Studies*, vol. 38, n. 1, 2022, pp. 62-77.

<sup>6</sup> Paula Rego interiorizou esta identificação tradicional do pintor com o género masculino, confessando que ela própria se sentia como um homem enquanto pintava para convocar a agressividade necessária ao ato criativo. Depoimento da artista em Paula Rego, *Histórias & Segredos*, filme realizado por Nick Willing, 2017, citado no catálogo *Paula Rego, Histórias & Segredos*, p. 94.

<sup>7</sup> Nesta exposição e catálogo exploramos sobretudo o papel de Salette Tavares enquanto crítica de arte e presidente da Secção Portuguesa da AICA. Sobre o seu trabalho como artista, consultar *Poesia espacial: Salette Tavares*, catálogo editado por Margarida Brito Alves e Patrícia Rosas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM, 2014.

<sup>8</sup> Esta reedição de *Lex Icon* foi publicada pela Tigre de Papel em 2020.

<sup>9</sup> Dedicatória de Paula Rego a Salette Tavares inscrita no desenho *Armário*.

<sup>10</sup> Esta edição seria publicada, segundo o mesmo jornal, pela Galeria 111. As duas notícias indicavam ainda que o desenho *Armário* constituía uma primeira versão, que não sairia, contudo, no livro. “Lex Icon”, *Expresso*, 26 de outubro de 1974, p. 28; “O Louceiro Salette dixit....Paula pixit”, *Expresso*, 1 de novembro de 1974, p. 32.

<sup>11</sup> Margarida Brito Alves, “Entre a casa, o mar e a galeria. Os objetos animados de Salette Tavares”, *MIDAS*, n. 8, 2017, pp. 1-2, DOI: 10.4000/midas.1251. A autora cita o texto de António Ramos Rosa “Lex Icon”, publicado na *Colóquio/Letras*, n. 9, 1972, pp. 79-80.

<sup>12</sup> Gillo Dorfles, [Introdução], in Salette Tavares, *Lex icon*, Milano: Pesce d'Oro, 1977, p. 13.

<sup>13</sup> Ver Margarida Brito Alves, “Entre a casa, o mar e a galeria”, p. 6.

<sup>14</sup> Paula Rego em entrevista a Anabela Mota Ribeiro, in *Paula Rego por Paula Rego*, Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2016, p. 51. Ver também o ensaio de Catarina Alfaro “Take a walk on the wild side”, in *Paula Rego: Contos tradicionais e*

*contos de fadas*, Cascais: Fundação D. Luís I; Casa das Histórias Paula Rego, 2018, pp. 55-69.

<sup>15</sup> Rui Mário Gonçalves, “O Prémio Soquil - 1971”, *Colóquio Artes*, n. 4, outubro de 1971, p. 66.

<sup>16</sup> “Conversa com Salette Tavares: Congresso Extraordinário da A.I.C.A. em Portugal para 1976”, *Expresso*, 9 de novembro de 1974, p. VIII

<sup>17</sup> Salette Tavares, “Kitsch”, in *Expo AICA SNBA 72*, Lisboa: AICA, 1972, p. 44.

<sup>18</sup> Salette Tavares, “Kitsch”, p. 44.

<sup>19</sup> Ver Manuel Loff, “Marcelismo e ruptura democrática no contexto da transformação social portuguesa dos anos 1960 e 1970”, *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. 5, n. 19, 2007, pp. 145-184. Ver também Irene Flunser Pimentel, “As mulheres na fase marcelista”, in *Mulheres portuguesas*, ed. Irene Flunser Pimentel e Helena Pereira de Melo, Lisboa: Clube do Autor, 2015, pp. 354-372.

<sup>20</sup> Salette Tavares, “Kitsch”, p. 45.

<sup>21</sup> Mas, como Salette Tavares explica no programa da RTP dirigido pelo pintor e crítico de arte Rocha de Sousa e dedicado à Expo AICA 74, a sua intenção inicial era propor um estudo do design da prata em Portugal, que acabou por não ir por diante devido à falta de colaboração dos industriais do setor. Programa “Expo AICA SNBA 74”, apresentado por Rocha de Sousa e produzido por José Elyseu, transmitido na RTP1 no dia 27 de fevereiro de 1974. Acessível online nos Arquivos RTP, <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/expo-aica-snba-74/#content-more>

<sup>22</sup> Salette Tavares, “A estrutura semantica na obra de Paula Rego”, in *Expo AICA 74*, [Lisboa: AICA], 1974, pp. 1-5.

<sup>23</sup> Ver Cyril Burt, “Information Theory and Aesthetic Education”, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 1, n. 2, Autumn, 1966, pp. 55-69.

<sup>24</sup> Salette Tavares, “A estrutura semantica na obra de Paula Rego”, pp. 2 e 3.

<sup>25</sup> Referência ao conto popular “Os papões”, que se encontra reproduzido no catálogo da exposição

individual realizada Galeria de S. Mamede em 1971, acompanhando o desenho *Os Deveres Escolares* (1979). Estas páginas do catálogo encontram-se reproduzidas em *Paula Rego: Contos tradicionais e contos de fadas*, p. 35.

<sup>26</sup> Paula Rego, carta enviada a Salette Tavares a propósito da pintura *Provérbio Popular* [Londres, 1973]. Passagens sublinhadas de acordo com o texto original.

<sup>27</sup> Salette Tavares, “Ana Vieira”, *Revista de Artes Plásticas*, n. 3, fevereiro de 1974, p. 12.

<sup>28</sup> Ver texto de Bruna Toledo Gomes “Recepção crítica da obra de Paula Rego em Portugal nos anos 1970”, in *Histórias de todos os dias. Paula Rego, anos 70/Everyday stories. Paula Rego, the 70s*, pp. 47-56.

<sup>29</sup> Salette Tavares, “ambiente objecto de Ana Vieira”, *Colóquio.artes*, n. 22, abril de 1975, p. 28.

<sup>30</sup> Catarina Alfaro, “Histórias de todos os dias”, in *Histórias de todos os dias. Paula Rego: Anos 70*, p. 17. A autora cita o artigo de Salette Tavares, “Dados para uma leitura de Paula Rego”, *Expresso*, 20 de Julho de 1974, p. 14.

<sup>31</sup> Salette Tavares, [Introdução], in *Artistas portuguesas*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977, p. 6. A crítica de arte e artista participou também na mesa redonda organizada no âmbito da exposição sobre “existe ou não uma maneira cultural feminina de existir e de criar?”.

<sup>32</sup> Sobre a produção artística em Portugal e o feminismo ver a monografia de Márcia Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, Vila Nova de Famalicão: Húmus; Braga: Universidade do Minho, 2015, e sobre esta exposição em particular ver da mesma autora “Portuguese Women Artists at the National Society of Fine Arts (1977): why was this not a feminist exhibition?”, in *All Women Art Spaces in the Long 1970s*, Liverpool: Liverpool University Press, 2018, pp. 209-228.

<sup>33</sup> Salette Tavares, [Introdução], p. 6.

<sup>34</sup> Afonso Ramos, “Breve História da Secção

Portuguesa da AICA”, in *Secção Portuguesa da AICA: História*, Lisboa: INCM; AICA, 2011, p. 50. O congresso incluiu painéis sobre “A arte europeia do ponto de vista africano” ou “A caminho de uma abertura antropológica”, por exemplo.

<sup>35</sup> “maintenant les idées entre en relation avec l’ethnologie, et ne devront-elles pas enfin entrer en relation avec l’anthropologie ? En s’élargissant, en sortant de ses cadres gréco-latins, l’art s’est ouvert à des notions tous à fait nouvelles”. Citação na tese de doutoramento de Ana Luísa Barão, “A Profissionalização da crítica de arte portuguesa. (1967-1976)”, vol. 1, Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015, p. 270.



## Paula Rego and Salette Tavares: Shared Histories

### Leonor de Oliveira

Art History Institute, Universidade NOVA de Lisboa – School of Social Sciences and Humanities / IN2PAST – Associate Laboratory for Research and Innovation in Heritage, Arts, Sustainability and Territory

### Introduction: Paula Rego and Salette Tavares in the 1970s

Paula Rego (1935-2022) and Salette Tavares (1922-1994) first met around 1964. In addition to being friends in their private lives, they were close colleagues in the art world, as evidenced by the letters that they exchanged and the texts that were written by the latter about Rego's work. Another detail shared between them has come to be added to this commemoration of their friendship and their artistic collaboration in the present year of 2022, however, and it casts a shadow over this little celebration: the centenary anniversary of the birth of Salette Tavares coincides with the year of the death of Paula Rego. Yet the juxtaposition of the two in this exhibition is not only justified in biographical terms. The crossing of their paths also enables the exploration of less well-known aspects of their creative practice and their contributions to the Portuguese artistic milieu. In the case of Paula Rego, there has yet to be a systematic study of her work during the 1970s (a lacuna that is bridged by the anthological exhibition taking place concurrently with this one at the Casa das Histórias Paula Rego<sup>1</sup>), and the great visibility that her paintings and drawings achieved during that decade in exhibitions that circulated both within Portugal and abroad is yet to be revealed. This small exhibition specifically highlights the routes of visibility of Paula Rego's work in that period, at the same time as it underlines the important activity undertaken by Salette Tavares as an art critic and president of the Portuguese section of the International Association of Art Critics (PS/AICA) between 1974 and 1977.

This encounter between Paula Rego and Salette Tavares is framed specifically here in the decade of the 1970s, which in the Portuguese context corresponds to a complex period of political transformation that was marked by the Revolution of 25 April 1974, which put an end to almost fifty years of dictatorship. The approach to the parallel, but separate paths followed by the focal figures of this exhibition departs from a specific perspective that is centred on feminine creativity in that period, and it examines their contribution not only to a critical analysis of the post-revolutionary artistic scene in Portugal, but above all to the revelation of the gestures and bodies, points of view, and experiences of women in this period. Underlying all this is the idea that the work of women artists, in all their diverse

material and expressive formulations, created a space of visibility for Portuguese women that enables their inclusion today in the narrative and in reflections on this historic moment of transition from dictatorship to democracy<sup>2</sup>.

In the history of the dictatorship (1926-1974) women held a subaltern role imposed on them through the duty to be obedient, first to their father and later to their husband, and to adhere to pre-defined patterns of social and intimate behaviour<sup>3</sup>; yet even in the narrative about the political change in 1974, the protagonists are still men, whether they are the military leaders who drove the revolution or the political leaders who defined the process of democratisation for the country. The new constitution was also designed, as Virgínia Ferreira observes, from a masculine point of view, and once again relegated women to a place of invisibility:

*The mere “shame” of a fifty-year dictatorship seemed sufficient to give lawmakers total freedom. The preambles of the first legal texts published after April 1974 on women’s right to diplomatic, local administrative and judicial posts spoke of the “reparation of a historical injustice”, a vague and moralistic statement that effectively robs women of the merit of nomination. Another reason for the sudden “top-down” nature of these changes is the interest shown by men in the elites. Divorce is only the most obvious example: contraception is another.*<sup>4</sup>

When we place an official history based on images of revolutionary soldiers, the triumphal return of political leaders from exile, or political debates in confrontation with the work of Portuguese women artists, we discover a more complex approach to the panorama of the time, in which women not only reclaimed their visibility, but also manifested their capacity to contribute to the transformation of the country and their own fates. The performances of Ana Hatherly (*Rotura* [Rupture], 1977) or Helena de Almeida (*Ouve-me* [Hear me], 1979), for example, may be interpreted from the starting point of a political perspective that is contextualised in the period in which the works were made: in the respective film records, the bodies of the artists unleash gestures of violence and destruction through which they break the barriers of silence and immobility<sup>5</sup>.

On the other hand, Graça Morais’s intervention for the *Encontros Internacionais de Arte* (International Art Encounters) in 1975, which took place in Viana do Castelo and in which she worked on a canvas in public, also introduces a rare image of the act of painting in which the woman emerges as the author and not the model<sup>6</sup>. These artists, however, explored the multiple possibilities for creative expression that had also been stimulated by the move away from dictatorship. Yet, above all, they proposed diverse forms of representation or, more significantly, of the identification of woman not only in the art space, but also in the public space. Furthermore, they show how the creative process can be intimately linked to an attitude of emancipation.

By centring on the trajectories of Paula Rego and Salette Tavares in the 1970s, this exhibition further exemplifies the way in which the field of art can provide a starting point for reflection on a society in the process of democratisation, including the contradictions and ambiguities that a feminist perspective would inevitably capture. In addition to this, it is important to underline that the focal figures of this exhibition were agents in the cultural and artistic redefinition of the country throughout the 1970s. The visibility and prominence of Paula Rego’s work in the 1970s confirmed the artist who had been based in London since 1976 as one of the principal points of reference for the national artistic scene in Portugal. In her turn, Salette Tavares’s role as an art critic and association leader placed her in a privileged position to introduce new readings of artistic practice and to contribute to new artistic and cultural policies after the fall of the dictatorship. Through the paths that they both traced on the Portuguese artistic scene in the 1970s, parallel stories are revealed to us which bring to light other agents of change.

### **The rediscovery of the everyday world vs Kitsch**

At the beginning of the 1970s, Paula Rego was already a recognised figure on the national artistic scene after the enthusiastic reception of her painting at the start of the 1960s. This is evident from the prominence given to her by Rui Mário Gonçalves in his critique of the *II Exposição de Artes Plásticas* (II Exhibition of Visual Arts) organised by the



Calouste Gulbenkian Foundation in 1961, and the organisation of her first solo exhibition at the Galeria de Arte Moderna (Modern Art Gallery) in the Sociedade Nacional de Belas-Artes (National Society for Fine Arts) in Lisbon in 1965. Between these two moments that marked the initial public contact with Paula Rego's work, the artist herself returned to London on a Calouste Gulbenkian Foundation bursary to develop her pictorial research and to integrate herself and promote her work in the London artistic milieu. This resulted in her participation in the *Six Artists* exhibition at the Institute of Contemporary Arts in London, also in 1965.

Salette Tavares also commenced the decade of the 1970s with a notable trajectory behind her, albeit one focused on different areas. After her graduation in Historical and Philosophical Sciences from the University of Lisbon in 1948, she left Portugal at the end of the 1950s for France and Italy, supported by a Calouste Gulbenkian Foundation bursary to study aesthetics. In Italy in 1959 she worked with the art critic, painter and philosopher, Gillo Dorfles, who had formed the Concrete Art Movement in 1948 along with other Italian artists. In 1964 she had contact with different artistic and cultural contexts when she travelled to the United States of America, where she visited museums and collections and became interested in modern architecture. Meanwhile, she had already commenced her collaboration with the Poesia Experimental Portuguesa (Portuguese Experimental Poetry) group that included, among others, Ana Hatherly and Ernesto de Melo e Castro. She contributed to this group with visual poems and with the type of materialisation of semantic games through artistic objects that would define her spatial poetry<sup>7</sup>. Also in the 1960s, Salette Tavares published texts on aesthetics in the journal *Brotéria*, which were based on the classes that she taught at the Sociedade Nacional de Belas-Artes. At the end of that decade, she collaborated in the restructuring of the PS/AICA through her participation in the *I Encontro de Críticos de Arte Portuguesa* (I Meeting of Critics of Portuguese Art) at the Centro Nacional de Cultura (National Centre for Culture) in 1967, becoming a member of the association shortly thereafter.

In 1971, we find Paula Rego and Salette Tavares at an important moment in the consolidation of Rego's artistic trajectory and Tavares's literary activity. The first

(Cupboards are doors on the outside  
They open wide wooden shelves  
Cupboards are musical instruments  
They have a huge outside belly bulky with the polish of pianos and violins.  
They have noisy entrails gagged by the doors  
Cupboards are always filled with mysteries  
of noises that silence themselves  
and  
only when the door is opened can they open their big, resonant mouths)

and boxes inside.  
throats of china  
nests of glass and crystal  
and they look  
as one who listens.

opportunity for collaboration between the two also emerged at this time. It was in 1971 that Salette Tavares published her fourth book of poetry, *Lex Icon* that included the poem "O Louceiro" (The China Cabinet), which has been associated with a drawing dated 1972 (the cover image of the recent reedition of the book<sup>8</sup>) that Paula Rego dedicated to her friend: "Dear Salette, here is a cupboard full of things"<sup>9</sup>. Indeed, two news items published by *Expresso* three years later in 1974 would place the poem and drawing side by side, and indicated Paula Rego's intention to illustrate a new edition of Tavares's book, although it never came to be published.<sup>10</sup> Salette Tavares's poems, and "O Louceiro" in particular, reveal a domestic reality animated by sounds, movements, and metamorphoses that are not obvious at first glance, but which become clear when we understand objects not just for what they are, but also for what they can become. Paula Rego's wide-open cupboard also opens up the possibility of a rediscovery of the mundane world and of encountering in the small elements of that world, in their colours and varied forms, material for creative games that give a life of their own to utensils and domestic furniture.

Excerpt from the poem "O Louceiro",  
published in the book *Lex Icon*, Lisboa: Moraes, 1971, p. 419.



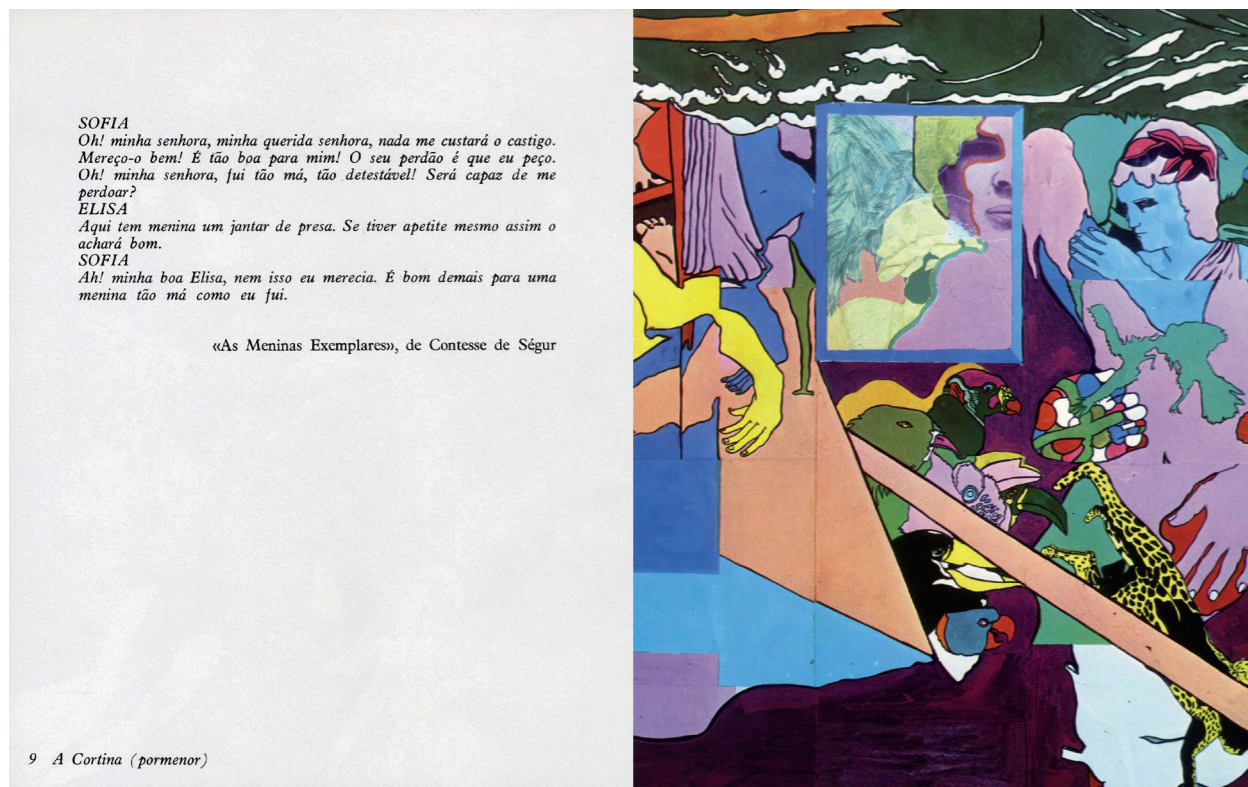
Paula Rego, *Armário*, 1972

As Margarida Brito Alves observes, citing António Ramos Rosas's critique of *Lex Icon*, "here, in a simmering domestic environment, what is apparently banal acquires a visibility that transforms it into something extraordinary. Out of context, objects gain a life of their own, leaving behind their material limitations – and they are never only what they seem, revealing 'the phenomenological space of the house, the complex secrets of human relationships with the things, the structures of objects, and the gestures that connect them'"<sup>11</sup>. According to Gillo Dorfles in his introduction to the same book, the originality of Salette Tavares's poetry was related to the plasticity of words, which could be used beyond their natural state, creating a new "semantic objectuality"<sup>12</sup>. For example, a sock might be seen as a ball or a comet, depending on the context in which it is found. The semantic question, that is to say, the combination of elements of visual and linguistic communication that create meaning, would come to be approached by Salette Tavares in various critical texts, some of which were dedicated to the work of Paula Rego, and she always defended the possibility of creating new readings, new interpretative possibilities.

Another point in common between the poet and the painter is the idea of play, which is taken by both as the starting point for their creative practice. At the beginning of her artistic activity, Paula Rego had recovered the way of drawing spontaneously that she had as a child as a means of finding her own formal language, while Salette Tavares reflected deeply on the concept of "play" to create a direct association between the creative process and the act of living<sup>13</sup>. However, in both cases, this was not about play with random results. Whether in poetry or in painting, the creators were conscious of the process of creation of meanings, and they gave them a specific direction.

A clear example of this experimental practice that fragmented, melded, and mixed figures and forms and also underlined the useful dialogue between text and image is the catalogue for the solo exhibition by Paula Rego at the Galeria de S. Mamede in Lisbon in 1971. This publication includes the reproduction of selected images from the show, which were accompanied by texts chosen by the artist.





In this catalogue, the works are not a mere illustration of the texts. In fact, they could be viewed independently. However, through the text we are able to find a key to interpreting that which the painter sought to tell through her painting. For example, in the case of the reproduction of a detail from *A Cortina* (The Curtain) alongside an excerpt from the book *As Meninas Exemplares* (The Exemplary Girls) by the Countess of Ségur (first published in 1858), image and text do not immediately correspond. In the text, Sofia begs forgiveness for having behaved in a “hateful” way, and she accepts her resulting punishment. In the painting, by contrast, we observe carefree feminine figures looking at themselves in the mirror or surrounded by a wild, colourful world. Paula Rego reveals to us what is behind the curtain and, bearing in mind her curiosity about badly-behaved

Page from the catalogue for Paula Rego’s solo exhibition at the Galeria de S. Mamede in 1971, with colour detail from the painting *A Cortina* (The Curtain) and an excerpt from *As Meninas Exemplares* (The Exemplary Girls) by the Countess of Ségur.<sup>14</sup>

girls (“all well-behaved little girls loved to read about naughty girls. And bad girls. That was my world”<sup>15</sup>), beyond Sofia’s remorse and rehabilitation, the painter is exploring the reasons for her punishment and creating a world of freedom in which everything is possible, and which contrasts with the rigidity of the upbringing of well-behaved little girls. The ambiguity that is established between text and painting makes possible the interrogation and construction of alternative narratives, and even a certain identification with the personal experience that the painter is seeking to express.

This solo exhibition would be distinguished with the Soquil Prize in 1971, awarded by the most influential critics on the Portuguese artistic scene. Rui Mário Gonçalves, who was one of the judges alongside Fernando Pernes and José-Augusto França, concluded in his article about the prize that “quotidian reality is denied the force of conventions, a force that is substituted here by bewitching elements. Everything is reclaimed from the most intimate details: childhood terror, the guilt complex, etc”<sup>16</sup>. Furthermore, by approaching the experiences and feelings that are common in childhood, Paula Rego enables the appropriation of the story by each observer. In the sense that the painting is not held to the representation of something specific or to a particular emotional state, but rather offers the construction of additional meanings based on the lived experience or memories of the observer, this opening or abstraction was an essential aspect of contemporary experimental art, as Salette Tavares argued assertively.

In the year after Paula Rego’s solo exhibition, Tavares participated in the exhibition organised by the PS/AICA – Expo AICA 72. At this event, art critics took on the role of curators, an activity that they also engaged in on the Portuguese artistic scene, and they selected themes and artists that would constitute individual sections in the exhibition. Salette Tavares decided to approach the question of Kitsch, presenting a critical perspective on this type of art and its political uses. For Tavares, Kitsch was an art form intended for immediate consumption, and which added nothing to the understanding and experience of reality: “it is plagiarism, copying, made according to a (culinary) recipe, that [...] which is inauthentic, pompous, false”<sup>17</sup>. Kitsch therefore fed into the state of passivity in contemporary society

and as such, represented the opposite of the notion of art favoured by the critic: “because art is creation is invention of the new, on the part of the artist and the reader”<sup>18</sup>.

This distinction between art that imitates, and experimental art had a concrete correspondence in the political sphere, as Salette Tavares cautions at the very beginning of her essay:

*Consistently false democratic conceptions emerge against the demonstrations of authentic artistic creation that are put forward and which, precisely because they are creation, have to emerge with that novelty that makes them difficult, that demands the active participation of the viewer, an initiation into the new language that is presented to us. The false or erroneous democratic attitude that I have mentioned rebels against this difficult aspect that all of the vanguard always posits, and it demands as the right of the masses or of the people that art itself positions itself at the level of everyone. Well, quite simply this is a negation of the right of the masses to access all levels of understanding, however high they may be. It is to disbelieve in the marvel to which everyone has a real right, if they so wish and are interested, if the pedagogic means are given to them that will enable their authentic education. They have the right to this, not to an art that is dumbed down. [...] Art is always the creation of language, nobody learns to understand a language without having learnt that language.*<sup>19</sup>

The section in bold in the quotation above was presented in this way in the original text, emphasising the claim that Salette Tavares was including in her reflection. This essay seemed to prefigure the political change that Portugal would face two years later, and it anticipated the discussion of the creation of an official type of art that, on the one hand, would be accessible to the whole population, and on the other, would support an ideological education, following the model of the Soviet Union. Tavares, however, focused above all on the reality of the present, on the apparent liberalisation and dissipation of the repression and control of the dictatorship that since 1968 had been under the command of Marcelo Caetano<sup>20</sup>, as well as on the importance that the mass media had come to have for daily life:

*When certain apparently democratic theories require us to give the public Kitsch because*

*the future belongs to the mass media and in it there is only space for that mediocrity, we seek to confront critically those theories of falsehood, of hypocrisy, and of contempt for all. Because they are nothing more than the desperation of man faced with the phenomenon of massification. We are obliged to concern ourselves with such problems at a moment when, in a consumer society, industries take hold of feeble wills to sow bad taste, and they seem to triumph in a battle in which everyone is fooled.*<sup>21</sup>

In this way, Salette Tavares constructed an argument sustaining the idea that the promotion of experimental art was a measure of the degree of democracy of a given regime. For her, experimental art was associated with the values of (creative/interpretative) freedom and participation. In truth, the challenge directed by art towards the viewer that they must learn new languages or forms of expression and that they must be involved in the construction of the work made the creative process a democratic process in and of itself. The attitude of political activism that Salette Tavares demonstrated from the outset in this text would be continued in the years to come, and especially after the fall of the dictatorial regime when she assumed the presidency of the PS/AICA. In this new stage, the work of Paula Rego and also that of other artists such as Ana Vieira would constitute a fundamental point of reference by which to approach an artform that introduced a new language, challenging the immediacy of Kitsch and confronting predetermined approaches to artistic production and contemporary reality, especially in terms of the creative and material lived experience of women.

#### “Creative loyalty”, or giving voice to the artists

The second PS/AICA exhibition took place in January 1974 (Expo AICA 74) and followed the same format as its predecessor, as discussed above. Salette Tavares participated again as an art critic/curator of one of the sections of the exhibition and she decided to present a single painting – *Provérbio Popular* (Proverb) (c. 1960-61) by Paula Rego – that served not only to develop in theoretical terms her argument in favour of experimental art, but also to set out her own method of analysis of artistic production, which by its nature corresponded to a work ethic.<sup>22</sup> In her essay entitled “A estrutura



semantica na obra de Paula Rego” (Semantic structure in the work of Paula Rego), the art critic starts by analysing the development of “certain new art forms” since the beginning of the century, and just as she had done in her essay for the catalogue for the previous Expo AICA, she highlights the importance of an art based on invention and not imitation<sup>23</sup>.

To support her argument, she draws on the theoretical work of Abraham A. Moles, “Information theory and esthetic perception” (1966), which, as Salette Tavares points out in her text, distinguished the informative message from the aesthetic one<sup>24</sup>. This reference serves to reinforce the idea already advanced by Tavares that aesthetic information departs from a repertoire or language of its own that must also be understood in order for the communication between artist and viewer to be established by means of a “decodification” of the message of the former by the latter. Even before commencing her analysis of Paula Rego’s painting, Salette Tavares highlights the current applicability of the work of the German theorist and art historian, Wilhelm Worringer: *Abstraction and Empathy*, published in 1908. In his novel valorisation of the vanguard movements, Worringer opened the possibility for other, equally valid forms of expression beyond those that followed the canon of Classicism. This point is fundamental in the defence of experimental art and also the art produced outside of the European (Paris/London) and North-American (New York/Los Angeles) centres. As such, it would also be possible to value peripheral artistic practices such as those produced by Portuguese women artists. This new proposal for reflection contradicted the traditional attitude of analysing artistic production from the starting point of certain models of excellence and innovation that were located in the European centres of art production, and particularly in the Parisian milieu.

In the case of Paula Rego, Salette Tavares reflects on how her work relates to what she calls the “spirit of the time”. This key to reading enables the composition to be decodified and at the same time, it facilitates the discovery through the painting of something about ourselves and the context we inhabit. In order to understand the work of Paula Rego, Salette Tavares talks about (hi)stories, reiterating once more that the paintings are independent of those stories, yet insisting on the parallel nature of them:

*If we hear her talking about her picture, there emerges the revelation of a new dimension – the story is implicit in the picture – the picture exists without it, that is to say, while the story is essential in it, it is not necessary for the real picture to appear. The hidden is present, it appears without revealing itself completely. However, the fact of this story coming about so intimately with the picture, the fact of its structuring being what structures the picture, always imbues it with something additional when we are able to hear Paula Rego herself tell the story of what her picture is. [...] I merely wish to explain how this happens and how Paula Rego is fully conscious of the reasons that motivate her, what she wants, how she does it. Structure and abstraction are the two dominant coordinates that she affirms, that she wants to be read in her pictures.*<sup>25</sup>

What was most important for an understanding of the full complexity of meaning or of the “semantic tangle” of the compositions was, therefore, to listen to Paula Rego telling the story of the picture. In this essay, Salette Tavares cites a letter from Paula Rego in which she recounts the stories and references that lie behind the painting *Provérbio Popular*:

*Johnny Piglet (Johnny Mouse) climbed the wall of the neighbour’s yard. He jumped into the orchard, went up the ladder leaning against the apple tree and laid his hand on an apple. The guard dog (the Ogres’ dog Loyal<sup>26</sup>) barked desperately, the owner (old man) did not hear it because he was working in the fields. The dog snapped the chain that was tying it up and launched itself at the trunk of the tree above, sinking its teeth greedily into Johnny’s tail.*

*The story is like a folk rhyme, such as “Sole shoe, king queen” or “Johnny Mouse boiled and roasted in the cauldron”. The painting was produced with great pleasure after the annual visit to the garlic fair in Ericeira. It also recalls words such as: “snack, manure, rake, string, fair, donkey, dust” – and sayings such as “Once upon a time”, “if he said it like this he did it better”.*

*Memories of childhood and the language of fairy tales, above all, tales such as the two fools (the man who perhaps has wishes and wastes them because by mistake he wished for the chorizo sausage that was hanging in the fireplace to be added onto his wife’s nose)!<sup>27</sup>*



In Salette Tavares's essay, which refers to comments contained in the letter sent by the artist as well as conversations that had been held between the two, there is the idea of a double meaning: one related to the stories that are the references for the painting, and the other linked to the painting in itself, which creates an independent form of storytelling starting from the very process of visual creation that defines a framework and does not only reinvent visually the tales and the words but also adds new ideas and associations. Rejecting "analytical interpretations", the art critic subscribes to the post-structuralist ideas that had emerged in the 1960s, arguing that meanings are not defined from the outset, but rather are reconstructed, recreated, contradicted through the creative practice and the reception by the viewer. Within this conceptual context, Salette Tavares defends "creative loyalty"

Paula Rego, *Provérbio Popular (Proverb)*, 1960.

in reading. This idea is further developed in two articles on the work of Ana Vieira that she published in 1974 and 1975.

In the *Revista de Artes Plásticas*, a contemporary art periodical that marked the 1970s and disseminated the experimental art produced in Portugal by Portuguese and foreign artists, Salette Tavares talks about the work of Ana Vieira and the importance of "us having the living testimony of the artists"<sup>28</sup>. Her suggestion of including in the critical text direct quotations from the artists, without cuts or editing, is important above all in a context in which the female voice was seldom heard and in which an appreciation of the work of women artists was often associated with a continual confrontation with the female condition of being a wife and mother. In the case of Paula Rego, this dual condition intensified for some critics the strangeness and shock that her works provoked<sup>29</sup>. Penetration of the environments of Ana Vieira thus outlined a journey that "here is embroilment in a reading that understands the original, decided plot, that forces us into the journey that goes around it, into the penetration of the gaze"<sup>30</sup>. Respect for a code defined by the artist herself was thus added to the requirement for participation on the part of the observer that was defended by the art critic and stimulated by experimental art. This caused the viewer to enter into the work, its material and semantic qualities, and to abandon any predefined or immediate reading.

Salette Tavares's texts are often difficult to read because of the abundant references and concepts contained in them (such as the "objectified empathy" of Worringer, "unrelatedness", or the "phenomenology of perception" of Merleau-Ponty, referred to in the texts on Ana Vieira). They demonstrate a determined attempt to seek to understand the work from the artist's perspective. In reality, the art critic continually challenges herself: to prove whether her reading is in line with that of the artist, correcting herself when their interpretations do not coincide. The principle of "creative loyalty" also leads her to focus on the works and pick out the structural elements that are present in the composition to aid her interpretation. For example, with reference to the paintings that Paula Rego showed in 1974 in her solo exhibition at the Galeria da Emenda, Salette Tavares uses the element of the bandage,





A Bela Adormecida:  
A festa má  
1974  
Guache  
49 x 33 cm

which can be identified as a fabric that runs throughout the composition so that, as Catarina Alfaro explains, citing Tavares, it functions “as an acknowledged symbol of the connections’ that Rego establishes between the characters in her works, thus managing to ‘slot the figures one against the other’”<sup>31</sup>. The article entitled “Dados para uma leitura de Paula Rego” (Details for a reading of Paula Rego), published as part of the exhibition mentioned above, thus demonstrates Salette Tavares’s intention to make the painter’s creative language accessible, overcoming any strangeness that the encounter with her work might provoke. Furthermore, it is another example of the ties of collegiality that she established with Paula Rego and which also marked her relationship with the Portuguese women artists who were consolidating their place on the Portuguese artistic scene in the 1970s.

Page from the catalogue for the solo exhibition at the Galeria da Emenda in 1974.

**Conclusion: “And that face to face the various ways of a woman being an artist in Portugal give us the certainty that the paths are multiple and all are valid. When they are authentic”.**<sup>32</sup>

The 1970s and the Portuguese revolution coincide with the feminist second wave, which was introducing on an international level new critical approaches and readings from the point of view of gender in relation to the context of art. As an art critic, Salette Tavares distanced herself from the ideas of the movement, as did the artists of that period, probably because they imposed a predetermined approach to creative practice, which did not account for the context, the experience, and the specific creative process of each artist. However, and as we have seen, despite distancing herself from feminism, Salette Tavares created space in the Portuguese artistic and cultural sphere to speak of the work of Portuguese women artists, calling up a universe of references related to European aesthetic, philosophical, and historiographical thought, and which helped to locate their work not only in the national context, but also internationally.

In her final year as president of the PS/AICA in 1977, Salette Tavares participated in the first exhibition in Portugal to be dedicated exclusively to contemporary Portuguese women artists. In addition to showing a work of her own in the exhibition, she also wrote the introductory text for the catalogue. In this text, she rejects a feminist perspective and questions the need to organise an exhibition entirely of women artists<sup>33</sup>. However, she points to alternative ways to contemporary feminisms to promote and champion women within a broader programme of liberation (much as Maria Lamas had exemplified). In the same way, she argues that art produced by a woman should not be confined to its sentimental reality but should also encompass “a more global and undivided expression”. The only artist cited in this text is Paula Rego, for her ability to deploy memory and the imagination to “grind down” individual experiences with the most varied references and thus to create a means of communication that goes beyond the subjective, that is, that also speaks of intemporal and collective experiences.

In this introduction, Salette Tavares speaks of freedom and of the “originality of diverse points of view”<sup>34</sup>. This attitude in relation to creative practice rejects masters and canons and is consistent with the position that she had defended at the AICA international conferences during the period. Furthermore, it was during her presidency in September 1976 that the extraordinary meeting of the association took place in Portugal, which signalled not only the recent political turn in the country but also opened a path of rupture with earlier mental frameworks in order to incorporate in critical reflections on artistic production the new perspectives that came with contemporary reality. As such, and as Afonso Ramos notes, the conference that took place in Lisbon manifested “a clear political demarcation that sought to affirm from the outset a post-colonial position in terms of the choice of general theme: ‘Modern Art and Black African Art. Reciprocal relations’”. Afonso Ramos further observes the “pioneering exercise in multidisciplinary criticism” at this conference that brought to the debate perspectives from Ethnology and Anthropology<sup>35</sup>. Incidentally, on the first day of talks, the lecture by Salette Tavares called specifically for a reflection on the way of doing criticism and the need to have recourse to other disciplines: “now the ideas enter into a relationship with ethnology, and should they not also enter into a relationship with anthropology? By expanding themselves, by leaving their Greco-Latin boxes, art is opened up to these completely new notions”<sup>36</sup>.

In the post-revolutionary context, Salette Tavares believed in the role of art and culture and also in the contributions of the PS/AICA towards the abandonment of the conservative and colonialist ideology of the dictatorship and the consolidation of the process of democratisation. The work of Portuguese women artists was also essential in this field, and in the deconstruction of relations and meanings that were already crystallised, through the complexification of the association between art and the so-called crafts such as tapestry, between woman and the home, and the revelation of her perspective on marriage, the family, and intimate relations, marking out other paths of meaning and also of empathy. Beyond personal reasons, Salette Tavares’s closeness to Paula Rego was also related to the efficiency with which the artist broke down the barriers between the so-called “major arts

and minor arts” and experimented with new visual languages. In a relatively turbulent period in her life, during which the artist contended with persistent doubts about her work and a sensation of artist’s block, Paula Rego found in Salette Tavares great support and motivation, and even the opportunity for the valorisation of her creative journey in the context of the political transformation of the country.

---

<sup>1</sup> *Histórias de todos os dias. Paula Rego, anos 70/ Everyday stories. Paula Rego, the 70s*, ed. Catarina Alfaro, Cascais: Fundação D. Luís I; Casa das Histórias Paula Rego, 2022.

<sup>2</sup> This is the aim of the IHA seed-project *Cartografias da criatividade feminina, 1974-1979* (Mapping feminine creativity, 1974-1979), of which this exhibition is a part. See the text by Bruna Toledo Gomes, “Mapping Feminine creativity 1974-1979: Seed research project”, in this catalogue.

<sup>3</sup> See, for example, Isabel Freire, “Lugares d’infância”, in *Paula Rego: Histórias & Segredos*, ed. Catarina Alfaro, Nick Willing and Leonor de Oliveira, Cascais: Fundação D. Luís I; Casa das Histórias Paula Rego, 2017, pp. 13-20, and Maria Manuel Lisboa, *Paula Rego’s Map of Memory: National and Sexual Politics*, Burlington, VT: Ashgate, 2003.

<sup>4</sup> Virgínia Ferreira, “Engendering Portugal: Social Change, State Politics and Women’s Social Mobilization”, in *Contemporary Portugal: Politics*,

*Society and Culture*, ed. António Costa Pinto, Boulder, CO: Social Science Monographs, 2003, p. 172.

<sup>5</sup> See Maria Luísa Coelho, “Woman-Body-Paint: Helena Almeida and the Visual Inscription of Sexual Difference”, *Luso-Brazilian Review*, vol. 54, n. 1, 2017, pp. 55-77 and Leonor de Oliveira, “Performing Revolution: Women’s Artistic Agency and Democratization in Portugal (1974-79)”, *Portuguese Studies*, vol. 38, n. 1, 2022, pp. 62-77.

<sup>6</sup> Paula Rego interiorised this traditional identification of the painter as male, confessing that she felt herself to be like a man when she was painting in order to summon the aggression necessary for the creative act. Artist’s statement in the film *Paula Rego, Histórias e Segredos*, directed by Nick Willing, 2017, and cited in the catalogue *Paula Rego, Histórias e Segredos*, p. 94.

<sup>7</sup> In this exhibition and catalogue we explore above all the role of Salette Tavares as an art critic and president of the Portuguese Section of the AICA.



For further information about her work as an artist, see *Poesia espacial: Salette Tavares*, catalogue edited by Margarida Brito Alves and Patrícia Rosas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. CAM, 2014.

<sup>8</sup> This reedition of *Lex Icon* was published by Tigre de Papel in 2020.

<sup>9</sup> “Querida Salette, aqui vai um armário cheio de coisas”, dedication from Paula Rego to Salette Tavares written on the drawing *Armário*.

<sup>10</sup> According to the newspaper, the new edition was to be published by Galeria 111. The two news reports further indicated that the drawing *Armário* constituted a first version that would not, however, come out in the book. “Lex Icon”, *Expresso*, 26 October 1974, p. 28; “O Louceiro Salette dixit... Paula pixit”, *Expresso*, 1 November 1974, p. 32.

<sup>11</sup> “aqui, num ambiente doméstico em ebulição, o aparentemente banal adquire uma visibilidade que o transforma em extraordinário. Desterritorializados, os objetos ganham vida própria, deixando para trás as suas limitações materiais – e nunca são apenas o que parecem, revelando ‘o espaço fenomenológico da casa, os segretos complexos das relações humanas com as coisas, as estruturas dos objetos e dos gestos que as eles se ligam’”. Margarida Brito Alves, “Entre a casa, o mar e a galeria. Os objetos animados de Salette Tavares”, *MIDAS*, n. 8, 2017, pp. 1-2, DOI: 10.4000/midas.1251. The author cites a text by António Ramos Rosa, “Lex Icon”, in *Colóquio/Letras*, n. 9, 1972, pp: 79-80.

<sup>12</sup> Gillo Dorfles, [Introduction], in Salette Tavares, *Lex Icon*, Milano: Pesce d'Oro, 1977, p. 13.

<sup>13</sup> See Margarida Brito Alves, “Entre a casa, o mar e a galeria”, p. 6.

<sup>14</sup> SOFIA: Oh! My lady, my dear lady, the punishment will not trouble me at all. I fully deserve it! It is so good for me! Your pardon is what I beg for. Oh! My lady, I was so bad, so hateful! Will you be able to forgive me?

ELISA: Here is a prisoner's dinner for you, missy.

If you are even hungry, you will find that it is good.

SOFIA: Ah! My good Elisa, I didn't even deserve this. It is too good for a girl as bad as I was.

<sup>15</sup> “todas as meninas bem-comportadas adoravam ler sobre meninas marotas. E más. Esse era o meu mundo”. Paula Rego in interview with Anabela Mota Ribeiro, in *Paula Rego por Paula Rego*, Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2016, p. 51. See also the essay by Catarina Alfaro “Take a walk on the wild side”, in *Paula Rego: Contos tradicionais e contos de fadas*, Cascais: Fundação D. Luís I; Casa das Histórias Paula Rego, 2018, pp. 55-69.

<sup>16</sup> “ao real quotidiano é recusada então a força das convenções, força que é substituída pela de elementos feiticísticos. Tudo é retomado a partir dos dados mais íntimos: o terror infantil, o complexo de culpa, etc”. Rui Mário Gonçalves, “O Prémio Soquil - 1971”, *Colóquio Artes*, n. 4, October 1971, p. 66.

<sup>17</sup> “é o plágio, a cópia, o feito com receita (de cozinha), o [...] que é o inautêntico, o pomposo, o falso”. “Conversa com Salette Tavares: Congresso Extraordinário da A.I.C.A. em Portugal para 1976”, *Expresso*, 9 November 1974, p. VIII

<sup>18</sup> “porque arte é criação é invenção do novo, por parte do artista e de quem o lê”. Salette Tavares, “Kitsch”, in *Expo AICA SNBA 72*, Lisboa: AICA, 1972, p. 44.

<sup>19</sup> “Insistentemente falsas concepções democráticas se insurgem contra as manifestações avançadas da autêntica criação artística que, exactamente porque são criação, têm de surgir com aquela novidade que as torna difíceis, que exige uma participação activa do espectador, uma iniciação à nova linguagem que nos é proposta.

A atitude falsa ou erradamente democrática a que me referi, rebela-se contra este aspecto difícil, que toda a vanguarda sempre põe, e exige como um direito das massas ou do povo, que a arte em si se ponha ao nível de todos. Ora isto é muito simplesmente negar às massas o direito da acessibilidade a todos os níveis de compreensão,

por mais altos que sejam. É descrever da maravilha a que todos têm direito real, se quiserem, se se interessarem, se lhes forem dados os meios pedagógicos que lhe permitam a autêntica iniciação. A isso têm direito, não a uma arte que se minorizou. [...] Arte, é sempre criação de linguagem, ninguém aprende a compreender uma língua sem ter aprendido essa língua”. Salette Tavares, “Kitsch”, p. 44.

<sup>20</sup> See Manuel Loff, “Marcelismo e ruptura democrática no contexto da transformação social portuguesa dos anos 1960 e 1970”, *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. 5, n. 19, 2007, pp. 145-184. See also Irene Flunser Pimentel, “As mulheres na fase marcelista”, in *Mulheres portuguesas*, ed. Irene Flunser Pimentel and Helena Pereira de Melo, Lisboa: Clube do Autor, 2015, pp. 354-372.

<sup>21</sup> “Quando certas teorias aparentemente democráticas nos pedem que demos ao povo o Kitsch, porque o futuro é das mass média e aí só tem cabimento essa mediocridade, procuremos criticamente enfrentar essas teorias da falsidade, da hipocrisia e do desprezo por todos. Porque mais não são do que o desespero do homem perante os fenómenos de massificação. Temos obrigação de nos preocupar com tais problemas no momento em que, numa sociedade de consumo, as indústrias tomam posse das vontades débeis para fomentarem o mau gosto, parecendo triunfar numa batalha em que todos são enganados”. Salette Tavares, “Kitsch”, p. 45.

<sup>22</sup> However, as Salette Tavares explains in the RTP programme directed by the painter and art critic, Rocha de Sousa and dedicated to the Expo AICA 74, her initial intention was to present a study of silver design in Portugal, which ended up not going ahead due to a lack of collaboration from sector industries. Programme “Expo AICA SNBA 74”, presented by Rocha de Sousa and produced by José Elyseu, aired on RTP1 on 27 February 1974. Accessible online in the RTP archives at <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/expo-aica-snba-74/#content-more>

<sup>23</sup> Salette Tavares, “A estrutura semantica na obra de Paula Rego”, in *Expo AICA 74*, [Lisboa: AICA], 1974, pp. 1-5.

<sup>24</sup> V. Cyril Burt, “Information Theory and Aesthetic Education”, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 1, n. 2, Autumn, 1966, pp. 55-69.

<sup>25</sup> “Se ouvirmos ela contar o seu quadro, a revelação de uma dimensão nova surge – a história está implícita no quadro – o quadro existe sem ela, ou seja, a história, sendo essência nele, não é precisa para que o quadro real apareça. O encoberto está presente, aparece sem se revelar completamente. No entanto o facto desta história nascer tão intimamente com o quadro, o facto da sua estruturação ser a estruturação do quadro, acrescenta-lhe sempre qualquer coisa quando nos foi dado ouvir a própria Paula Rego contar a história que o seu quadro é. [...] Apenas quero explicar como tudo isto acontece e como Paula Rego está plenamente consciente das razões que a animam, daquilo que quer, do como faz. A estrutura e a abstracção são as duas coordenadas dominantes que ela afirma, que ela quer que leiam nos seus quadros.” Salette Tavares, “A estrutura semantica na obra de Paula Rego”, pp. 2 e 3.

<sup>26</sup> Reference to the folk tale “The Ogres” which is reproduced in the catalogue for the solo exhibition that took place at the Galeria de S. Mamede in 1971, alongside the drawing *Os Deveres Escolares* (1979). These pages of the catalogue are reproduced in *Paula Rego: Contos tradicionais e contos de fadas*, p. 35.

<sup>27</sup> “João Leitão (João Ratão) trepou o muro do quintal do vizinho. Saltou para dentro do pomar, subiu o escadote encostado à macieira e deitou a mão a uma maçã. O cão de guarda (O cão Fiel dos Papões?) ladrou desesperadamente, o dono (velho) não o ouviu porque trabalhava no campo. O cão arrebitou com a corrente que o amarrava e lançou-se pelo tronco da árvore acima fincando os dentes sofregamente no rabo do João.

A história é como uma cantilena popular por

exemplo “Sola sapato, rei rainha” ou “João Rato cozido e assado no caldeirão”. O quadro foi feito com muito gosto depois da visita anual à feira dos alhos da Ericeira. Tem a ver também com palavras como: “merenda, esterco, ancinho, réstia, feira, burro, pó” – e frases como “Era uma vez”, “se assim o disse melhor o fez”.

Recordações da infância e linguagem dos contos de fadas, sobretudo contos como os dois palermas (o homem que tem talvez desejos e que os desperdiça porque por engano desejou que o chouriço, que estava pendurado na lareira fosse acrescentado ao nariz da sua mulher!)” Paula Rego, letter sent to Salette Tavares about her painting *Provérbio Popular* [London, 1973]. Underlined words in the original.

<sup>28</sup> “termos o testemunho vivo dos artistas”. Salette Tavares, “Ana Vieira”, *Revista de Artes Plásticas*, n. 3, February 1974, p. 12.

<sup>29</sup> See the text by Bruna Toledo Gomes “The critical reception of Paula Rego’s work in Portugal in the 70s”, in *Histórias de todos os dias. Paula Rego, anos 70/ Everyday stories. Paula Rego, the 70s*, pp. 47-56.

<sup>30</sup> “aqui é comprometimento numa leitura que entenda o enredo original e decidido, que nos obriga ao percurso que o rodeia, à penetração do olhar”. Salette Tavares, “ambiente objecto de Ana Vieira”, *Colóquio/Artes*, n. 22, April 1975, p. 28.

<sup>31</sup> Catarina Alfaro, “Everyday Stories”, in *Histórias de todos os dias. Paula Rego: Anos 70*, p. 31. The author cites an article by Salette Tavares, “Dados para uma leitura de Paula Rego”, *Expresso*, 20 July 1974, p. 14.

<sup>32</sup> “E que frente a frente as diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal nos dêem a certeza de que os caminhos são múltiplos e todos válidos. Quando autênticos”. Salette Tavares, [Introduction], *Artistas portuguesas*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977, p. 6. The art critic and artist also participated in a round table organised as part of the exhibition on “existe ou não uma maneira cultural feminina de existir e de criar?” (is there a female cultural way of being and creating or not?).

<sup>33</sup> On artistic production in Portugal and feminism, see the monograph by Márcia Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, Vila Nova de Famalicão: Húmus; Braga: Universidade do Minho, 2015. On this exhibition in particular, see by the same author “Portuguese Women Artists at the National Society of Fine Arts (1977): why was this not a feminist exhibition?”, in *All Women Art Spaces in the Long 1970s*, Liverpool: Liverpool University Press, 2018, pp. 209-228.

<sup>34</sup> Salette Tavares, [Introduction], p. 6.

<sup>35</sup> Afonso Ramos, “Breve História da Secção Portuguesa da AICA”, in *Secção Portuguesa da AICA: História*, Lisboa: INCM; AICA, 2011, p. 50. Among the sections of the conference were “A arte europeia do ponto de vista africano” (European art from the African perspective) and “A caminho de uma abertura antropológica” (Towards an anthropological opening up), for example.

<sup>36</sup> “maintenant les idées entre en relation avec l’ethnologie, et ne devront-elles pas enfin entrer en relation avec l’anthropologie? En s’élargissant, en sortant de ses cadres gréco-latins, l’art s’est ouvert à des notions tous à fait nouvelles”. Quotation from the doctoral thesis by Ana Luísa Barão, “A Profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1976)”, vol. 1, Oporto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015, p. 270.





Paula Rego, anos 1970  
Arquivo Paula Rego/ The Paula Rego Archive

#### **Paula Rego (1935-2022)**

No início da década de 70, Paula Rego era já uma figura reconhecida do panorama artístico português, como comprova a atribuição do Prémio Soquil em 1971 na sequência da exposição individual organizada na Galeria de São Mamede. Esta distinção anunciou o reconhecimento e a visibilidade que a sua obra adquiriria ao longo dos anos 70, como a cronologia e a cartografia apresentadas neste catálogo demonstram (pp. 136-141). Encontramos no percurso definido por Paula Rego nestes anos uma total correspondência com o entusiasmo por uma arte experimental que desafiasse as narrativas cristalizadas pela ditadura, e com o interesse internacional pelo contexto português após a revolução. Neste último caso, a artista foi uma das presenças mais recorrentes nas várias exposições de arte portuguesa organizadas no estrangeiro. No entanto, Paula Rego viveu esta época com um confessado sentimento de estagnação criativa e de desencanto com o rumo político que Portugal estava a tomar. Depois de perder a fábrica do seu pai e a quinta da Ericeira, instalou-se definitivamente em Londres em 1976, onde prosseguiu a sua investigação sobre os contos populares portugueses, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

At the beginning of the 70s, Paula Rego was already a well-known figure on the Portuguese artistic scene, as evidenced by the award of the Soquil Prize in 1971 for her solo exhibition organised at the Galeria São Mamede. This distinction foresaw the recognition and visibility that her work would achieve throughout the 1970s, as the map and timeline presented in this catalogue demonstrate (pp. 136-141). The trajectory carved out by Paula Rego during these years was in complete alignment with the enthusiasm nationally for an experimental art that would challenge the narratives crystallised by the dictatorship, and the international interest in the Portuguese context after the revolution. In terms of the latter, the artist was one of the most frequent to appear in the various exhibitions of Portuguese art that were organised overseas. Nevertheless, Paula Rego experienced during this period a self-confessed feeling of creative stagnation and disenchantment with the political direction that Portugal was taking. After losing her father's factory and the family estate in Ericeira, she moved permanently to London in 1976, where she developed her research on Portuguese folktales with the financial support of the Calouste Gulbenkian Foundation.





Salette Tavares, s.d.  
Espólio Salette Tavares/ The Salette Tavares Estate

#### **Salette Tavares (1922-1994)**

Nos anos 70 Salette Tavares desdobrou a sua atividade em diversas áreas. Começou pela poesia e a publicação do livro *Lex Icon*, em 1971, mas a sua intervenção no campo da crítica de arte levá-la-ia à presidência da Secção Portuguesa da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) entre 1974 e 1977. Vêmo-la então, enquanto crítica de arte e dirigente associativa, a assumir uma atitude de militância, quer na defesa da arte experimental, quer na afirmação da AICA, a seguir à Revolução de 25 de Abril, como entidade fundamental na definição de novas políticas artísticas e patrimoniais para o país democrático. Salette Tavares colaborou ainda na organização da primeira exposição exclusivamente dedicada ao trabalho das artistas portuguesas (Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1977) e deu nesta época um contributo fundamental para o enquadramento teórico, histórico e artístico do trabalho de artistas como Paula Rego ou Ana Vieira. Só em 1979 voltaria a centrar-se na divulgação da sua própria atividade criativa, com a organização da exposição individual *Brincar* na Galeria Quadrum.

In the 70s, Salette Tavares focused her activities in several areas. She started with poetry and the publication of the book *Lex Icon* in 1971, while her activity in the field of art criticism would lead to her presidency of the Portuguese Section of the AICA (International Association of Art Critics) between 1974 and 1977. We see her, then, as an art critic and association leader engaging in activism, whether in support of experimental art or to promote the AICA as a fundamental entity for the definition of new arts and heritage policies for the democratic country in the period following the 25 April Revolution. Salette Tavares also participated in the organisation of the first exhibition exclusively dedicated to the work of Portuguese women artists (Sociedade Nacional de Belas-Artes [National Society of Fine Arts], 1977) and in this period, she made a vital contribution to the theoretical, historical, and artistic framing of the work of artists such as Paula Rego or Ana Vieira. It was only in 1979 that she would focus again on the dissemination of her own creative activity, with the organisation of the solo exhibition *Play* at the Galeria Quadrum.

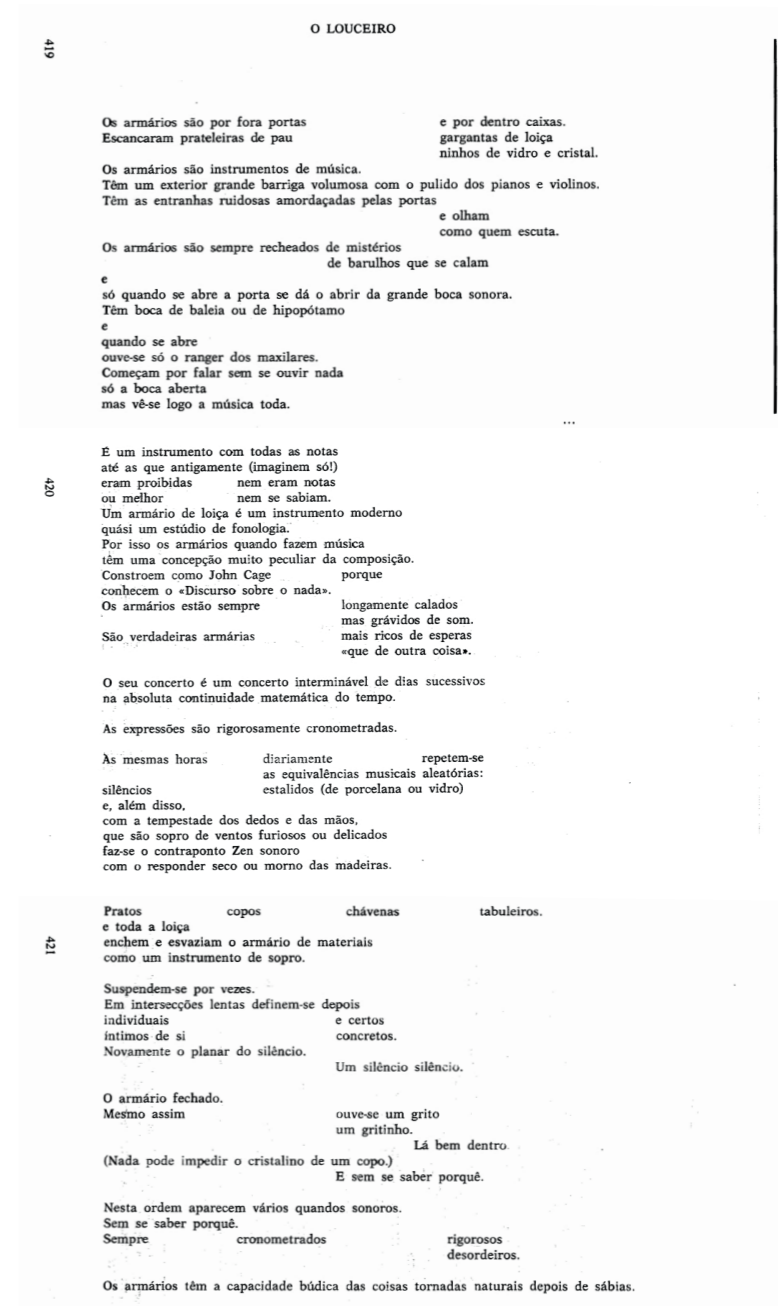


## Histórias 1

Em 1971 encontramos Paula Rego e Salette Tavares num momento muito importante de afirmação do percurso artístico da primeira, e da atividade literária da segunda. Surge também nesta altura a primeira oportunidade de colaboração entre ambas. Precisamente em 1971 Salette Tavares publicou o seu quarto livro de poesias, *Lex Icon*, que incluía o poema “O Louceiro”, que tem sido associado a um desenho que Paula Rego dedicou à sua amiga. O poema revela uma realidade doméstica animada por sons, movimentos e metamorfoses que não são óbvios num primeiro olhar, mas que se tornam claros quando percebemos os objetos não apenas por aquilo que são, mas também pelo que podem ser. O armário escancarado de Paula Rego abre também essa possibilidade de redescoberta do mundo quotidiano e de encontrar nos pequenos elementos desse mundo, nas suas cores e formas diversas, matéria para jogos criativos e recriação de imaginários pessoais.

## (Hi)stories 1

In 1971, we find Paula Rego and Salette Tavares at an important moment in the consolidation of Rego’s artistic trajectory and Tavares’s literary activity. The first opportunity for collaboration between the two also emerged at this time. It was in 1971 that Salette Tavares published her fourth book of poetry, *Lex Icon*, which included the poem “O Louceiro” [The China Cabinet], which has been associated with a drawing that Paula Rego dedicated to her friend. The poem reveals a domestic reality animated by sounds, movements, and metamorphoses that are not obvious at first glance, but which become clear when we understand objects not just for what they are, but also for what they can become. Paula Rego’s wide open cupboard also opens up the possibility of a rediscovery of the mundane world and of encountering in the small elements of that world, in their colours and varied forms, material for creative games and the recreation of personal imaginaries.



Salette Tavares

“O Louceiro”, in *Lex icon*, Lisboa/Lisbon: Moraes, 1971

Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian/ Art Library, Calouste Gulbenkian Foundation



QUERIDA SALETTE AQUI VAI UM  
ARMÁRIO CHEIO DE COISAS, COM MUITOS  
PARABÉNS DA PAULA.

Paula Rego  
Armário/ Cupboard, 1972  
Aquarela e tinta da China sobre papel/ Watercolour and Indian ink on paper 25 x 21 cm  
Coleção/ Collection Salette Brandão



## Histórias 2

As cartas e presentes que Paula Rego e Salette Tavares trocaram na década de 1970 testemunham a sua cumplicidade e evidenciam também a criatividade e imaginação da artista. Por exemplo, numa carta enviada de Londres, Paula Rego refere-se ao desenho com vestidos que deu a Salette Tavares. Os figurinos não correspondem exatamente aos vestidos que tinha comprado com a ajuda da amiga porque “é mais divertido inventar do que copiar”.

## (Hi)stories 2

The letters and gifts that Paula Rego and Salette Tavares exchanged throughout the 1970s testify to their friendship and also highlight the artist's creativity and imagination. For instance, in a letter sent from London, Paula Rego refers to the drawing of dresses that she gave to Salette Tavares. The artist's drawings do not correspond exactly to the dresses that she had bought with the help of her friend, because “it is more fun to invent than to copy”.



Paula Rego

Dois lindos vestidos que a Salette deu à Paula/ Two Beautiful Dresses that Salette Gave to Paula, 9 Feb./ Feb. 1976

Guache sobre papel/ Gouache on paper 35 x 29,5 cm

Coleção/ Collection Bernardino Aranda



87 Albert street  
London NW1  
9. 2. 76

Minha querida Salette,  
Não são bem assim  
os vestidos que eu comprei com o  
seu generoso presente mas é mais  
divertido inventar do que copiar.  
Oxalá que se sinta  
melhor e que lhe tenha passado a  
gripe tão maçadora.  
Apesar da Salette, coitada,  
se ter sentido tão mal eu gostei  
muito de estar consigo e mando-lhe  
um grande abraço e muitas saudades.  
Paula.

Carta de Paula Rego a Salette Tavares/ Letter from Paula Rego to Salette Tavares.  
Londres/London, 9 fevereiro/February 1976.  
Espólio Salette Tavares/The Salette Tavares Estate



Paula Rego  
Hotel Lua de Mel/ Honeymoon Hotel, 1972  
Guache e papel colado sobre papel/ Gouache and paper glued on paper 48 x 64 cm  
Coleção/ Collection Salette Brandão



### Histórias 3

O fim da ditadura foi um tema abordado por Paula Rego nos anos que se seguiram à revolução. Neste período, a artista produziu obras evocativas do golpe de estado organizado pelo Movimento das Forças Armadas, como exemplifica este guache que deu à sua amiga Salette Tavares. Para além disso, este trabalho evidencia também que o desenho era o recurso mais imediato para comentar os acontecimentos do presente, denunciando subtilmente neste caso que a história era um palco em que atuavam sempre os mesmos protagonistas (os homens de uniforme). A experiência desses anos, mostrou também à artista que a mudança política do país não foi totalmente positiva, sentindo que o seu trabalho não encaixava no “neorrealismo” promovido pelas novas autoridades culturais. No entanto, Salette Tavares defendeu em vários textos a pintura de Paula Rego como um exemplo da arte experimental que uma democracia em consolidação deveria promover. Segundo a crítica de arte, a arte experimental estava associada a valores de liberdade (de criação/interpretação) e também de participação, ao implicar o observador na construção de sentidos, o que tornava o processo criativo num processo democrático em si mesmo.

### (Hi)stories 3

The end of the dictatorship was a topic broached by Paula Rego in the years following the revolution. In that period, the artist produced works that evoked the coup d'état organised by the Armed Forces Movement, as exemplified by this work in gouache that she gave to her friend Salette Tavares. Beyond that, the work also reveals how drawing was the most immediate resource through which to comment on the events of the present, in this case subtly denouncing how history was a stage upon which the same figures (men in uniform) were always acting. The experience of those years also demonstrated to the artist that the political change in the country was not entirely positive, and she felt that her work did not fit into the “neorealism” that was being advocated by the new cultural authorities. However, Salette Tavares argued in various texts in favour of Paula Rego’s painting as an example of the experimental art that a democracy in consolidation ought to be promoting. According to the art critic, experimental art was associated with the values of freedom (of creation/interpretation) and participation because it involves the viewer in the construction of meanings, thus making the creative process a democratic process in itself.



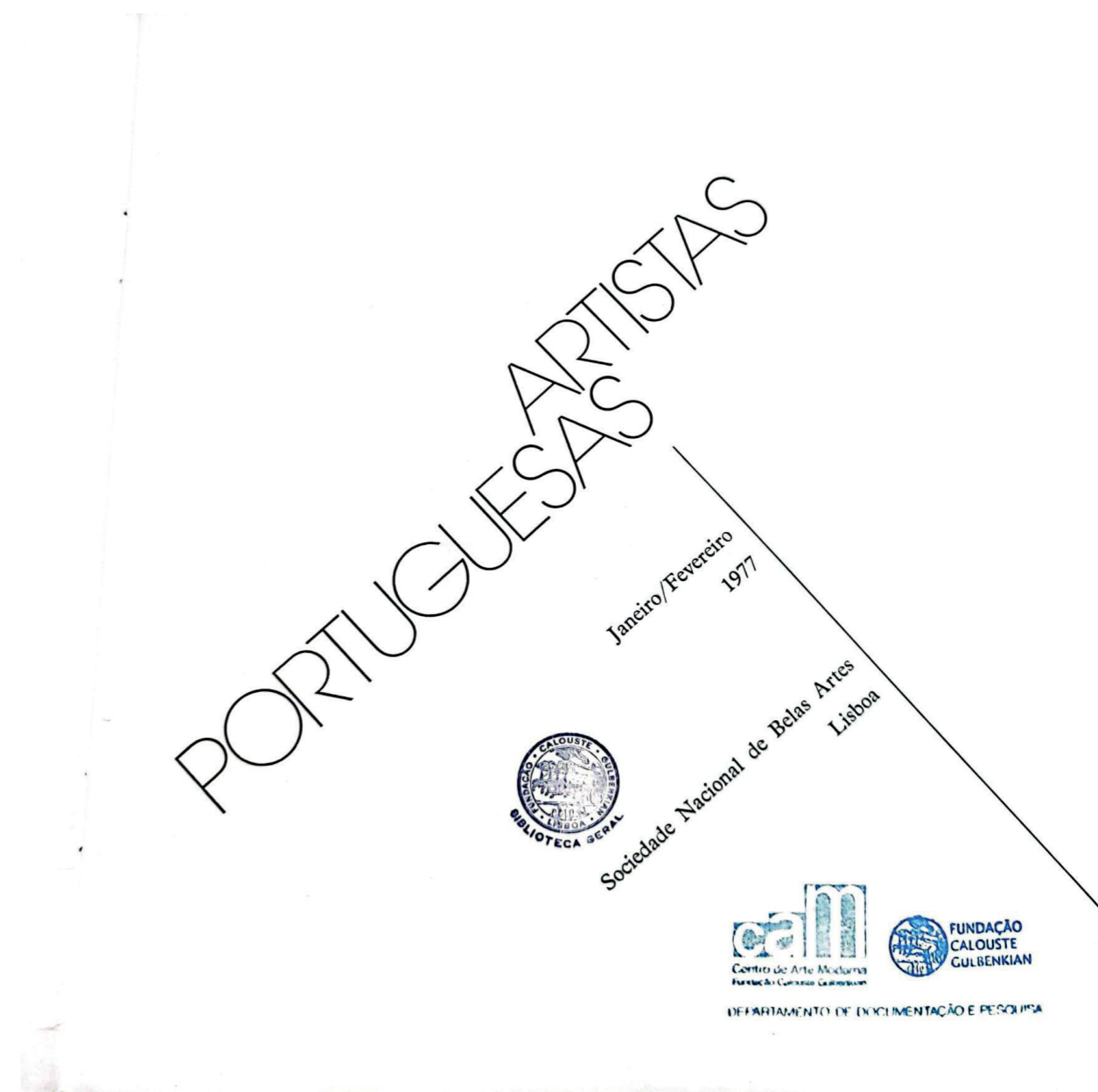
Paula Rego  
Le Petit Théâtre de la Révolution, Abril de/ April 1975  
Gouache sobre papel/ Gouache on paper 28,30 x 28,30 cm  
Coleção/ Collection Guilhermina Aranda Bento

#### Histórias 4

Os anos 70 e a revolução portuguesa coincidem com a segunda vaga feminista. Enquanto crítica de arte, Salette Tavares afasta-se das ideias deste movimento, provavelmente porque impunham, segundo ela, uma abordagem predeterminada da prática criativa, que não tinha em conta o contexto, a experiência e o processo criativo específico de cada artista. No entanto, ela acreditava que o trabalho experimental das artistas portuguesas contribuía para a desconstrução do discurso da ditadura e conseqüentemente a promoção da democracia em Portugal ao abordarem de forma subversiva os temas da família, da casa e das relações íntimas e mesmo da arte, como a distinção entre artes maiores e os chamados labores, que se cristalizaram durante o Estado Novo. No último ano enquanto presidente da SP/AICA, em 1977, Salette Tavares participou na primeira exposição em Portugal dedicada exclusivamente às artistas portuguesas contemporâneas, escrevendo o texto introdutório do catálogo. A única artista citada neste texto é Paula Rego, pela sua capacidade de “triturar”, através da memória e da imaginação as experiências individuais com as referências mais variadas para criar assim “uma expressão mais global e indivisa” e também mais complexa da realidade em Portugal.

#### (Hi)stories 4

The 70s and the Portuguese revolution coincide with the feminist second wave. As an art critic, Salette Tavares distanced herself from the ideas of the movement, probably because they imposed, according to her, a predetermined approach to creative practice, which did not account for the context, the experience, and the specific creative process of each artist. Nevertheless, she believed that the experimental work of Portuguese women artists was contributing to the deconstruction of the discourse of dictatorship and, as a consequence, to the promotion of democracy in Portugal by approaching in a subversive way the themes of family, the home and intimate relationships, and even art, such as the distinction between the major arts and the so-called crafts that was crystallised during the New State dictatorship. In her final year as president of the Portuguese Section of the AICA in 1977, Salette Tavares participated in the first exhibition in Portugal dedicated exclusively to contemporary Portuguese women artists, writing the introduction for the catalogue. The only artist cited in this text is Paula Rego, for her ability to deploy memory and the imagination to “grind down” individual experiences with the most varied references, and thus to create “a more global and undivided” and also more complex expression of the reality in Portugal.



Catálogo da exposição *Artistas Portuguesas*/ Catalogue of the exhibition *Portuguese Women Artists*, Lisboa/Lisbon, Sociedade Nacional de Belas-Artes/National Society of Fine Arts, 1977  
Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian/ Art Library, Calouste Gulbenkian Foundation



A exposição de obras portuguesas, que hoje a S.N.B.A. propõe ao público, não é uma exposição feminista. O espírito com que foi encarada quis libertar-se do complicado enredo da reivindicação, muito justa aliás, e que muito tem conseguido na sua acção.

Claro que sem esse lado apoio, ou solicitação, ninguém se lembraria de fazer uma exposição que reunisse a criação feminina nas artes plásticas. Mas a verdade é que não há exposições que especificamente reúnem obras de homens, nem lugar para que isto aconteça.

Se acontece haver exposições de obras de mulheres, e acontece muito, é porque o fenómeno existe. Notamo-lo.

Estruturas ancestrais permitem-nos distinguir o macho do homem. A posição machista escraviza. A mulher tenta libertar-se. Grandes mulheres lutaram pela análise da condição da mulher, defenderam a sua liberdade. Liberdade não contra o homem. Liberdade contra o despotismo do machista, ser incompleto porque não entende a complementaridade criativa, e escraviza.

Mas ter-se-á feito a análise da importância das mulheres, digamos agora, de certas fêmeas, na fabricação deste macho?

A relação mãe-filho sem o cordão umbilical cortado, com a posse e o ter do outro ser, ou o servilismo teia enredando, ou outras tantas razões, não porão o problema da mulher como grande colaboradora na fabricação do machismo?

As questões e os enigmas, quando não deram azo a muita especulação sectária, deixaram que preferíssemos «ser com o homem» e não contra o homem. Mas contra a agressão do macho.

Tememos já a demagogia. Preferimos o acto concreto de saber discernir e lutar quando é preciso.

Devo a minha liberdade a uma grande mulher que, sem ser feminista, amou as mulheres portuguesas porque quis saber e lutar por elas. Mas não lutou nem luta só por elas. O seu gesto foi sempre mais largo e universal, mais delicado e subtil: Maria Lamas.

E agora, que arrumei um pouco esta questão para poder falar mais livre do espírito desta exposição, devo dizer que é ela uma boa oportunidade para uma confrontação entre mulheres.

O que de mais interessante podemos aqui encontrar é a grande afirmação da criatividade. Mas os prismas são todos diferentes. A sua força é bem evidente: temos grandes artistas portuguesas que nos dão a sua originalidade de pontos de vista diversos. Umas, as maiores, conseguem transcender o seu «eu» pequenino e ascendem, por «vontade de Arte», a uma expressão mais global e indivisa, sem se deixarem arrastar pelo circunstancial de uma empatia não objectivada. Se há a temer, em muitos casos, é que o subjectivo não se deixe dominar e que grandes gestos deixem de ser grandes porque lhes faltou o triturar de que Paula Rego é o grande exemplo. Sabendo dominá-lo, como nos grandes quadros aqui expostos em que, transcendendo já a sua própria técnica inventada, do processo explícito outro inventou. Faltam apenas as histórias, que cada quadro é também, construídas com a memória e imaginação trabalhadas no sentido exacto da construção.

Mas então, como passaram nesta exposição certas obras tangentes à empatia subjectiva? Não passaram muitas. Mais, ousámos avançar até expor obras que são claros exemplos do gosto de fazer, da ingénua e espontânea capacidade de criar, que tantos seres têm por dom, sem pretensões. O seu valor expressivo, a ternura, a falta de pretensão, merecem-nos tanto respeito que não foi possível excluí-los. Algo de nós mesmas ali encontramos. Do trabalho humilde e por gosto, do prazer de uma verdade das mãos. Um lirismo simples.

Noutros casos a empatia subjectiva foi objectivada em si mesma. É um resto do fim do romantismo que a grande arte combateu. Mas não sejamos pretensiosos, saibamos ler, também aí, mundivivências testemunhadas com grandeza. E que frente a frente as diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal nos dêem a certeza de que os caminhos são múltiplos e todos válidos.

Quando autênticos.

SALETTE TAVARES

*Menez*

- 60 Princesa Brambilla 120×151 1963
- 61 Os Antepassados 150×170 1966
- 62 Pano Bordado 1966/67



61

---

*Paula Rego*

- 63 O Cerco 152×122 1975
- 64 Criatura Milagrosa 122×122 1976



63

23



### Histórias 5

Na segunda edição da exposição da Secção Portuguesa da AICA (Expo AICA 74), Salette Tavares decidiu apresentar uma única pintura, *o Provérbio Popular* de Paula Rego. No ensaio publicado no catálogo, a crítica de arte utiliza esta obra para desenvolver teoricamente a sua defesa de uma arte experimental e para expor o seu próprio método de análise, que partia do diálogo e colaboração com os artistas. Segundo Salette Tavares, o trabalho de Paula Rego relacionava-se com o “espírito do tempo”, e esta chave de leitura possibilitava a descoberta através da pintura de algo mais sobre nós mesmos e sobre o contexto que habitamos. A artista recontava assim histórias e vivências (os contos e ditos populares, o terror infantil) que eram também coletivas, o que permitia a apropriação da história por cada observador. Esta abertura ou esta abstração, no sentido de que a pintura não está presa à representação de algo específico ou de um estado emocional particular, mas propõe a construção de sentidos adicionais a partir da experiência ou memórias do observador, era um aspeto essencial da arte contemporânea experimental que Salette Tavares defendeu com muita assertividade. Mas o mais importante para entender toda esta complexidade de sentidos, era ouvir Paula Rego contar a história do quadro. Neste ensaio Salette Tavares cita a carta da artista com a explicação desta pintura (ver pp. 96-97):

*João Leitão (João Ratão) trepou o muro do quintal do vizinho. Saltou para dentro do pomar, subiu o escadote encostado à macieira e deitou a mão a uma maçã. O cão de guarda (O cão Fiel dos Papões?) ladrou desesperadamente, o dono (velho) não o ouviu porque trabalhava no campo. O cão arrebitou com a corrente que o amarrava e lançou-se pelo tronco da árvore acima fincando os dentes sofregamente no rabo do João.*  
*A história é como uma cantilena popular por exemplo “Sola sapato, rei rainha” ou “João Ratão cozido e assado no caldeirão”. O quadro foi feito com muito gosto depois da visita anual à feira dos alhos da Ericeira. Tem a ver também com palavras como: “merenda, esterco, ancinho, réstia, feira, burro, pó” – e frases como “Era uma vez”, “se assim o disse melhor o fez”.  
Recordações da infância e linguagem dos contos de fadas, sobretudo contos como os dois palermas (o homem que tem talvez desejos e que os desperdiça porque por engano desejou que o chouriço, que estava pendurado na lareira fosse acrescentado ao nariz da sua mulher)!*

### (Hi)stories 5

In the second exhibition of the Portuguese section of the AICA (Expo AICA '74), Salette Tavares decided to present a single painting, *Proverb* by Paula Rego. In the essay published in the catalogue, the art critic uses this work to develop her theoretical argument for experimental art and to put forward her own method of analysis, which takes as its starting point dialogue and collaboration with the artists. For Salette Tavares, the work of Paula Rego is related to the “spirit of the times”, and this analytical key opened the possibility of the discovery through painting of something more about ourselves and the context that we inhabit. The artist recounted stories and experiences (folktales and sayings, childhood terror) that were also collective, and this enabled the appropriation of history by each viewer. In the sense that painting is not tied to the representation of something specific or to a particular emotional state, but rather it puts forward the construction of additional meanings based on the experience or memories of the viewer, this opening or this abstraction was an essential aspect of the contemporary experimental art that Salette Tavares promoted so assertively. However, the most important factor for an understanding of all of these complex meanings was to hear Paula Rego tell the story of the painting. In her essay, Salette Tavares cites the letter from the artist explaining this painting (see pp. 96-97):

*Johnny piglet (Johnny mouse) climbed the wall of the neighbour's yard. He jumped into the orchard, went up the ladder leaning against the apple tree and laid his hand on an apple. The guard dog (the Ogres' dog Loyal ) barked desperately, the owner (old man) did not hear it because he was working in the fields. The dog snapped the chain that was tying it up and launched itself at the trunk of the tree above, sinking its teeth greedily into Johnny's tail. The story is like a folk rhyme, such as “Sole shoe, king queen” or “Johnny mouse boiled and roasted in the cauldron”. The painting was produced with great pleasure after the annual visit to the garlic fair in Ericeira. It also recalls words such as: “snack, manure, rake, string, fair, donkey, dust” – and sayings such as “Once upon a time”, “if he said it like this he did it better”.*



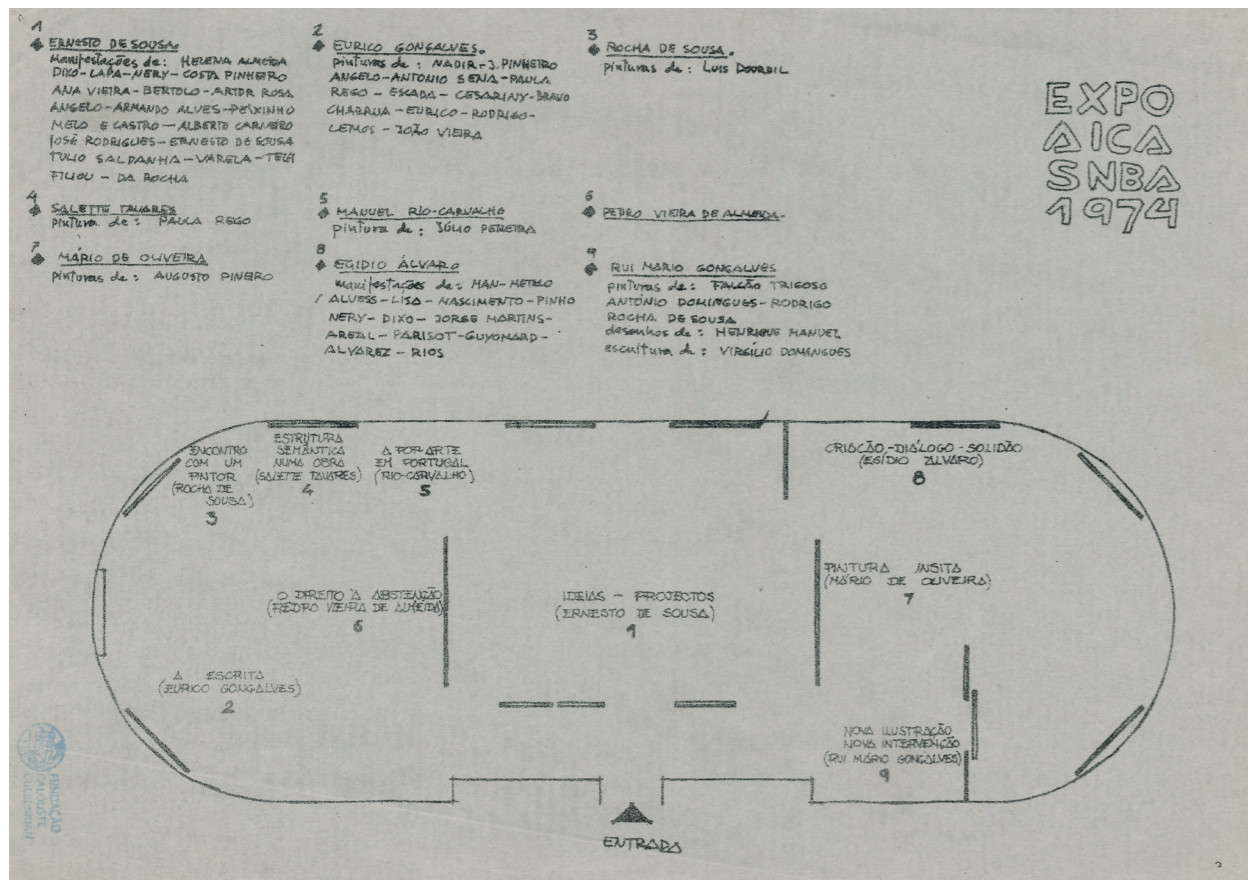


Paula Rego  
Provérbio popular/ Proverb, 1960  
Óleo e papel colado sobre tela/ Oil and paper glued on canvas 96,5 x 123,5 cm  
Coleção/ Collection Salette Brandão



Catálogo da exposição/ Catalogue of the exhibition Expo AICA 74  
[Lisboa/Lisbon: AICA], 1974





Mapa da exposição Expo AICA 74, Sociedade Nacional de Belas-Artes, integrado no catálogo/  
Map of the Expo AICA 74 exhibition, National Society of Fine Arts, included in the catalogue.

EXPO  
AICA  
SNBA  
1974

SALETTE TAVARES

A ESTRUCTURA SEMANTICA NA OBRA DE PAULA REGO

Na primeira metade do nosso século aconteceu violentamente uma recusa a qualquer revivalismo, um caminhar intencional no sentido da invenção absoluta. Atrave-me a dizer que uma das características essenciais foi a recusa da arte como "imitação da natureza", a procura do mais abstracto, do mais mecânicamente significativo, ex-pressivo, e que, aquilo a que podemos chamar o aspecto semântico (utilizando a distinção de Abraham Moles, que separa a informação semântica da estética, ou dos sentidos) foi assumido por certas novas artes, entre as quais, o cinema. Varrida quase totalmente a importância do sentido, parecido, do real, a abstracção surge em todas as direcções, na pintura, no design, na escultura, na literatura de ficção, na poesia e até na própria engenharia (onde ainda no século passado as formas dos materiais e novas técnicas não tinham podido libertar-se, em muitos aspectos, da redundância do adjectivo que pretendia qualificá-las).

É este um problema muito bem visto por Worringer no seu *Abstraktion und Einfühlung*, escrito em 1906, e entendido pelas elites da vanguarda do seu tempo. Penso que esta valorização que Worringer faz da abstracção e o ataque directo na defesa da empatia, no sentido de uma projecção sentimental objectiva contra a subjectiva é verdadeiramente coerente com o momento em que, após os subjectivismos altamente objectivados pelo romantismo, se caíra no sentimentalismo decadente, tão fácil e tão do agrado das multidões e, até, das solidões (Luis II da Baviera), o Kitsch nascente. No entanto, Worringer enfrentava a crítica de arte desarmada perante a imensa efluência de obras exóticas que a ruptura de limites geográficos e temporais (importância da arqueologia) trazia. O seu livro, publicado em 1908, foi feita reflexiva intensa sobretudo para os expressionistas alemães, mas ele apontava pela primeira vez o que seria uma Estética Nova (ou seja, uma ciência que enfrentasse os problemas da criação e obras resultantes, de todos os tempos e lugares, libertando-nos do que poderíamos chamar: quatro séculos de Classicismo). Isto, a passo certo com cubistas, expressionistas, constructivistas, etc, etc, até à nossa hora (em que até acontece, que a mania da linguística em transposições fáceis, chega ao cúmulo de citar Worringer sem nunca o ter lido) mostra bem como ainda funciona esse livro de 1908, bem como o *Formprobleme der Gotik*, de 1911 do mesmo autor.

O certo é que nos foi possível caminhar, quer no campo da criação, quer no campo da leitura, usando muitas vezes a luz que ele nos forneceu. No caso de Paula Rego o processo é o mesmo, a consciência da artista, que nunca leu o livro deste autor, está de tal maneira penetrada pelo espírito do tempo que me foi quase impossível falar com ela sem encontrar constantemente a sua insistência sobre os valores de abstracção e de empatia objectivada. É aqui que nós encontramos aquilo que nos permite considerar a sua obra como abstracta e com uma estrutura semântica que, sendo evidente para quem vê os seus quadros, pode ser erradamente entendida como surrealista. Assim o vejo e assim ela me confirma, enérgica e lúcida, quando lho pergunto.

O problema é talvez fácil de compreender se dermos um exemplo: o quadro das tentações de Santo António de Bosch, existente no Museu Nacional de Arte Antiga. Perante esse quadro temos pelo menos quatro leituras, uma das quais está presente nas



Salette Tavares  
"A estrutura semantica na obra de Paula Rego" / "Semantic structure in the work of Paula Rego",  
in Expo AICA 74, pp. 1-5



nos é interdita porque não possuímos a chave (o código), para a podermos fazer. Se observarmos o quadro de perto temos uma leitura estética que corresponde à nossa percepção da minúcia, da maneira como articula as cores, as linhas, as pequenas formas globais. Ligada a esta percepção sensorial vemos também a desarticulação a nova articulação que, de maneira aparentemente livre, desliga e religa elementos que, se por um lado são naturais e semanticamente reconhecíveis, por outro lado se apresentam em composições absurdas, que muitos poderão interpretar como equivalente às distorções dos sonhos e fantasias, e comunicação por automatismos do inconsciente. No entanto, aquelas distorções e aquelas combinações, não são nem puramente arbitrarias, resultado de uma arte combinatória ocasional, nem meros reflexos de mundos subconscientes. A estruturação semântica está presente, e, se nos escapa, foi porque o artista usou uma linguagem escotérica que alguns então podiam decifrar e de que nós hoje, por enquanto, não possuímos a chave para a leitura. No caso de uma pintura surrealista, de um texto, de um objecto, a distorção corresponde em geral ao automatismo subconsciente. Por isso, o surrealismo, sendo a única corrente da primeira metade do século que deu uma importância superior ao plano semântico do que a abstracção e aspectos técnicos de resultados sensoriais, continuou de certa maneira a empatia subjectivada que toda a outra arte negara. É ainda um confessionalismo, e é esse aspecto confessional que trata na distorção semântica. Fugindo toda aquela época à imitação da natureza, por aqui, numa aparente negação da imitação, fazia-se a continuidade desta.

Resta-me dizer a quarta leitura que reconheço no nosso Bosch do museu - é ainda uma leitura puramente dos sentidos - é aquela que temos quando nos afastamos do quadro e globalmente entendemos a organização total do embrenhado que perdemos com a distância.

Com Paula Rego o problema não é o mesmo, mas é semelhante. Cada quadro de Paula Rego é uma história que co-existe com o quadro, que foi fabricada com ele. Ela está presente nele. O código não é generalizável, a decifração é quase impossível. Ela quer que o quadro subsista em si mesmo, partido, separado da história. Mas quadro e história surgiram concomitantemente. Quadro estruturado, história estruturada. Ler o arbitrário, ou confessional, ou o permutacional semântico, mesmo ligado a razões de interpretação analítica, é errar completamente. Paula constrói o quadro constrói a história. O tratamento da linguagem pictórica e o tratamento da linguagem semântica coexistem se fizermos uma análise de génese do quadro. Se ouvirmos ela contar o seu quadro, a revelação de uma dimensão nova surge - a história está implícita no quadro - o quadro existe sem ela, ou seja, a história, sendo a essência nele, não é precisa para que o quadro real apareça. O encoberto está presente, aparece sem se revelar completamente. No entanto o facto desta história nascer tão intimamente com o quadro, o facto da sua construção ser a estruturação do quadro, acrescenta-lhe sempre qualquer coisa quando nos foi dado ouvir a própria Paula Rego contar a história que o seu quadro é.

Em Jerónimus Bosch há uma mensagem que temos presente mas que não podemos decifrar: falta-nos o código, falta-nos talvez a voz dele lendo o que escreveu para além de. Com Paula Rego alguns têm tido o privilégio da sua voz contando, dando-nos a estrutura paralela essencialmente anti-literária (mas um antagonismo com o surrealismo). Assisti ao deslumbramento de Gillo Dorfles ouvindo-a. Ele viu ativamente alguns quadros dela. Depois os quadros eram ainda mais aquilo! Isto muita vezes me fez pensar: Deveríamos gravar o que ela diz? Quem seria capaz de escrever as suas histórias? Como fixar este efemero tão essencial que foi dado a alguns? Deveriam ser os quadros dela audio-visuais? Ninguém disto me parece necessário quando vejo os seus quadros tão sobre si mesmos, inteiros. Mas a verdade é que não conheço na pintura deste século nenhum caso como este, e esta originalidade não a vamos nós perder porque nada fizemos para a eternizar. A minha ambição primeira ao pensar trazer, este quadro e a sua história, a esta exposição, era ter tentado eu, como

AHP  
2551

escritora, a realização da história, melhor a recreação da história mas a mudança do meu programa, a última hora, para esta exposição, não me deu tempo para a fazer. Apenas quero explicar como tudo isto acontece e como Paula Rego está plenamente consciente das razões que a animam, daquilo que quer, do como faz. A estrutura e a abstracção são as duas coordenadas dominantes que ela afirma, que ela quer que leiam nos seus quadros.

Perguntei-lhe: porque concorda comigo quando afirmo que a sua pintura não é surrealista? Respondeu-me: "O surrealismo tem a ver com a corrente da inconsciência. Por exemplo, quando se faz qualquer coisa, basicamente tem que haver uma estrutura. Quando se diz blá-blá-blá, isto não é nada. Por isso é que há linguagem, quando não, limitavamo-nos a urros e berros. Sem estrutura não há nada, a melhor pintura que há no mundo, que é a de Leonardo da Vinci, só é linguagem por que é estruturada. A estruturação é consciente e objectiva - isto não quer dizer que não seja subjectiva mas (eu ajudo) - é um subjectivo que é a Einführung do Worrieger - a projecção sentimental objectivada".

- Quando a Paula me afirmou que a sua pintura era abstracta, que queria dizer?  
- "Porque é que eu corto as coisas? Para haver uma modificação e uma transmutação que é torná-las abstractas. Não posso fazer os quadros sem um processo de transformação, senão, fazer o quadro, seria uma coisa directa e insuportável. Nos desenhos consigo fazer directamente, nos quadros há uma série múltipla de invenções sucessivas. Primeiro pinto no papel, invento bonecos ou escolho-os para os usar (por exemplo escolho de jornais e de imagens já existentes). Depois há o corte, que é a destruição, que implica negação, que provoca o aparecimento do novo. Depois a montagem é como construir com tijolos. A seguir levanto tudo do chão, o quadro passa da posição horizontal à vertical e começa então mais eliminação para recomençar à parte, mais material, e só então, é que começa a sério e surge a impressão de que o quadro nunca acabará pois poderia trabalhar toda a vida no mesmo quadro. Pense sempre que deveria ir até um extremo, o que até agora nunca aconteceu. Neste construir e destruir, a história modifica-se constantemente."

- Recusando-se à poética surrealista admitirá a existência de uma coordenada freudiana nas suas histórias?

- "Não, concretamente não, para mim. A coordenada freudiana não é uma intenção-nalidade minha, pode pertencer ao mundo dos que interpretam os meus quadros, como foi possível fazer interpretações freudianas de Leonardo da Vinci sem ele ser surrealista."

Paula Rego tem a consciência da importância da intencionalidade do artista, da sua responsabilidade reflexiva na organização da sua poética. Eu creio que isto está bem claro nos seus quadros, mas o testemunho que os artistas modernos nos souberam sempre dar dessa escolha na organização das suas poéticas, nos manifestos, em cartas, em outros escritos, e tantas vezes até, na própria natureza da obra, que incarna essa lucidez crítica, é um dos dados importantes para o entendimento mais justo dos objectos mensagens com que devemos encontrar-nos em fidelidade criadora. Estamos num momento em que a originalidade, na velocidade e multiplicidade das invenções, vem também muitas vezes ligada a um certo efemero que, de qualquer maneira, não podemos deixar perder. Testemunho de muita coisa efemera vai ficar em livros, em discos, em filmes, em escritos pequenos, como este, que procuram apenas guardar o documento de mais uma dimensão essencial. Claro que a história do quadro que apresento, quando Paula Rego está ante o quadro e no-la conta, é uma história anti-história, é uma semântica que avança e recua, na complexidade da estrutura que ela conseguiu construindo o quadro. O que agora vou dar não é a voz dela, é uma aproximação em que retenho os elementos semânticos, mas em que a verdadeira estrutura não pode ser bem testemunhada. No entanto atrevo-me a evocar a textura literária (anti-semântica e semântica) de um James Joyce, de uma poesia ex-



perimental. Sorria esta e mais justa maneira de captar documentalmente a construção das suas histórias. De qualquer maneira, com as minhas desculpas, para a autora e até para o público, vou tentar focar o que talvez nos pareça como emaranhado semântico. A história construída à maneira tradicional que possa aparecer, não é bem a história estruturada que um dia ouvi de sua voz. Pairam climas, palavras, mas qualquer coisa, poderá passar desse objecto semântico partido e construído, que avança e recua no tempo, entre a infância e o momento máximo de encontro de o poeta consigo mesmo 1959/60, após o contacto com Henry Miller, que a lança mais livre no erotismo, e com Dubuffet, onde ela descobre a sensibilidade de material expressivo. Por aqui entronca Paula Rego no mundo Dada e poderemos entender o seu enraizamento longínquo nos lições e estarcos de poesia de Shwitters. Londres realiza o milagre com a nova uma onde tudo é terra agressiva, teddy boys, etc. Dera-se a completa revelação.

Grávida, quando faz este quadro (1959), visita a "feira dos alhos na Ericadeira". Numa feira como eram as feiras antes dos plásticos, com toda a gente a assar sardinhas, em que ela, com o seu peso volume que enterra melhor os pés na terra revolvida pelo passar da multidão, se abre cheiro e tacto na apreensão de tudo. Há via barracas, mas havia, sobretudo, o "estraz" das barracas, com pessoas que estão por ali menos espectaculares mas mais íntimas e dobradas sobre a terra. Crianças sem calças, galinhas, cães, e macacos. "Gosto de pisar a terra. Gosto da feira onde de nos perdemos de nós próprios e onde ficamos logo ligados àquela coisa toda, à comida sobretudo. Nessa feira havia a barraca de um homem, com marionetas, barraca com pinturas ingénuas que a entusiasmaron. Paulo encomendou-lhe pinturas feitas por ele, que ainda tem. À entrada da barraca, uma filha de dez anos, com um microfone chamava. O estranho era o contraste entre as maneiras da criança que parecia uma mulher da vida, nos gestos, nos modos, no cabelo louro falso em contra-dição absoluta com as pinturas ingénuas do pai.

O quadro é uma fábula, mas uma fábula resultado da construção do próprio quadro pela dupla estrutura que se vai formando ao mesmo tempo. No entanto este quadro foi o único em que Paula Rego tinha o quadro já pronto antes de o fazer. É o quadro em que tinha já a ideia (ou o projecto) do que queria fazer. Para ela é "o melhor" no sentido do mais claro, em que as duas estruturas e os materiais estão completamente ligados. (Ainda é colado com cola de farinha). No fazer deste quadro tinha a impressão de que o poderia fazer de olhos fechados (importância do tacto), tinha em si bem viva a sensualidade toda de como seria feito: a forma intimamente ligada à estrutura que lhe dava nas diferentes direcções de signi-ficação.

A imagética presente, ainda em muita coisa da sua obra de hoje, é a sumula das horas da infância em que folheava a revista Branco e Negro de 1903 a 1910, que seus Avós assinaram, com as experiências da que já falei.

A cabeça do palhaço à direita do quadro é também a cabeça de Polichinelo, é também a lua, é também um aparecimento na barraca da feira:

Há palavras que devemos ler na escrita táctil.

merenda  
estorço  
anquinho  
esteta  
feira  
burro  
BO

Há frases na globalidade da aparecimento semântico:

era uma vez  
era uma vez  
era uma vez .... Se assim o disse melhor o faz

AHP  
2551

Recordações da infância e linguagem dos contos de fadas  
sobretudo

contos como : OS DOIS PALERMAS -

- O homem que tem talvez desejos mas que os desperdiça porque, por engano, desejou que o chouriço que estava pendurado na lareira fosse acrescentado ao nariz da sua mulher ...

"João Leitão (João Ratão) trepou ao muro do quintal do vizinho. Saltou para dentro do pomar, subiu o escadote encostado à macieira e deitou a mão a uma maçã. O cão de guarda (O cão fiel dos paões) ladrou desesperadamente. O dono (velho) não o ouviu por que trabalhava no campo. O cão arrebitou a corrente que o amarrava e lançou-se pelo tronco da árvore a cima ficando os dentes sofredamente no rabo a João".

Eis o que, com a ajuda da autora, me é possível dar da estrutura semântica de que o quadro está grávido. Má parteira, talvez só porque apressada, aqui deixou um apontamento. Recuso-me a interpretações analíticas. Paula ficaria escandalizada. A sua experiência nesse campo é tão boa como a minha. Quando ali põe algo, que possa interessar os senhores psicanalistas, põe-no sabiamente, dominando e maneirando constructivamente e não puro automático a dizer às cegas.

Na obra posterior de Paula Rego vemos a abstracção crescendo com a expulsão do táctil em que a aparência da cor e da linha, o íntegram, <sup>forma</sup> formal mantendo sempre o aspecto constructivo de dupla estruturação em que dimensão semântica (a história) se organiza com o quadro, implícita, mas com a solidez que possibilita a existência de dois objectos independentes e com-sistentes.

Salette Tavares

Dezembro 1973



87 Albert street  
London NW1.

Querida Salette,

Mando-lhe aqui a história do  
"provérbio" que me pediu.

Sei que vem no dia 18 e estão  
desespera de a ver. Tenho muito gosto  
de a acompanhar às consultas e  
peço à Salette que conte comigo para  
o que for preciso enquanto cá estiver.

Um grande abraço

da  
Paula.

João Leitão (João Ratin) trepou o muro do  
quintal da vizinha. Saltou para dentro do  
pomar, subiu o escadote encostado à  
mancieira e deu a mão a uma mãe.  
O cão de guarda (~~filho~~) O Cão Fiel dos Papões?  
Saltou desesperadamente, o dono (velho) não o  
ouviu porque trabalhava no campo. O cão  
arrabentou com a corrente <sup>que</sup> amarrava  
e lançou-se pelo tronco da árvore a uma  
ficando os dentes sobressaídos no rabo da  
João.

A história é como uma contidena popular  
por exemplo "Sole sapato, foi rainha" ou "João  
Ratin cozido e assado no caldeirão". O quadro  
foi feito com muito gosto depois da  
visita anual à feira das alhos da Ericeira.  
Tem a ver também com palavras como: - mesenda,  
estêrio, ancinho, restin, feira, burro, po" - e frases como  
"Era uma vez", "se assum o disse melhor o fez".

Recordações da infância e linguagem dos  
contos de fadas, sobre tudo contos como  
os dois palermes (O homem que tem feiz desejo  
e que os desperdiça porque por engano desejou  
que o diabo, que estava pendurado na  
lucira ~~se~~ fosse acrescentado ao nariz  
da sua mulher) + ~~gosto de fadas!~~



É possível comprovar o contacto permanente entre Salette Tavares e Paula Rego, por exemplo, no contexto do congresso extraordinário da AICA em Portugal, realizado em 1976. Na carta enviada à pintora, a crítica de arte fala de “encontros [...] de uma intensidade magnífica e com resultados impressionantes do ponto de vista da criação de um congresso que pode ser qualquer coisa que não suspeitava”. Mas a referência ao congresso revela ainda o empenho de Salette Tavares em promover o trabalho da sua amiga. Aquando de um jantar na sua casa com os delegados da AICA, ela teve oportunidade de explicar a pintura de Paula Rego (possivelmente *Provérbio Popular*) a René Berger, presidente da AICA, “que perante o seu bordado dado ao Chico queria que você mandasse imediatamente coisas daquele género para uma exposição”. Este bordado corresponde à obra *A dança das sortes* (ver p. 103). Berger considerou ainda a “sua pintura apaixonante e que será fácil lançar”.

The longstanding contact between Salette Tavares and Paula Rego may be confirmed, for example, in the context of the extraordinary meeting of the AICA in Portugal, which took place in 1976. In her letter sent to the painter, the critic speaks of “meetings [...] of a magnificent intensity and with impressive results from the point of view of the creation of a conference that can be something that was not suspected”. However, the reference to the conference further reveals Salette Tavares’s commitment to promoting the work of her friend. On the occasion of a dinner at her home with AICA delegates, she had the opportunity to explain Paula Rego’s painting (possibly *Proverb*) to René Berger, the president of the AICA, “who when faced with the embroidery you had given to Chico wanted you immediately to send this type of thing for an exhibition”. This embroidery corresponds to *Dance of Fate* (see p. 103). Berger also thought that “your painting was captivating and that it would be easy to launch”.

bubi-lu do 2 da  
 manã. Reculhe o  
 trabalho - só hoje  
 dia 20 a contê vai  
 de fins  
 Baixos  
 amigos  
 Salette

Lisboa, 15 de Fevereiro de 76

Querida Paula

É este, tão duas da manhã, o  
 primeiro momento em que consigo escrever-lhe.  
 Ver-me bastante doente, com autênticos porlan-  
 tos da bronquite crónica, inflamação na  
 pleura e não sei que mais, e ter de trabalhar  
 amanhã na cama para a chegada da dele-  
 gação da AICA foi qualquer coisa de tolo mesmo,  
 no e os encontros, durante dois inteiros desta  
 fim de semana, de uma intensidade ma-  
 gnífica e com resultados impressionantes  
 do ponto de vista da criação de um Congresso  
 que pode ser qualquer coisa que eu não sus-  
 peitava, deixaram-me sem saber poder  
 telefonar ao Vic depois da última conferen-

Carta de Salette Tavares a Paula Rego/ Letter from Salette Tavares to Paula Rego  
 Lisboa/ Lisbon, 15 fevereiro/ February 1976  
 (enviada no dia 20 do mesmo mês/ sent on the 20th of the same month)  
 Arquivo Paula Rego/The Paula Rego Archive







Comunicada.

A Presença de Deus Berfes permitiu estruturar  
um Congresso que vai ser toda uma nova  
crise na ALC. Eu estou contente com isso.  
Os Ministérios (foi hoje o encontro da mesa  
às 5 em que eu) portaram-se muito  
bem, em especial o meu grande amigo do  
Ministério dos Negócios Estrangeiros que é uma  
personalidade maravilhosa cheia de humor e  
que tomou isto a sério com seriedade e decisão.  
Os problemas foram grandes, mas estamos  
lançados num caminho já bem definido  
e extraordinariamente interessante.

Abusada mil vezes Paula para tua mãe  
meu grande beijo com os meus agradecimentos  
Saudades ao Vio e para ti beijinho e saudades  
da Palette



Paula Rego

A dança das sortes/ Dance of Fate, c. 1963

Tecido, linha lã, camurça, pele de coelho, madeira, plástico e metal/  
Fabric, thread, wool, suede, rabbit fur, wood, plastic and metal 51 x 41 cm  
Coleção particular/Private collection



## Cartografias da criatividade feminina, 1974-1979: Projeto exploratório

### Bruna Gomes

Investigadora do IHA seed-project *Cartografias da criatividade feminina, 1974-1979*,  
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

A exposição *Paula Rego e Salette Tavares: Cartografias da criatividade feminina nos anos 1970* surge como um dos desdobramentos do IHA seed-project denominado *Cartografias da criatividade feminina, 1974-1979*<sup>1</sup>, consoante o compromisso assumido de tornar acessível, para um público mais alargado, os resultados obtidos a partir do mapeamento da circulação nacional e internacional de artistas portuguesas<sup>2</sup>, bem como da identificação da presença de artistas internacionais, em Portugal, neste período fortemente marcado por transformações políticas e socioculturais.

Ao utilizarmos como base metodológica a premissa cartográfica, conseguimos romper com os limites impostos pela geopolítica e pelas relações institucionalizadas que tendem a trabalhar com categorias homogeneizadoras, as quais geralmente desconsideram as relações que podem ser estabelecidas a partir da pluralidade dos trabalhos artísticos<sup>3</sup>. Em contrapartida, não se trata de tentar representar o pluralismo ou mesmo de compreendê-lo apenas como um conjunto de possibilidades ilimitadas.

Trata-se, sobretudo, de uma reorientação investigativa baseada numa abordagem interrelacional, que possibilita a revelação de singularidades e pontos de contato<sup>4</sup>. Em outras palavras, quando focamos nossa investigação no mapeamento da criatividade de mulheres artistas, conseguimos articular temas que são ressonantes num mesmo território ou em variadas culturas, ainda que venham à tona por meio de diferentes técnicas e estratégias<sup>5</sup>. Consequentemente, ao olharmos para tais temas à luz do presente, conseguimos acrescentar, ao período estudado, uma perspectiva crítica feminista que por muito tempo foi negligenciada, quer pelos artistas, quer pela academia.

Isso porque a tendência da teorização da história da arte sempre foi a de subestimar o contexto de produção, em prol da valorização do próprio objeto artístico. Desse modo, qualquer movimento, no intuito de compreender historicamente o percurso e o trabalho das artistas portuguesas, passou a ser delegado a outros campos de estudo, tal como a sociologia, por exemplo. Segundo Filipa Lowndes Vicente “talvez a postura mais comum para justificar a recusa da associação entre arte e gênero seja a de considerar que a identidade sexual não afeta ou influencia a identidade dos artistas e, até, que a ausência



de uma perspectiva historiográfica feminista na crítica da arte e na história da arte portuguesas apenas confirmaria o facto de esta não ser necessária nem pertinente”<sup>6</sup>.

Nesse sentido e no âmbito desta exposição, o percurso individual de Paula Rego revela-nos uma fase muito importante para o desenvolvimento da sua carreira, onde foram concebidas e expostas diversas obras que refletiam criticamente o ambiente conturbado da pré e da pós-revolução e que, ao mesmo tempo, lhe garantiu uma posição de destaque enquanto promessa de uma renovação estética nacional. Já Salette Tavares transitava com estabilidade pelos desafiantes caminhos da poesia experimental e da crítica de arte, denotando compromisso com a divulgação da cultura nacional contemporânea, principalmente através da Secção Portuguesa da AICA (Associação Internacional dos Críticos de Arte), de que foi presidente entre 1974 e 1977.

No entanto, percursos a priori tão singulares, como há pouco descritos, não costumavam fluir de modo paralelo, uma vez que partilhavam as agruras de um mesmo contexto que, apesar de avançar rumo à democracia, ainda era bastante reticente no que tange à visibilidade dada às artistas e mesmo, de modo mais global, à defesa de direitos e igualdade de gênero<sup>7</sup>. Assim sendo, são principalmente as intersecções desses percursos que nos apontam as ações catalisadoras da criatividade feminina, constituindo as críticas de Salette Tavares, destinadas a explicar e, conseqüentemente, impulsionar o trabalho de Paula Rego<sup>8</sup>, importantes exemplos de colaborações entre pares no campo das artes.

Com isso, percebemos que quando o foco do estudo está voltado para mulheres artistas, e não queremos que haja distorções da realidade, então não podemos ignorar o contexto social, cultural e político, uma vez que este determina situações diferenciadas para ambos os sexos. Se durante a consolidação da democracia no país, o ativismo feminista ainda tentava assegurar direitos básicos de igualdade jurídica entre homens e mulheres, até então inexistentes, torna-se nítida a compreensão de que as artistas ainda não haviam conquistado o mesmo espaço dos homens no cenário artístico – ainda que esta situação não fosse assim tão clara para as suas protagonistas<sup>9</sup>.

Para ilustrar dada situação podemos utilizar como exemplo os subsídios oferecidos aos artistas por instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) para um período de estudo e formação no estrangeiro. Quando deixamos de lado o recorrente binômio de centro-periferia, e colocamos esta questão sob a perspectiva de gênero, a migração das artistas pode então ser vista como uma dupla libertação: a do próprio país e meio artístico que subvalorizavam as suas obras em relação à dos homens, avaliando-as segundo critérios distintos (muitas vezes mencionando o fato de serem esposas e mães)<sup>10</sup>; bem como a da própria condição de ser mulher num contexto bastante conservador, marcado pelas definições rígidas dos papéis sociais<sup>11</sup>.

Por outro lado, o fato de as artistas apresentarem a mesma nacionalidade e o mesmo gênero, não era suficiente para colocá-las numa situação de homogeneidade, uma vez que a recepção de suas obras estava condicionada pelos critérios, quase sempre subjetivos, daqueles que decidiam quem deveria ou não ser incluído no panorama artístico, que na sua esmagadora maioria eram homens<sup>12</sup>.

Finalmente, em termos mais pragmáticos, para o mapeamento da presença expositiva feminina, em especial no que concerne à sistematização das informações – recolhidas em catálogos e em consulta da imprensa da época –, o projeto em questão prevê o preenchimento de uma base de dados, a qual, para além de identificar as artistas e os eventos dos quais elas participaram, permite, de maneira crítica, rastrear as obras apresentadas e contabilizar seus participantes, através de uma perspectiva de gênero e transcultural, de modo a contribuir com a dinamização de uma linha de trabalho que tem vindo nos últimos anos a ganhar relevância na revisão da história da arte em Portugal<sup>13</sup>.

#### **A presença de artistas portuguesas em exposições e eventos artísticos nacionais – as instituições de referência em Portugal e os principais acontecimentos do período**

Tendo apresentado o projeto e o recurso metodológico utilizado, cabe agora assinalarmos alguns eventos e momentos fulcrais do âmbito artístico nacional, identificados

nos percursos das diferentes artistas estudadas, que em muito contribuíram para a divulgação das suas obras.

Em termos gerais, no período pós 25 de Abril, o que assistimos foi, sobretudo, a intensificação do experimentalismo e o afloramento das ações que já se desenvolviam à margem das expectativas de um sistema conservador<sup>14</sup>. Um exemplo que podemos citar é o do meio galerístico. Enquanto a crise instalada na transição de regimes provocava o encerramento de inúmeras galerias, espaços como as lisboetas Galeria Quadrum e Galeria 111, que valorizavam a experimentação e a inovação, apenas se fortaleciam em sua missão de apoiadores culturais – normalmente em colaboração com as instituições que sempre estiveram à frente do panorama artístico do país, como a FCG e a Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), por exemplo – acolhendo em seus espaços diferentes práticas artísticas contemporâneas<sup>15</sup>. Outro fator passível de consideração diz respeito à institucionalização da crítica de arte nesse período que permitiu uma maior intervenção dos críticos – dentre os quais Salette Tavares –, nos periódicos e na organização das exposições<sup>16</sup>.

Também podemos citar a nova fase da revista *Colóquio*, sob a direção de José-Augusto França. Reintitulada *Colóquio-Artes*, passou a dar mais notoriedade à arte contemporânea por meio de colaborações nacionais e internacionais, propondo-se, inclusive, a estampar suas capas com obras de jovens artistas portugueses. Paula Rego foi uma das artistas contempladas com essa aposta – sua obra *O Quarto dos Castigos* esteve em destaque na ocasião em que venceu o *Prémio Soquil-1971*<sup>17</sup>.

No que diz respeito ao contexto expositivo, uma mostra que merece ser abordada é a denominada *Levantamento da Arte do Séc. XX no Porto*<sup>18</sup>. Isso porque por detrás da designação “levantamento”, mais do que a intenção de dar visibilidade aos trabalhos apresentados, havia a preocupação com a inexistência de um espaço que acolhesse a arte contemporânea no país. E foi esta insatisfação implícita que impulsionou a criação e instalação do Centro de Arte Contemporânea (CAC), em 1976, no Museu Nacional de Soares dos Reis – fonte imprescindível para o nosso estudo.

Dirigida por Fernando Pernes, o centro contribuiu, durante os seus seis anos de funcionamento, para o enriquecimento do panorama cultural português, dada a realização de um número expressivo de propostas artísticas atuais, tanto nacionais quanto internacionais, das quais, a título de exemplo, podemos destacar as exposições de Gravura<sup>19</sup>.

Esse tipo de mostra, segundo Rocha de Sousa, além de apresentar para o público uma arte mais acessível, sobretudo pela facilidade e baixo custo do seu transporte e instalação, conseguia acompanhar a mudança progressiva da cultura visual dos artistas, mantendo-se em Portugal enquanto uma atividade contínua e relevante, primordialmente porque contava com a mais valia de um associativismo que incentivava e promovia um convívio transcultural entre seus criadores<sup>20</sup>. Maria Gabriel pode ser citada como um exemplo de uma artista portuguesa, cujos trabalhos estiveram patentes em diversos desses eventos durante a década de 70, destacando-se nesse meio.

Outro evento que merece a nossa mais cuidada atenção ocorreu em 1977, na Galeria Nacional de Arte Moderna, e foi denominado *Alternativa Zero - Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* pelo seu idealizador Ernesto de Sousa. O nome por si só já trazia implícita a ousadia a que se propunham os artistas envolvidos: partir do zero, do vazio e começar a traçar, em conjunto, por meio de diferentes práticas artísticas, um futuro promissor que privilegiava o engajamento político, porém apartidário, nutrindo-se da alegria gerada pela Revolução<sup>21</sup>.

Para a nossa tarefa de mapeamento da criatividade feminina, trata-se de um momento muito importante, uma vez que esse projeto ajudou a dar maior visibilidade ao trabalho performático e à poesia experimental/visual, onde Helena Almeida, Ana Hatherly e Salette Tavares eram vistas como artistas exponenciais.

O movimento *Alternativa Zero* também contribuiu com a consolidação das atividades do referido CAC e do CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra), que, ao primarem pela descentralização das práticas culturais, ajudaram a combater o tão criticado isolamento entre os artistas e a inserir o nome de várias mulheres no circuito mais amplo da arte, dentro e fora do país.



Mesmo as mais severas críticas recebidas, ajudaram, de certo modo, a colocar o próprio evento e algumas artistas em evidência. Jorge Alves da Silva e Jorge Listopad, por exemplo, foram dois dos críticos que endossaram o coro daqueles que viam o projeto como uma tentativa falhada de mostrar atualidade, mas que, em contrapartida, exaltaram trabalhos como os de Helena de Almeida e Clara Menéres, ao referirem-se a elas como exceções<sup>22</sup>.

Ao responder às acusações de falta de originalidade, Ernesto de Sousa reforçou a importância de voltar o olhar para as diferenças e não para as semelhanças como estava a ser feito. Desse modo, considerando que a criatividade de um artista está até certo ponto condicionada ao ambiente em que vive, se o que se observava na exposição não superava a expectativa do inédito era porque não era colocado em contexto, ou seja, em concordância com os meios e os tempos portugueses<sup>23</sup>.

Por fim, uma exposição que nitidamente vai ao encontro da proposta da nossa pesquisa é a intitulada *Artistas Portuguesas (1977)*<sup>24</sup> – uma mostra única no panorama artístico nacional por centrar-se na produção feminina. Além disso, esta exposição foi realizada no âmbito de uma outra, norte-americana, intitulada *Liberation – 14 American Artists*, que cumpria itinerância em Portugal. Na ocasião Beth Coffelt teve a oportunidade de apresentar para o público e artistas portugueses, através da conferência *Mulheres Artistas*, a pluralidade dos trabalhos desenvolvidos em seu país natal, sem deixar de questionar a raridade de abordagens sobre os percursos de pintoras na história da arte – o que efetivamente nos remete para a identificação de um ponto de diálogo entre diferentes formas de expressão da experiência e criatividade femininas<sup>25</sup>.

Isso porque, apesar do potencial feminista que a mostra portuguesa trazia imbuída no nome, o texto do catálogo escrito por Salette Tavares, deixava claro o incômodo em assumi-lo e a necessidade de explicar o motivo dessa renúncia<sup>26</sup>. Naquele momento, ainda bastante frágil e assombrado pelos fantasmas da ditadura, o que parecia mais urgente para a organização do evento era manter o espaço conquistado no meio artístico, e mostrar ao público e à crítica de arte “as diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal”<sup>27</sup>,

ou seja, ao colocarem o foco na criatividade, assumiam a existência de múltiplos caminhos que não precisavam ser comparados, uma vez que todos eles eram válidos.

Um dado curioso, no entanto, ao analisarmos as obras escolhidas, é a inserção, nessa mostra feminina, de um trabalho do Grupo Puzzle, constituído praticamente por homens e por uma única mulher, a artista Graça Morais que, à época, também desenvolvia um trabalho à parte desse coletivo. Pelos fatos apresentados podemos concluir que talvez o que estava realmente em causa era mesmo mostrar que havia espaço para as mulheres divulgarem os seus trabalhos em Portugal como referido, porém, a maneira escolhida para deixar transparecer essa ideia, acabou por sujeitar o feminino a uma posição de complementariedade, num panorama artístico dominado pela presença incisiva masculina com a qual não era vantajoso entrar em confronto.

#### **A integração das artistas portuguesas no panorama internacional da época**

Após a realização de um sucinto mapeamento, onde foi possível identificar alguns dos principais propulsores da circulação das obras das artistas no âmbito nacional, convém agora abordarmos, através de uma perspectiva mais alargada, eventos ocorridos em Portugal e no estrangeiro que colocaram em contato diferentes propostas artísticas.

Dentre os principais acontecimentos da dinâmica artística portuguesa da década de 1970, destacam-se os *Encontros Internacionais de Arte*. Trata-se de uma proposta de Egídio Álvaro em colaboração com Jaime Isidoro que era assente em três segmentos basilares: exposições, colóquios e intervenções. Esses *Encontros* ocorreram entre os anos de 1974 e 1977, em Valadares, Viana do Castelo, Póvoa do Varzim e Caldas da Rainha, respectivamente, num contexto pós-revolucionário de maior liberdade de expressão que favorecia as ações desenvolvidas no espaço público, proporcionando abertura para o debate acerca das linguagens criativas emergentes (*land art, body art, happening, performance*)<sup>28</sup>.

Considerando o objetivo do estudo em questão, o último evento é o que mais se sobressai em relação ao demais por ter dedicado um espaço maior para os trabalhos

de artistas estrangeiras. Desse modo, a realização da exposição intitulada *Nós Mulheres* com obras do coletivo francês *Femmes/Art*<sup>29</sup>; a presença, no evento, de artistas assumidamente feministas, tal como Nil Yalter; e as intervenções “provocativas” das artistas Orlan<sup>30</sup> e Chantal Guyot<sup>31</sup>, trouxeram para o evento a possibilidade de uma discussão mais aprofundada, no que tange a questão de gênero, através de um viés reivindicativo e completamente oposto daquele oferecido pela exposição *Artistas portuguesas*, anteriormente mencionada – fato que novamente nos mostra as diferenças entre pontos de vista e prioridades temáticas das artistas nacionais em comparação com as artistas internacionais<sup>32</sup>.

Outro destaque desse evento ficou por conta das intervenções promovidas pelos coletivos de artistas<sup>33</sup>, uma vez que refletiam o espírito festivo de celebração da liberdade e da conquista de um espaço público anteriormente em constante vigilância e, ainda, conseguiam superar a solidão e a fragilidade dos trabalhos individuais, sem, contudo, extingui-los ou diminuir a sua importância. No entanto, algumas dessas ações coletivas confrontaram-se com atos de violência por parte do público, o que, deixou claro que ainda havia um forte resquício do conservadorismo inerente ao fascismo, bem como uma tensão política, marcada por acusações mútuas entre partidos que viam nas polêmicas uma oportunidade de autopromoção.

Angela Carter, jornalista convidada para documentar o trabalho do casal de artistas britânicos Shirley Cameron e Roland Miller, que ao início do evento havia se mostrado curiosa em relação ao que encontraria no meio artístico português<sup>34</sup>, ao final dos doze dias das atividades nas Caldas das Rainhas, apresentou seu parecer para a Revista *New Society*, cuja essência encontrava-se resumida na seguinte frase: “num país onde o pão é escasso devemos alimentar os pássaros com descrição”<sup>35</sup>. A percepção de Carter tentava alertar que construir uma estrutura artística de grandeza europeia, ultrapassando velhos esquemas colonizantes e complexos de inferioridade – conforme explicitado nos objetivos do evento<sup>36</sup> – exigia tempo, ainda mais quando se estava a lidar com uma população não acostumada a tamanha liberdade expressiva.

Entrevistas realizadas com algumas das artistas participantes do evento mostraram que não houve a formação de uma rede colaborativa entre elas<sup>37</sup>, reafirmando a importância do papel de liderança que algumas figuras, tal como Egídio Álvaro, assumiam no contexto português, no que diz respeito ao estabelecimento de pontes criativas com o estrangeiro.

Túlia Saldanha pode ser citada como exemplo de artista que se favorecia, na sua prática criativa, com este tipo de relação. Amplamente ativa nas atividades desenvolvidas pelo CAPC, aproximou-se de importantes dinamizadores culturais, mais precisamente Ernesto de Sousa e Wolf Vostell, responsáveis por mediarem seu ingresso no grupo Fluxus, o que, conseqüentemente, lhe garantiu a construção de uma sólida parceria com o Museu Vostell, em Malpartida, Cáceres<sup>38</sup>.

Do mesmo modo, os percursos de Ana Hatherly e de Salette Tavares mostram-nos uma profícua rede colaborativa estabelecida entre a poesia experimental portuguesa e a italiana, com o diferencial de que a primeira tinha Lisboa como centro de suas ações, enquanto a segunda era marcada pela descentralização. Ambos os países, desde a década de 60, mantiveram um sistema de troca das publicações que iam editando e dessa consistente relação nasceram diversos projetos em comum, incluindo exposições<sup>39</sup>.

*Artivisive, Poevisiva*, realizada no Studio d’Arte Contemporanea de Roma, em 1974 e *TRA: Linguaggio e Immagine*, realizada na Galleria d’Arte il Canole de Veneza, em 1976, foram duas mostras que tinham por objetivo apresentar apenas criações de mulheres artistas de diferentes nacionalidades, dentre elas as portuguesas supracitadas. No entanto, apesar dessa especificidade, Mirella Bentivoglio – uma das organizadoras do *TRA* – no prefácio do catálogo, descartava qualquer motivo de cariz feminista. Segundo ela, as mulheres estavam se libertando da sujeição ao homem, tanto na sociedade quanto no campo das artes e, ao perturbar as diferenças entre os papéis sociais estruturalmente definidos, também colocavam em risco a sua criatividade.<sup>40</sup> A obra *Aranha*, de Salette Tavares foi uma das citadas para comprovar o quanto certos mitos, como o de Aracne e o das Parcas, eram exclusivos



do inconsciente feminino e essa vantagem, digamos, não deveria ser descartada em prol de uma igualdade de gênero.

Sumariamente, o que conseguimos constatar com esse mapeamento foi uma tentativa por parte dos produtores artísticos portugueses em aproveitar o interesse pela cultura do país, suscitado pela Revolução. Os eventos destacados são exemplos que conseguiram alcançar uma situação de internacionalização considerável, colocando em evidência o trabalho de variados artistas, incluindo as mulheres selecionadas para o nosso estudo. No entanto, é válido ressaltar que, na senda dessa disponibilidade do meio artístico português em divulgar a sua “vanguarda”, outras tantas mostras individuais e coletivas – ainda que não repercutissem conforme o esperado – também acabaram por contribuir com a definição de uma cartografia mais complexa da criatividade feminina, uma vez que permitiram a circulação das obras e das artistas por diferentes escolas e espaços consagrados, especialmente dentro da própria Europa.

### Conclusão

O diálogo estabelecido entre Paula Rego e Salette Tavares através da exposição mencionada no início do texto, permite explorar práticas criativas e leituras críticas protagonizadas por duas mulheres que assumiram nos anos 1970 papéis muito relevantes no cenário artístico português. Situação que reflete o objetivo do projeto em pauta, que pretende não só sublinhar a relevância das mulheres portuguesas na arte e na crítica de arte, bem como também tornar a sua presença e percursos visíveis através da sua cartografia no mapa artístico nacional e internacional.

Através desse mapeamento percebemos, ainda, a pluralidade de trajetórias e destinos, que por sua vez, revelam a necessidade de uma abordagem centrada em casos de estudo e na contextualização da produção artística. Desse modo, a partir de uma perspectiva de gênero conseguimos ressignificar caminhos já explorados por metodologias tradicionais muitas vezes produtoras de alteridades, inclusive, trazendo para os debates atuais, nomes femininos que ao longo da história permaneceram nas fontes primárias

dos catálogos e periódicos, sem conquistar seu espaço na bibliografia secundária ou o olhar da crítica e do público nas exposições.

---

<sup>1</sup> O IHA seed-project referido enquadra-se no grupo *Must/Museum Studies*, e segue as linhas estratégicas de investigação do Instituto de História da Arte (IHA-NOVA FCSH/ IN2PAST) com o compromisso de responder aos atuais desafios sociais através da abordagem direta da questão da igualdade de gênero. A investigação foi financiada pelo IHA e apresenta como entidades parceiras a Fundação D. Luís I, Casa das Histórias Paula Rego, em Cascais e o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

<sup>2</sup> Foram selecionadas para a investigação algumas artistas portuguesas (Ana Hatherly, Ana Vieira, Clara Menéres, Graça Morais, Emília Nadal, Helena Almeida, Maria Beatriz, Maria Gabriel, Maria José Aguiar, Tília Saldanha, Salette Tavares e Paula Rego), a partir dos critérios de participação e visibilidade no contexto de transformação democrática do período que, por sua vez, estimulava o experimentalismo nas práticas artísticas.

<sup>3</sup> Mónica Amor, “Cartographies: Exploring the limitations of a curatorial paradigm”, *Third Text*, vol. 8, n. 28-29, 1994, pp. 185-190.

<sup>4</sup> Mónica Amor, “Cartographies”.

<sup>5</sup> Marsha Meskimmon, “Cronology Through cartography: mapping 1970s feminist art globally”, in *WACK! Art and the feminist revolution*, ed. Cornelia Butler and Lisa Mark, Cambridge, MA and London: MIT Press, 2007, pp. 322-335.

<sup>6</sup> Filipa Lowndes Vicente, “História da Arte e Feminismo: uma reflexão sobre o caso português”, *Revista de História da Arte*, n. 10, 2012, p. 213.

<sup>7</sup> Leonor de Oliveira, “Performing Revolution: Women’s Artistic Agency and Democratization in Portugal (1974–79)”, *Portuguese Studies*, vol. 38, n. 1, 2022, pp. 62-77.

<sup>8</sup> Para mais informações, ver o texto de Leonor de Oliveira neste mesmo catálogo.

<sup>9</sup> Em exposições como a *Dialogue: Féminie 79*, cujo foco era a apresentação de trabalhos exclusivamente

femininos, Ana Hatherly, enquanto prefaciadora do catálogo, fez questão de enfatizar que não estavam vinculadas ao feminismo por entenderem que não havia uma desigualdade de gênero no contexto artístico do período que justificasse esta necessidade. Todavia, quando analisamos essa questão a partir de um distanciamento histórico que nos permite conjugar dados com novas perspectivas de estudo, percebemos um nítido desfasamento na apresentação das obras das mulheres artistas em relação à dos homens em praticamente todos os eventos coletivos. Por exemplo, a itinerância no Brasil da mostra *Arte Contemporânea Portuguesa* (1976), que tinha por objetivo a divulgação de produções artísticas atuais relevantes, para além do território nacional, contou com a participação de cerca de 76 artistas no total, dentre os quais apenas 10 eram mulheres (Paula Rego, Vieira da Silva, Helena Almeida, Lourdes Castro, Fátima Vaz, Graça Pereira Coutinho, Lisa Chaves Ferreira, Menez, Maria Velez e Graça Morais com o Grupo Puzzle). Ver <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/233/>.

<sup>10</sup> Ver o meu texto “Recepção crítica da obra de Paula Rego em Portugal nos anos 1970”, in *Histórias de todos os dias. Paula Rego, anos 70/ Everyday stories. Paula Rego, the 70s*, ed. Catarina Alfaro, Cascais: Fundação D. Luís I; Casa das Histórias Paula Rego, 2022, pp. 47-56.

<sup>11</sup> Filipa Lowndes Vicente, “História da Arte e Feminismo”, pp. 211-222.

<sup>12</sup> Filipa Lowndes Vicente, “História da Arte e Feminismo”.

<sup>13</sup> O enfoque na criatividade feminina e o desenvolvimento de uma leitura feminista em Portugal têm sido cada vez mais priorizados por meio de pesquisas e publicações tais como: Maria Manuel Lisboa, *Paula Rego's Map of Memory: National and Sexual Politics*, Burlington: Ashgate, 2003; Márcia Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto*

pós-revolução, Vila Nova de Famalicão: Húmus; Braga: Universidade do Minho, 2015; Maria Luísa Coelho, “Woman-body-paint: Helena de Almeida and the Visual Inscription of Sexual Difference”, *Luzo-Brazilian Review*, vol. 54, n. 1, 2017, pp. 55-77; Giulia Lamoni e Margarida Brito Alves, “Conexões Radicais: Feminismos, Curadoria e Colaboração”, *Faces de Eva. Estudos sobre a mulher*, n. 38, 2017, pp. 39-55; Ana Gabriela Macedo, “Paula Rego's Sabotage of Tradition: 'Visions' of Femininity”, *Luzo-Brazilian Review*, vol. 45, n.1, 2008, pp. 164-181.

<sup>14</sup> Raquel Henriques da Silva, “Os anos 70 depois do 25 de Abril”, in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 26-31.

<sup>15</sup> Raquel Henriques da Silva, “Os anos 70 depois do 25 de Abril”.

<sup>16</sup> Rita Macedo, “1968-74: Renovação na continuidade”, in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, pp. 18-25.

<sup>17</sup> Rita Macedo, “1968-74: Renovação na continuidade”. Tal premiação fazia parte das ações mecenas de empresas privadas como a General Motors, a Guérin, o Banco Português do Atlântico e a Mobil, que tinham o intuito de contribuir para o desenvolvimento do âmbito artístico português e com a divulgação dos trabalhos de jovens promessas da área.

<sup>18</sup> Exposição que foi organizada no Museu Nacional de Soares dos Reis, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, durante o período revolucionário de 1975. Como o próprio nome diz, tratou-se da realização de uma listagem de 102 artistas oriundos de diferentes gerações, para que apresentassem cerca de 3 obras cada, e cujo objetivo, segundo o catálogo do evento, era o de traçar “ a evolução do gosto plástico no Norte do país, agindo-se sem a pretensão de exaustiva cobertura do tema proposto e na voluntária abstenção de opções estéticas ou juízos de valor”. Este levantamento constituía também um primeiro passo

para a criação de uma coleção para um novo museu de arte moderna em Portugal. Para mais informações, consultar o catálogo: Exposição “*Levantamento da Arte do Sec. XX no Porto*”, [S.l.: s.n.], 1975; e Leonor de Oliveira, *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes, 1974-1989*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.

<sup>19</sup> Ver listagem de todos os eventos expositivos organizados pelo CAC no período em estudo, in Leonor de Oliveira, *Museu de Arte Contemporânea de Serralves*.

<sup>20</sup> Rocha de Sousa, “Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: 20 anos de presença”, *Colóquio-Artes*, n. 29, outubro de 1976, pp. 45-50.

<sup>21</sup> Ernesto de Sousa, “Uma criação consciente de situações: Alternativa Zero”, *Colóquio Artes*, n. 34, outubro de 1977, pp. 45-53. Pode ser acedido em: <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/uma-criacao-consciente-de-situacoes-alternativa-zero>

<sup>22</sup> Os trabalhos apresentados pelas artistas de certa forma afirmavam a liberdade na abordagem de novos temas. Clara Menéres, por exemplo, abordava questões da intimidade feminina que eram vistas como tabus na sociedade portuguesa, acedendo um espaço criativo até então exclusivo dos artistas homens. Ver Isabel Nogueira, “A exposição Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea – 1977, os seus 40 anos e a sua recepção crítica”, *Convocarte: Revista de Ciências da Arte*, n. 3, 2016, pp. 307-321.

<sup>23</sup> Ernesto de Sousa, “Ana Hatherly e a Difícil Responsabilidade da Desordem”, *Colóquio Artes*, n. 36, março de 1978, pp. 24-31. Pode ser acedido em <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/ana-hatherly-e-a-dificil-responsabilidade-da-desordem/> Neste artigo, Ernesto de Sousa combate as críticas de que Ana Hatherly, com seu trabalho *Rotura* teria reproduzido uma performance do artista italiano Lucio Fontana, enfatizando que o contexto específico da performance da artista tornava impossível

a reprodução de uma performance realizada num contexto distinto.

<sup>24</sup> Exposição que esteve patente na SNBA, em Lisboa e que foi levada a Paris (Centre Culturel Portugais), com a colaboração da FCG.

<sup>25</sup> Cláudia Simenta Rodrigues, “Exposição Artistas Portuguesas e o Papel da Mulher na Arte da Pós-Revolução”, *Convocarte*, n. 1, 2015, pp. 283-302. Versão digital em [www.convocarte.belasartes.ulisboa.pt](http://www.convocarte.belasartes.ulisboa.pt).

<sup>26</sup> Salette Tavares, [Introdução], in *Artistas portuguesas*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977, p. 5.

<sup>27</sup> Ver Salette Tavares, [Introdução], p. 5. No dia da sua inauguração no Centre Culturel Portugais, realizou-se uma mesa-redonda com a presença dos membros da comissão organizadora da exposição, Emília Nadal, Sílvia Chicó e Clara Menéres, onde foi discutido o tema *A Criatividade da Mulher no Portugal de Hoje*.

<sup>28</sup> Caroline Comin Silva, *A Performance Arte como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)*, tese de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019.

<sup>29</sup> Participaram dessa exposição: Françoise Janicot, Florence Debaste, Claudette Brun, Isabelle Le Vigan, Françoise Eliet, Lea Lublin, Tania Monraud, Greta Grywacz, Monique Frydman, Anne-Marie Pêcheur, Elisa Tan, Elisabeth Tréhard e Colette Deblé. O coletivo tinha como objetivo conhecer e difundir o trabalho das mulheres e discutir as propostas avançadas no movimento da sua libertação, com a consciência de que o passado da história da arte não as favorecia enquanto artistas.

<sup>30</sup> A artista Orlan interveio com diversas performances durante esse encontro, dentre as quais podemos citar as igualmente polémicas, *Le Baiser l'artist*, em que vendia beijos ao lado de uma fotografia sua em pose de madona barroca e *Se vendre sur les marches en petits morceaux*, em que vendia



fotografias de partes do seu corpo nu, no Mercado da Fruta das Caldas das Rainha.

<sup>31</sup> Chantal Guyot imprimiu seu corpo nu em papel cenário, na Casa da Cultura, após tê-lo coberto com chocolate.

<sup>32</sup> Ver Paula Pinto, "Lembrar o Futuro", in *Caldas 77 – IV Encontros Internacional de Arte em Portugal*, ed. David-Alexandre Guéniot, Lisboa: Ghost Editions, 2019, pp. 40-96, e Leonor de Oliveira, "Performing Revolution".

<sup>33</sup> Segundo Egídio Álvaro, especialmente nesta edição dos Encontros, as intervenções tornaram-se no principal meio de sensibilização dos públicos (Ver Caroline Comin Silva, *A Performance Arte como intervenção*). Várias das Artistas investigadas integraram tais coletivos: Ana Hatherly e Salette Tavares – Grupo Ânima de Poesia Visual; Graça Morais – Grupo Puzzle; Túlia Saldanha – Grupo Cores; e Clara Menéres – Grupo Acre.

<sup>34</sup> "So I was curious and excited about the things that might happen in a country where the virus of modern art has been isolated in quarantine wards in Lisbon and Oporto, or sent off to Paris with a grant", Angela Carter, "Bread on still waters" in *Shaking a Leg: Collected Journalism*, London: Chatto & Windus, 1977, pp. 167-170.

<sup>35</sup> Tradução livre do original "in a country where bread is scarce, one should feed the birds with discretion" in Angela Carter, "Bread on still waters".

<sup>36</sup> *Quartos Encontros Internacionais de Arte em Portugal – Suplemento Cultural da Gazeta das Caldas*, 29 de Julho de 1977, in *Caldas 77*, p. 35.

<sup>37</sup> A artista Collete Deblé, em entrevista com Verónica Metello, descreveu como essencial o papel de Egídio Álvaro na promoção internacional da arte contemporânea e do feminismo, e a artista Clara Menéres ressaltou a importância da parceria desenvolvida entre ele e Jaime Isidoro. Segundo Menéres, quando este último passou a dedicar maior atenção aos projetos em Vila Nova de Cerveira, dentre

eles as Bienais, os *Encontros* deixaram de ocorrer. Ver *Caldas 77*.

<sup>38</sup> Em 1979, Túlia Saldanha participou da II Semana de Arte Contemporânea, ocorrida em Malpartida (SACOM II) organizada por Wolf Vostell, com os trabalhos *Fluxus Oblación* [licor amoroso] e *Comidas Portuguesas* [Comidas Olvidadas]. Por ocasião desses encontros, criou a obra *Homenagem a Maciunas* (1982), onde identificou e afirmou os pontos geográficos mais importantes para a sua consolidação enquanto artista, unindo Macedo de Cavaleiros (sua cidade natal) ao Porto, Coimbra, Lisboa e Malpartida de Cáceres.

<sup>39</sup> Bruno Ministro, "Poesia Experimental Portuguesa: Confluência, Encontro, Rede", 2019. Pode ser acedido em [https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/download/2182-8830\\_7-1\\_1/5751#\\_ftn3](https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/download/2182-8830_7-1_1/5751#_ftn3)

<sup>40</sup> *Tra: linguaggio e immagine*, Venezia : Galleria d'arte il canale, 1976.

## Mapping Feminine Creativity, 1974-1979: Seed Research Project

### Bruna Gomes

Researcher of the IHA seed-project Mapping feminine creativity, 1974-1979, IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

The exhibition *Paula Rego and Salette Tavares: Mapping Feminine Creativity in the 70s* has emerged as an offshoot of the IHA seed-project entitled *Mapping feminine creativity, 1974-1979*<sup>1</sup>, in accordance with the aims of the project to make accessible to a wider audience the results obtained from an exercise in mapping the national and international circulation of Portuguese women artists<sup>2</sup> and from the identification of the presence of international women artists in Portugal, in a period that was heavily marked by political and sociocultural transformations.

The use of cartography as the methodological basis for the research enables us to break away from the limitations imposed by geopolitics and institutionalised relationships that tend to work with homogenising categories, which generally overlook the relationships that can be established from the plurality of the artistic works<sup>3</sup>. On the other hand, the project is not an attempt to represent that pluralism nor even to understand it merely as a set of unlimited possibilities.

The project presents, above all, a shift in research direction based on an inter-relational approach that enables particularities and points of contact to be revealed<sup>4</sup>. In other words, when we focus our investigation on mapping the creativity of women artists, we are able to connect themes that resonate in the same territory or across cultures, even when they emerge by means of differing techniques and strategies<sup>5</sup>. As a consequence, by looking at such themes in the light of the present, we are able to bring to the period in question a critical feminist perspective that has been neglected for too long, by artists and by the academy.

This is because the tendency in the theorisation of art history has always been to underestimate the context of production in favour of the valorisation of the artistic object itself. As such, any movement aimed at reaching an historical understanding of the trajectory and work of women artists was delegated to other fields of study, such as sociology, for example. According to Filipa Lowndes Vicente, “perhaps the most common attitude adopted to justify the rejection of the connection between art and gender is that which argues that sexual identity does not affect or influence the identity of artists and,



even, that the absence of a feminist historiographic perspective in Portuguese art criticism and art history would merely confirm the fact that it is neither necessary nor pertinent”<sup>6</sup>.

In that sense, and within the scope of this exhibition, Paula Rego’s individual trajectory reveals a very important phase for the development of her career, during which various works were conceived and exhibited that critically reflected the turbulent atmosphere of the pre- and post-revolution period and which, at the same time, guaranteed her a position of prominence as the promise of a national aesthetic renewal. Salette Tavares was already moving steadily along the challenging paths of experimental poetry and art criticism and showing a commitment to the dissemination of contemporary national culture, principally through the Portuguese Section of the AICA (International Association of Art Critics), of which she was president from 1974 to 1977.

Nevertheless, trajectories that are so unique from the start, as described above, did not usually flow in a parallel fashion, given that they shared the hardships of a similar context that, in spite of moving towards democracy, was still somewhat hesitant with regard to the visibility given to women artists and even, in a more general sense, to the defence of rights and gender equality.<sup>7</sup> As such, the intersections of these trajectories are principally what expose for us the catalysing actions of feminine creativity. In this respect, Salette Tavares’s critiques that were aimed at explaining, and consequently driving, Paula Rego’s work constitute important examples of collaboration between partners in the field of the arts<sup>8</sup>.

That said, we recognise that if the focus of the study is directed towards women artists, and if we do not want there to be distortions of reality, then we cannot ignore the social, political, and cultural context, for it determines the distinct situations of both the sexes. When we consider that feminist activism during the consolidation of democracy in the country was still trying to secure for women basic rights to legal equality with men, which had been non-existent until that point, it becomes evident that women artists had not yet managed to occupy the same space as men on the artistic scene – even though the situation may not have been so clear for the female actors of the time<sup>9</sup>.

In order to illustrate the situation, we may use as an example the bursaries

offered to artists by institutions such as the Calouste Gulbenkian Foundation and which enabled them to spend time studying abroad. When we put aside the recurrent binary of centre-periphery, and posit this question in the framework of gender, the migration of women artists may then be seen as a double liberation: from the country itself and the artistic milieu that undervalued their work in relation to that of men, evaluating them according to distinct criteria (often referring to the fact of them being wives and mothers)<sup>10</sup>; as well as from the very condition of being a woman in a deeply conservative context that was marked by the rigid definition of social roles<sup>11</sup>.

On the other hand, the fact of these women artists sharing the same nationality and gender was not enough to place them in a situation of homogeneity, for the reception of their works was conditioned by the almost always subjective criteria of those who got to decide who should or should not be included in the artistic scene, the overwhelming majority of whom were men<sup>12</sup>.

Finally, in more pragmatic terms, in order to undertake a mapping of the feminine presence in exhibitions, and particularly in relation to the systematisation of information that was gathered from catalogues and from a consultation of the press of the period, the project in question aims to produce a database that, in addition to identifying the women artists and the events in which they participated, enables a critical tracking of the works shown and the identification of the participants from a gendered and transcultural perspective, in order to contribute to the dynamisation of a line of research that in recent years has come to gain importance for the revision of art history in Portugal<sup>13</sup>.

**The presence of Portuguese women artists in national exhibitions and artistic events – the leading institutions in Portugal and the principal events of the period.**

Having presented the project and the methodological basis that it uses, we will now move on to mention some of the key events and moments within the framework of the national artistic scene. These are identified in the trajectories of the various women artists studied and made a great contribution to the dissemination of their works.

In general terms, during the period immediately after the 25 April Revolution, we have detected, above all, an intensification in experimentalism and a blossoming of actions that were already being developed in parallel with the expectations of a conservative system<sup>14</sup>. One example that we might cite is that of the gallery environment. While the crisis provoked by the transition of regimes led to the closure of numerous galleries, spaces such as the Galeria Quadrum and the Galeria 111 in Lisbon, which championed experimentation and innovation, only became stronger in their mission as cultural supporters – usually in collaboration with the institutions that were always at the forefront of the artistic panorama of the country, such as the CGF and the Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA, National Society for Fine Art) – and they welcomed different contemporary artistic practices to their spaces<sup>15</sup>. Another factor worthy of consideration is the institutionalisation of art criticism in that period, which enabled greater involvement from the critics – among whom was Salette Tavares – both in the press and in the organisation of exhibitions<sup>16</sup>.

We should also make reference to the new phase of the journal *Colóquio*, under the leadership of José-Augusto França. It was retitled *Colóquio-Artes*, and started to give greater prominence to contemporary art through national and international collaborations, which included a proposal to reproduce works by young Portuguese artists on its covers. Paula Rego was one of the artists chosen for this initiative – her work *O Quarto dos Castigos* (Punishment Room) was highlighted on the occasion of her being awarded the *Soquil Prize-1971*<sup>17</sup>.

One show that is worthy of investigation with regard to the context of exhibitions is the so-called *Levantamento da Arte do Séc. XX no Porto* (Survey of Twentieth-Century Art in Oporto)<sup>18</sup>. This is because, beyond its intention to give visibility to the works presented, its designation as a “levantamento” – meaning both “survey” and “uprising” – alluded to concerns about the lack of a contemporary art space in the country. It was this implicit dissatisfaction that drove the creation and installation of the Centro de Arte Contemporânea (CAC, Contemporary Art Centre) in 1976 at the Soares dos Reis National Museum – an indispensable source of material for this research project.

During its six years of existence, the Centre directed by Fernando Pernes contributed to the enrichment of the Portuguese cultural scene with its organisation of a large number of contemporary artistic offerings, both national and international, among which, as an example, we might highlight the exhibitions of Printmaking<sup>19</sup>.

According to Rocha de Sousa, as well as presenting to the public a form of art that was more accessible, due largely to the ease and low cost of its transportation and installation, this type of show was able to keep up with the progressive shift in the visual culture of the artists, for in Portugal it continued as an ongoing and pertinent activity, primarily because it drew on the benefits derived from the activity of associations that incentivised and promoted good transcultural relations between their creators<sup>20</sup>. Maria Gabriel may be cited as one example of a Portuguese woman artist whose works appeared in several of those events during the 1970s, and who stood out in this milieu.

Another event that merits our careful attention took place in 1977 at the Galeria Nacional de Arte Moderna (National Gallery of Modern Art) and was given the title *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (Zero Alternative – Polemical Trends in Contemporary Portuguese Art) by its creator Ernesto de Sousa. The name itself makes implicit the daring intentions of the artists involved: to start from zero, from an empty space, and to begin to trace, together, through diverse artistic practices, a promising future that would privilege political (although not party political) engagement and would feed on the joy sparked by the Revolution<sup>21</sup>.

This was a very important moment for our task of mapping feminine creativity because that project helped to give greater visibility to performative work and experimental/visual poetry, genres in which Helena Almeida, Ana Hatherly, and Salette Tavares were seen as up-and-coming artists. The *Alternativa Zero* movement also contributed to the consolidation of the activities of the above-mentioned CAC, and of the CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra [Coimbra Visual Arts Circle]). By prioritising the decentralisation of cultural practices, these organisations helped to combat the heavily criticised isolation among artists, and to introduce the names of various women in the broader arts circuit, within Portugal and abroad.



Even the harshest of the criticisms received to some extent helped to increase the visibility of the event itself and some of the artists. Jorge Alves da Silva and Jorge Listopad, for example, were two of the critics who supported the chorus of those who saw the project as a failed attempt to show contemporaneity, but at the same time they praised works such as those of Helena de Almeida and Clara Menéres by referring to them as exceptions<sup>22</sup>.

In his response to the accusations of a lack of originality, Ernesto de Sousa reinforced the importance of turning the gaze on the differences and not the similarities, as had been happening. As such, considering that the creativity of an artist is to some extent conditioned by the environment in which they live, if what was observed in the exhibition did not exceed expectations of novelty it was because it was not being placed in context; that is, it was not being viewed from the perspective of the Portuguese means and times<sup>23</sup>.

Finally, the exhibition *Artistas Portuguesas* (Portuguese Women Artists)<sup>24</sup> clearly meets the scope of our research. This was a unique show within the Portuguese artistic scene for its focus on production by women. In addition, this exhibition was organised alongside another, North-American exhibition entitled *Liberation – 14 American Artists*, which toured in Portugal. On that occasion, Beth Coffelt had the opportunity to present to the public and to Portuguese artists through her lecture *Women Artists* the plurality of works being developed in her country of birth, although she did not shy away from questioning the rarity of approaches regarding the careers of female painters in art history. In effect, this leads us to the identification of a point of dialogue between the different forms of expression of feminine experience and creativity<sup>25</sup>.

That is because, in spite of the feminist potential that is imbued in the title of the Portuguese show, the text written by Salette Tavares for the catalogue made clear her discomfort in acknowledging it and her need to explain the reason for this renunciation<sup>26</sup>. At that moment, which was still rather fragile and overshadowed by the spectre of dictatorship, what seemed more urgent for the organisation of the event was to retain the space that had been won in the artistic milieu and to show the public and art critics “the diverse ways of a woman being an artist in Portugal”<sup>27</sup>; that is, by placing the focus

on creativity, they acknowledged the existence of multiple pathways that did not need to be compared because they were all valid.

However, a curious detail that emerges when we analyse the works that were chosen is the inclusion in this all-female show of a work by the Grupo Puzzle (Puzzle Group), constituted almost entirely of men with a single woman, the artist Graça Morais, who was also developing her work outside this collective at the time. Judging by the facts presented, we can conclude that perhaps what was really at stake was indeed showing that there was space for women to disseminate their works in Portugal as we have said, although the method selected to make this idea apparent ended up subjecting the feminine to a position of complementarity in an artistic scene dominated by the distinct masculine presence with which it was not advantageous to be in conflict.

#### **The integration of women artists in the international scene of the time**

Following on from this brief mapping exercise in which it has been possible to identify some of the principal drivers of the circulation of works by women artists in a national context, we will now move on to address, from a broader viewpoint, the events that took place in Portugal and abroad and which brought into contact various forms of artistic practice.

Among the principal events of the Portuguese artistic scene in the 1970s, the *Encontros Internacionais de Arte* (International Art Encounters) stand out. These were the brainchild of Egídio Álvaro in collaboration with Jaime Isidoro, and they were based on three fundamental segments: exhibitions, colloquia, and interventions. These *Encounters* took place between 1974 and 1977 in Valadares, Viana do Castelo, Póvoa de Varzim, and Caldas da Rainha, respectively. They occurred in a post-revolutionary context of greater freedom of expression, when actions that took place in the public space were championed, thus enabling the debate on emerging creative languages (*land art, body art, happening, performance*) to be opened up<sup>28</sup>.

Bearing in mind the objectives of the research project in question, this last event stands out most prominently from the rest because it had a greater space dedicated

to works by women. As part of this, the exhibition entitled *Nós Mulheres* (We Women), with works from the French collective *Femmes/Art* (Women/Art) was organised<sup>29</sup>; overtly feminist artists such as Nil Yalter attended the event; and there were “provocative” interventions by the women artists Orlan<sup>30</sup> and Chantal Guyot<sup>31</sup>. All of this opened up the event to the possibility of a deeper discussion with regard to the question of gender by means of a demanding slant that was in complete opposition to that which was offered by the above-mentioned exhibition *Artistas portuguesas* (*Portuguese Women Artists*). This fact demonstrates once again the differences in points of view and thematic priorities of national artists compared with international artists<sup>32</sup>.

Other highlights of that event were the interventions promoted by artists’ collectives<sup>33</sup>, because they reflected the festive spirit of the celebration of freedom and the conquering of a public space that had previously been under constant surveillance. Furthermore, they managed to overcome the isolation and fragility of individual works, but without effacing them or diminishing their importance. Nevertheless, some collective actions ended with certain acts of vandalism, which made clear that there was still a strong trace of the conservatism inherent to fascism, as well as a political tension that was marked by accusations between political parties that saw in the polemics an opportunity for self-promotion.

Angela Carter, the journalist invited to document the work of the British artist couple Shirley Cameron and Roland Miller, had shown curiosity at the beginning of the event about what she would encounter in the Portuguese artistic milieu.<sup>34</sup> At the end of the twelve days of activity in Caldas da Rainha, she published her review in *New Society* magazine, the essence of which was summed up in the following sentence: “in a country where bread is scarce, one should feed the birds with discretion”<sup>35</sup>. Carter’s perception sought to draw attention to the fact that establishing an artistic framework on a European scale, surpassing old colonising systems and inferiority complexes – as was made explicit in the stated objectives of the event<sup>36</sup> – demanded time, and all the more so when it was necessary to deal with a population that was not accustomed to such expressive freedom.

Interviews conducted some time later with some of the women artists who participated in the event demonstrated that a collaborative network had not been formed among them<sup>37</sup>, and reaffirmed the importance of the leading role that certain figures, such as Egídio Álvaro, had assumed in the Portuguese context with regard to the establishment of creative points of contact overseas.

Túlia Saldanha may be cited as an example of an artist whose creative practice benefitted from this type of relationship. She was heavily involved in the activities developed by the CAPC, and she became close to important cultural facilitators, namely Ernesto de Sousa and Wolf Vostell, who were responsible for her induction into the Fluxus group, which in turn led to the establishment of a solid partnership with the Vostell Museum in Malpartida, Cáceres<sup>38</sup>.

Similarly, the trajectories of Ana Hatherly and Salette Tavares reveal an advantageous collaborative network that was established between Portuguese and Italian experimental poetry, with the difference being that Lisbon was the centre of activity for Portuguese poetry, while Italy was marked by decentralisation. Since the 1960s, both countries had maintained a system of exchanging new publications and from that solid relationship emerged various joint projects, including exhibitions<sup>39</sup>.

*Artivisive, Poervisiva* was organised in the Studio d’Arte Contemporanea in Rome in 1974, while *TRA: Linguaggio e Immagine* took place in the Galleria d’Arte il Canole in Venice, 1976. Both of these shows had as their objective the presentation of creations entirely by women artists of different nationalities, among them the Portuguese women mentioned above. However, and in spite of this specificity, Mirella Bentivoglio – one of the organisers of *TRA* – ruled out any feminist-leaning motivation in her preface for the catalogue. According to her, women were liberating themselves from their subjection to men, in the arts as in society and, through their disruption of the differences between social roles that were structurally defined, they were also putting their creativity at risk<sup>40</sup>. Salette Tavares’s work *Aranha* (Spider) was one of those cited to prove the extent to which certain myths such as that of Arachne and that of the Parcae,



were exclusive to the feminine unconscious, and that such an advantage, as it were, should not be overlooked in favour of gender equality.

In sum, what we have been able to establish with this mapping exercise was an attempt on the part of Portuguese artistic producers to take advantage of the interest in the culture of the country that was stimulated by the Revolution. The events highlighted here are examples that managed to achieve a considerable level of internationalisation, making visible the work of diverse artists, including the women selected for our study. However, it is valid to emphasise that, on the path of that desire of the Portuguese artistic milieu to disseminate its “vanguard”, many other individual and collective shows – even if they did not achieve the repercussions that were hoped for – also ended up contributing to the delineation of a more complex mapping of feminine creativity, for they enabled the circulation of works and women artists to different schools and established spaces, especially within Europe itself.

### Conclusion

The dialogue established between Paula Rego and Salette Tavares through the exhibition mentioned at the start of this text allows for the exploration of creative practices and critical readings focused on two women who in the 1970s came to have important roles within the Portuguese artistic scene. This situation reflects the aim of the planned study, which seeks to underline the relevance of Portuguese women in art and art criticism, and also to make visible their presence and trajectories through placing them on the national and international artistic map.

Through this mapping exercise, we are able to understand, furthermore, the plurality of trajectories and fates that in turn reveal the necessity of an approach that is centred on case studies and the contextualisation of artistic production. In this way, from the starting point of a gendered perspective, we are able to give new meaning to pathways that have already been explored using traditional methodologies that often produce an effect of othering, and also to bring to contemporary debates the names of women

that throughout history have remained in the primary sources of catalogues and periodicals without occupying their space in the secondary reading or reaching the critical and public gaze in exhibitions.

---

<sup>1</sup> This seed project is housed within the *MUST/ Museum Studies* group and meets the strategic research aims of the IHA (Institute for History of Art – NOVA FCSH) with its commitment to respond to current societal challenges by directly addressing the question of gender equality. The research is financed by the IHA and is conducted in partnership with the Fundação D. Luís I, Casa das Histórias Paula Rego in Cascais and the Instituto de Ciências Sociais (Institute for Social Sciences) at the University of Lisbon.

<sup>2</sup> For this study, the selection of several Portuguese women artists (Ana Hatherly, Ana Vieira, Clara Menéres, Graça Morais, Emília Nadal, Helena Almeida, Maria Beatriz, Maria Gabriel, Maria José Aguiar, Túlia Saldanha, Salette Tavares, and Paula Rego) was based on the criteria of participation and visibility in the context of the democratic transformation in the period, which in turn stimulated experimentalism in artistic practices.

<sup>3</sup> Mónica Amor, “Cartographies: Exploring the limitations of a curatorial paradigm”, *Third Text*, vol. 8, n. 28-29, 1994, pp. 185-190.

<sup>4</sup> Mónica Amor, “Cartographies”.

<sup>5</sup> Marsha Meskimmon, “Cronology Through cartography: mapping 1970s feminist art globally”, in *WACK! Art and the feminist revolution*, ed. Cornelia Butler and Lisa Mark, Cambridge, MA and London: MIT Press, 2007, pp. 322-335.

<sup>6</sup> “talvez a postura mais comum para justificar a recusa da associação entre arte e gênero seja a de considerar que a identidade sexual não afeta ou influencia a identidade dos artistas e, até, que a ausência de uma perspectiva historiográfica feminista na crítica da arte e na história da arte portuguesas apenas confirmaria o facto de esta não ser necessária nem pertinente.” Filipa Lowndes Vicente, “História da Arte e Feminismo: uma reflexão sobre o caso português”, *Revista de História da Arte*, n. 10, 2012, p. 213.

<sup>7</sup> Leonor de Oliveira, "Performing Revolution: Women's Artistic Agency and Democratization in Portugal (1974–79)", *Portuguese Studies*, vol. 38, n. 1, 2022, pp. 62-77.

<sup>8</sup> For further information, see the text by Leonor de Oliveira in this catalogue.

<sup>9</sup> In exhibitions such as *Dialogue: Féminie 79*, in which the focus was on the presentation of works exclusively by women, Ana Hatherly's preface to the catalogue made a point of emphasising that they were not linked to feminism because they believed that there was no gender inequality in the artistic context of the time that would justify the need for it. Nevertheless, when we study the question from an historical distance that allows us to bring together data with new research perspectives, we are able to identify a clear imbalance in the presentation of works by women artists and those by men, in practically all of the collective events. For example, the Brazilian tour of the show *Arte Contemporânea Portuguesa* (Portuguese Contemporary Art) (1976), which sought to disseminate current, important artistic productions beyond the national border, had a total of around 76 participating artists, of whom only ten were women (Paula Rego, Vieira da Silva, Helena Almeida, Lourdes Castro, Fátima Vaz, Graça Pereira Coutinho, Lisa Chaves Ferreira, Menez, Maria Velez, and Graça Morais with the Grupo Puzzle). See <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/233/>.

<sup>10</sup> See my text, "The critical reception of Paula Rego's work in Portugal in the 70s", in *Histórias de todos os dias. Paula Rego, anos 70/Everyday stories. Paula Rego, the 70s*, ed. Catarina Alfaro, Cascais: Fundação D. Luís I; Casa das Histórias Paula Rego, 2022, pp. 47-56.

<sup>11</sup> Filipa Lowndes Vicente, "História da Arte e Feminismo", pp. 211-222.

<sup>12</sup> Filipa Lowndes Vicente, "História da Arte e Feminismo".

<sup>13</sup> The focus on feminine creativity and the

development of a feminist reading in Portugal has been increasingly prioritised in research and publications such as: Maria Manuel Lisboa, *Paula Rego's Map of Memory: National and Sexual Politics*, Burlington: Ashgate, 2003; Márcia Oliveira, *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-revolução*, Vila Nova de Famalicão: Húmus; Braga: Universidade do Minho, 2015; Maria Luísa Coelho, "Woman-body-paint: Helena de Almeida and the Visual Inscription of Sexual Difference", *Luzo-Brazilian Review*, vol. 54, n. 1, 2017, pp. 55-77; Giulia Lamoni e Margarida Brito Alves, "Conexões Radicais: Feminismos, Curadoria e Colaboração", *Faces de Eva. Estudos sobre a mulher*, n. 38, 2017, pp. 39-55; Ana Gabriela Macedo, "Paula Rego's Sabotage of Tradition: 'Visions' of Femininity", *Luzo-Brazilian Review*, vol. 45, n.1, 2008, pp. 164-181.

<sup>14</sup> Raquel Henriques da Silva, "Os anos 70 depois do 25 de Abril", in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 26-31.

<sup>15</sup> Raquel Henriques da Silva, "Os anos 70 depois do 25 de Abril".

<sup>16</sup> Rita Macedo, "1968-74: Renovação na continuidade", in *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, pp. 18-25.

<sup>17</sup> Rita Macedo, "1968-74: Renovação na continuidade". This type of award formed part of the cultural support activity of private businesses such as General Motors, Guérin, the Banco Português do Atlântico, and Mobil, which sought to contribute to the development of the Portuguese artistic context and disseminate the work of promising young artists.

<sup>18</sup> Exhibition organised by the Soares dos Reis National Museum with the support of the Calouste Gulbenkian Foundation during the revolutionary period of 1975. As its name suggests, the exhibition was comprised of a list of 102 artists from different generations, who presented around three works each, and the objective, according to the catalogue of the event, was to trace the "evolution of visual taste in the

North of the country, acting without the claim to an exhaustive coverage of the topic presented and with the voluntary abstention from aesthetic selections or value judgements". This survey also constituted a first step in the creation of a collection for a new museum of modern art in Portugal. For further information, see the catalogue: *Exposição "Levantamento da Arte do Sec. XX no Porto"*, [S.l.: s.n.], 1975; e Leonor de Oliveira, *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes, 1974-1989*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.

<sup>19</sup> See the list of all exhibition events organised by the CAC in the period in question in Leonor de Oliveira, *Museu de Arte Contemporânea de Serralves*.

<sup>20</sup> Rocha de Sousa, "Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: 20 anos de presença", *Colóquio-Artes*, n. 29, outubro de 1976, pp. 45-50.

<sup>21</sup> Ernesto de Sousa, "Uma criação consciente de situações: Alternativa Zero", *Colóquio Artes*, n. 34, outubro de 1977, pp. 45-53. Available online at: <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/uma-criacao-consciente-de-situacoes-alternativa-zero>

<sup>22</sup> The works presented by the women artists to some extent confirmed the freedom of their approach to new themes. Clara Menerés, for example, approached questions of feminine intimacy that were seen as taboo in Portuguese society, and as such she accessed a creative space that until then had been exclusively for men artists. See Isabel Nogueira, "A exposição Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea – 1977, os seus 40 anos e a sua recepção crítica", *Convocarte: Revista de Ciências da Arte*, n. 3, 2016, pp. 307-321.

<sup>23</sup> Ernesto de Sousa, "Ana Hatherly e a Dificil Responsabilidade da Desordem", *Colóquio Artes*, n. 36, março de 1978, pp. 24-31. Available online at: <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/ana-hatherly-e-a-dificil-responsabilidade-da-desordem/> In this article, Ernesto de Sousa challenges the criticism that Ana Hatherly, in her work *Rotura* (Rupture), reproduced

a performance by the Italian artist Lucio Fontana, emphasising that the specific context of performance of the woman artist made a simple reproduction of a performance in a separate context impossible.

<sup>24</sup> Exhibition that was on show at the SNBA in Lisbon and which was taken to Paris (Centre Culturel Portugais [Portuguese Cultural Centre]), in collaboration with the Calouste Gulbenkian Foundation.

<sup>25</sup> Cláudia Simenta Rodrigues, "Exposição Artistas Portuguesas e o Papel da Mulher na Arte da Pós-Revolução", *Convocarte*, n. 1, 2015, pp. 283-302. Digital version available at: [www.convocarte.belasartes.ulisboa.pt](http://www.convocarte.belasartes.ulisboa.pt).

<sup>26</sup> Salette Tavares, [Introdução], in *Artistas portuguesas*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1977, p. 5.

<sup>27</sup> "as diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal." On the day of the opening at the CCP, a round table was held with the participation of members of the organising committee for the exhibition, Emília Nadal, Sílvia Chicó and Clara Menéres. The topic discussed was *A Criatividade da Mulher no Portugal de Hoje* (The Creativity of Woman in Portugal Today). See Salette Tavares, [Introdução], p. 5.

<sup>28</sup> Caroline Comin Silva, *A Performance Arte como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)*, MA dissertation, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019.

<sup>29</sup> The following artists participated in that exhibition: Françoise Janicot, Florence Debaste, Claudette Brun, Isabelle Le Vigan, Françoise Eliet, Lea Lublin, Tania Monraud, Greta Grywacz, Monique Frydman, Anne-Marie Pêcheur, Elisa Tan, Elisabeth Tréhard, and Colette Deblé. The aim of the collective was to make known and disseminate the work of women and to discuss the proposals that were put forward within the women's liberation movement,



with the consciousness that the past of art history was not beneficial for them as artists.

<sup>30</sup> The artist Orlan contributed several performances during this meeting, among which we may cite the equally polemic *Le Baiser de l'artiste*, in which she sold kisses alongside a photograph of herself posing as a baroque Madonna, and *Se vendre sur les marchés en petits morceaux*, in which she sold photographs of parts of her naked body, next to the fruit market in Caldas da Rainha.

<sup>31</sup> After having covered it in chocolate, Chantal Guyot printed the impression of her naked body on backdrop paper at the Casa da Cultura.

<sup>32</sup> See Paula Pinto, "Lembrar o Futuro", in *Caldas 77 – IV Encontros Internacional de Arte em Portugal*, ed. David-Alexandre Guéniot, Lisboa: Ghost Editions, 2019, pp. 40-96, e Leonor de Oliveira, "Performing Revolution".

<sup>33</sup> According to Egídio Álvaro, in this *Encontro* especially, the interventions came to be the principal means of communication with the audiences (see Caroline Comin Silva, *A Performance Arte como intervenção*). Several of the women artists studied participated in such collectives: Ana Hatherly and Salette Tavares – Grupo Ânima de Poesia Visual; Graça Morais – Grupo Puzzle; Tília Saldanha – Grupo Cores; and Clara Menéres – Grupo Acre.

<sup>34</sup> "So I was curious and excited about the things that might happen in a country where the virus of modern art has been isolated in quarantine wards in Lisbon and Oporto, or sent off to Paris with a grant", Angela Carter, "Bread on still waters" in *Shaking a Leg: Collected Journalism*, London: Chatto & Windus, 1977, pp. 167-170.

<sup>35</sup> Angela Carter, "Bread on still waters".

<sup>36</sup> *Quartos Encontros Internacionais de Arte em Portugal* – Suplemento Cultural da Gazeta das Caldas, 29 de Julho de 1977, in *Caldas 77*, p. 35.

<sup>37</sup> In an interview with Verónica Metello, the artist Collette Deblé described the role of Egídio Álvaro

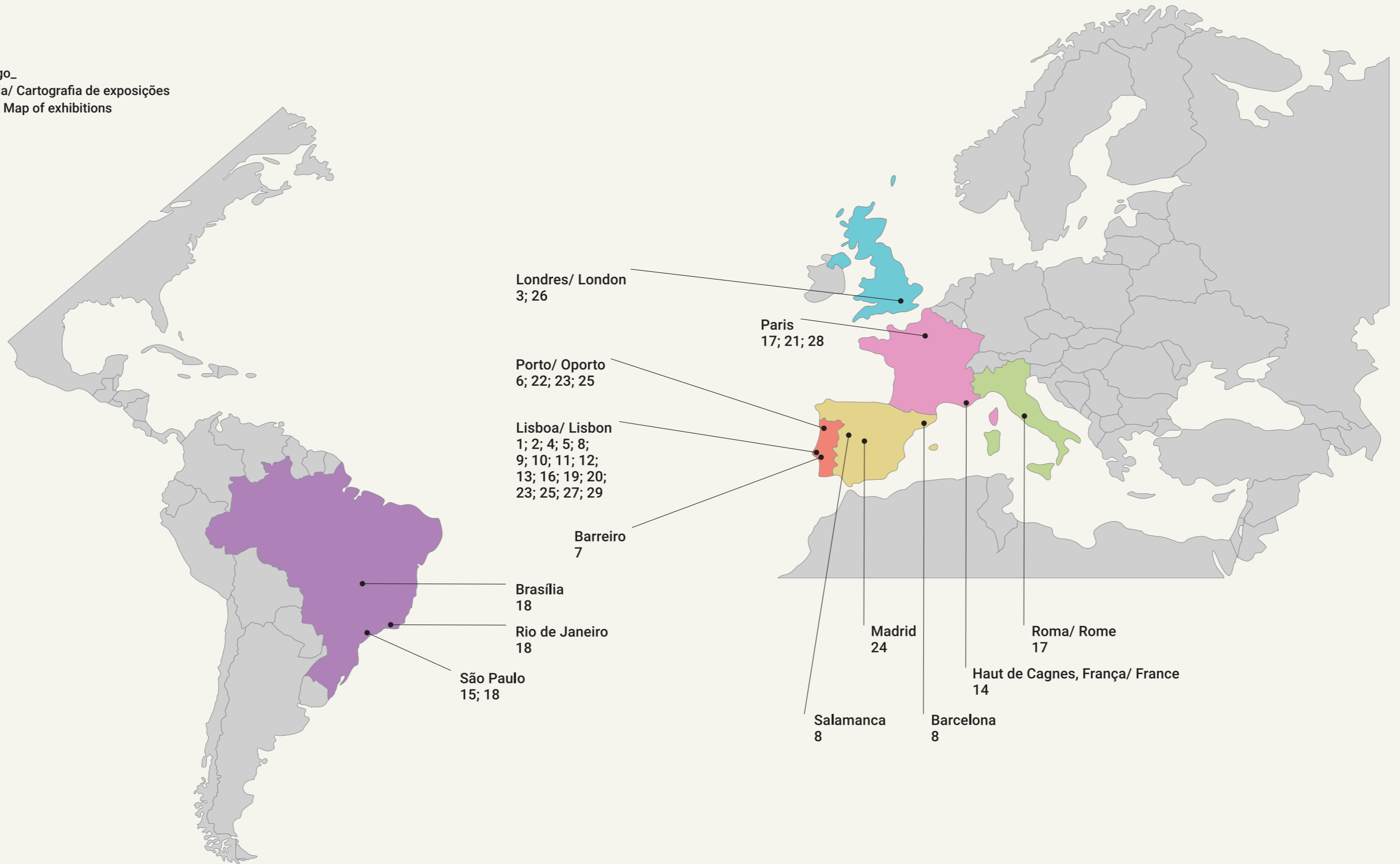
as critical for the international promotion of contemporary art and feminism, and the artist Clara Menerés underlined the importance of the partnership that she had developed with Jaime Isidoro. According to Menerés, it was when Isidoro started to devote more attention to projects in Vila Nova de Cerveira – among them the biennials – that the *Encontros* ceased to take place. See Caldas 77.

<sup>38</sup> In 1979, Tília Saldanha participated in the II Semana de Arte Contemporânea, which took place in Malpartida (SACOM II) and was organised by Wolf Vostell, with the works *Fluxus Oblación* [elixir of love] e *Comidas Portuguesas* (Portuguese Foods) [Forgotten foods]. For the occasion of these meetings, she created the work *Homenagem a Maciunas* (Homage to Maciunas) (1982), in which she identified and confirmed the most important geographical points for the consolidation of her artistic work, bringing together Macedo de Cavaleiros (her birthplace) with Oporto, Coimbra, Lisbon, and Malpartida de Cáceres.

<sup>39</sup> Bruno Ministro, "Poesia Experimental Portuguesa: Confluência, Encontro, Rede", 2019. Available online at: [https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/download/2182-8830\\_7-1\\_1/5751#\\_ftn3](https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/download/2182-8830_7-1_1/5751#_ftn3)

<sup>40</sup> *Tra: linguaggio e immagine*, Venezia : Galleria d'arte il canale, 1976.

Paula Rego\_  
Cronologia/ Cartografia de exposições  
Timeline/ Map of exhibitions





**Paula Rego\_**  
**Cronologia/ Cartografia de exposições**  
**Timeline/ Map of exhibitions**

**1\_ 1970** | *Novos Sintomas na Pintura Portuguesa*, Galeria Judite Dacruz/ *New Signs in Portuguese Painting*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa/ Lisbon.

**2\_ 1971** | Exposição individual, Galeria de S. Mamede/ Solo exhibition, Galeria S. Mamede, Lisboa/ Lisbon.

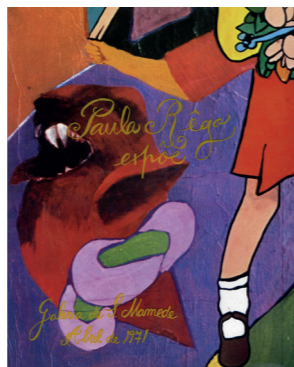
**3\_ 1971** | *Obras de ex-Bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian*, Canning House/ *Works by Former Calouste Gulbenkian Foundation Grant Holders*, Canning House, Londres/ London.

**4\_ 1971** | *Algumas Obras de Pintura Contemporânea das Coleções da Secretaria de Estado da Informação e Turismo e da Fundação Calouste Gulbenkian/ Some Works of Contemporary Painting from the Collections of the State Bureau for Information and Tourism and the Calouste Gulbenkian Foundation*, Fundação Calouste Gulbenkian/ Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa/ Lisbon.

**5\_ 1971** | Paula Rego recebe o prémio Soquil, que distingue a sua exposição individual na Galeria de S. Mamede. Pormenor de *O Quarto dos Castigos* é capa do número da *Colóquio Artes* que faz referência a este prémio/ Paula Rego receives the Soquil Prize, distinguishing her solo exhibition at the Galeria São Mamede. Detail from *The Punishment Room* is the cover of an issue of *Colóquio Artes* dedicated to this prize.

**6\_ 1972** | Exposição individual/ Solo exhibition, Galeria Alvarez, Porto/ Oporto.

**7\_ 1972** | Exposição coletiva *Alguns Caminhos da Pintura Portuguesa Contemporânea/ Collective*



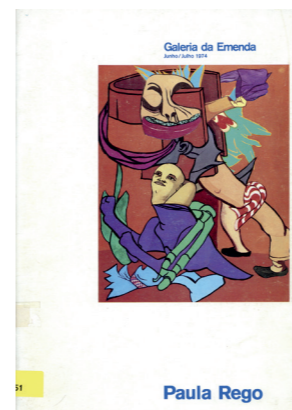
1971 | Catálogo da exposição individual na Galeria de S. Mamede/ Catalogue of the solo exhibition at Galeria de S. Mamede, Lisboa/Lisbon  
*Paula Rego expõe.* [Lisboa/Lisbon]: Galeria de S. Mamede. Paula Rego recebe o prémio Soquil, que distingue a sua exposição individual na Galeria de S. Mamede. Pormenor de *O Quarto dos Castigos* é capa do número da *Colóquio Artes* que faz referência a este prémio/ Paula Rego receives the Soquil Prize, distinguishing her solo exhibition at the Galeria São Mamede. Detail from *The Punishment Room* is the cover of an issue of *Colóquio Artes* dedicated to this prize.



1971 | Pormenor de *O Quarto dos Castigos* na capa da *Colóquio Artes*/Detail from *The Punishment Room* in the cover of an issue of *Colóquio Artes*  
*Colóquio Artes*, n. 4, outubro/October  
 Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian/Art Library, Calouste Gulbenkian Foundation.



1972 | Catálogo da exposição individual na Galeria Alvarez/ Catalogue of the solo exhibition at Galeria Alvarez, Porto/Oporto  
*Paula Rego.* Porto/Oporto: Galeria Alvarez. Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian/Art Library, Calouste Gulbenkian Foundation.



1974 | Catálogo da exposição individual na Galeria da Emenda/ Catalogue of the solo exhibition at Galeria da Emenda, Lisboa/Lisbon.  
*Paula Rego.* Lisboa/Lisbon: Galeria da Emenda. Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian/Art Library, Calouste Gulbenkian Foundation.

exhibition *Some Pathways in Contemporary Portuguese Painting*, Sociedade Democrática União Barreirense, Barreiro.

**8\_ 1973** | *Pintura Portuguesa de Hoje - Abstractos e Neo figurativos*, Secretariado Nacional de Informação e Fundação Calouste Gulbenkian, exposição itinerante em Espanha e Portugal/ *Portuguese Painting Today – Abstracts and Neo-Figurative Work*, National Bureau for Information and the Calouste Gulbenkian Foundation, travelling exhibition in Spain and Portugal: Palau de la Virreina, Barcelona; Universidad de Salamanca, Salamanca; Sociedade Nacional de Belas-Artes/ National Society of Fine Arts (SNBA), Lisboa/ Lisbon.

**9\_ 1973** | *Artistas Modernos Portugueses*, exposição inaugural da/ *Portuguese Modern Artists*, inaugural exhibition of the Galeria Quadrum, Lisboa/ Lisbon.

**10\_ 1973** | *26 Artistas de Hoje/ 26 Artists of Today*, Prémios SOQUIL/ SOQUIL Prizes, SNBA, Lisboa/ Lisbon.

**11\_ 1974** | Exposição individual/ Solo exhibition, Galeria da Emenda, Lisboa/ Lisbon.

**12\_ 1974** | Exposição AICA,/ AICA exhibition, *Expo AICA 74*, SNBA, Lisboa/ Lisbon.

**13\_ 1975** | *Exposição-inquérito Figuração-Hoje?/ Survey exhibition Figuration-Today?*, SNBA, Lisboa/ Lisbon.

**14\_ 1975** | *VII Festival International de la Peinture/ VII International Festival of Painting*, Chateau-Musée, Haut de Cagnes, França/ France.

**15\_ 1975** | XIII Bienal de São Paulo: Representação portuguesa/ *XIII São Paulo Biennial: Portuguese representation*, São Paulo, Brasil.

**16\_ 1976** | *20 Anos de Gravura/ 20 Years of Engraving*, Fundação Calouste Gulbenkian/ Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa/ Lisbon.

**17\_ 1976** | *Arte Portuguesa Contemporânea*, exposição itinerante em Itália e França/ *Contemporary Portuguese Art*, travelling exhibition in Italy and France: Galleria Nazionale d'Arte Moderna/ National Gallery of Modern Art, Roma/ Rome; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ Paris Modern Art Museum, Paris.

**18\_ 1976-1977** | *Arte Portuguesa Contemporânea*, exposição itinerante no Brasil/ *Contemporary Portuguese Art*, travelling exhibition in Brazil: Brasília; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Rio de Janeiro Modern Art Museum, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna/ Modern Art Museum, São Paulo.

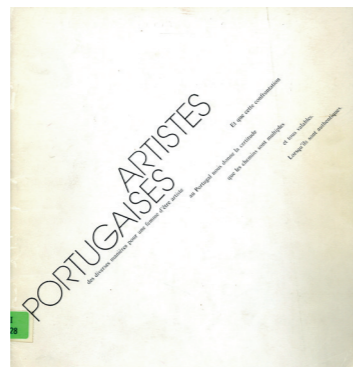
**19\_ 1977** | *Artistas Portuguesas/ Portuguese Women Artists*, SNBA, Lisboa/ Lisbon.

**20\_ 1977** | *Exposição Nacional de Gravura/ I National Exhibition of Engraving*, Fundação Calouste Gulbenkian/ Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa/ Lisbon.

**21\_ 1977** | *Artistes Portugaises/ Portuguese Women Artists*, Centre Culturel Portugais/ Portuguese Cultural Centre, Paris.

**22\_ 1977** | Exposição individual/ *Solo exhibition*, Módulo - Centro Difusor de Arte, Porto/ Oporto.

**23\_ 1977** | *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*, exposição itinerante em Portugal/ *Eroticism in Portuguese Modern Art*, travelling exhibition in Portugal: SNBA, Lisboa/ Lisbon; Centro de Arte Contemporânea/ Centre for Contemporary Art, Porto/ Oporto.



1977 | Catálogo da remontagem da exposição coletiva *Artistas Portuguesas/ Catalogue of the exhibition Portuguese Women Artists* em/in Paris, Centre Culturel Portugais. *Artistes portugaises*. [Lisbonne: Fondation Calouste Gulbenkian].  
Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian/ Art Library, Calouste Gulbenkian Foundation.



Catálogo da exposição itinerante *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa/ Catalogue of the travelling exhibition Eroticism in Portuguese Modern Art*. *O erotismo na arte moderna portuguesa*. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol; [Lisboa/Lisbon: Sociedade Nacional de Belas Artes/National Society of Fine Arts]; Porto/Oporto: Museu Nacional de/National Museum Soares dos Reis, Centro de Arte Contemporânea. Reprodução na capa da pintura/ Cover reproduction of the painting *A rainha/The Queen* de/by Paula Rego. Casa das Histórias Paula Rego.



1978 | Catálogo da exposição individual na/ Catalogue of the solo exhibition at Galeria 111, Lisboa/Lisbon. *Paula Régo*. [Lisboa/Lisbon: Galeria 111].  
Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian/ Art Library, Calouste Gulbenkian Foundation.

dialogue  
présente  
féminie 79



1979 | Catálogo da exposição coletiva/ Catalogue of the exhibition *Dialogue Féminie 79*, Maison de l'UNESCO, Paris. *Dialogue: Féminie 79*. Paris: UNESCO.  
Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian/ Art Library, Calouste Gulbenkian Foundation.

**24\_ 1977** | *Cultura portuguesa en Madrid: Exposición de pintura y escultura contemporáneas e Exposición de Grabado Contemporáneo/ Portuguese Culture in Madrid: Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture and Exhibition of Contemporary Engraving*, Palacio de Congresos/ Convention Centre, Madrid.

**25\_ 1978** | *Arte Portuguesa em Madrid*, itinerante em Portugal/ *Portuguese Art in Madrid*, travelling exhibition in Portugal: SNBA, Lisboa/ Lisbon; Centro de Arte Contemporânea e Cooperativa Árvore/ Centre for Contemporary Art and Cooperativa Árvore, Porto/ Oporto.

**26\_ 1978** | *Arte Portuguesa desde 1910/ Portuguese Art since 1910*, Royal Academy of Arts - Diploma Galleries, Londres/ London.

**27\_ 1978** | Exposição individual/ *Solo exhibition*, Galeria 111, Lisboa/ Lisbon.

**28\_ 1979** | *Dialogue Féminie 79*, Maison de l'UNESCO/ UNESCO House, Paris.

**29\_ 1979** | *Arte moderna portuguesa, 1968-1978: obras pertencentes às coleções da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian/ Portuguese Modern Art, 1968-1978: Works from the Collections of the Secretary of State for Culture and the Calouste Gulbenkian Foundation*, SNBA, Lisboa/ Lisbon.



## Fundação D. Luís I

### Conselho Diretivo/ Board of Directors

#### Presidente/ President

Salvato Teles de Menezes

#### Vogais/ Members of the Board

Fernando Garcia

Ana Padrão

#### Diretor Executivo/ Executive Director

Pedro Vinagre Pereira

#### Secretariado/ Secretariat

Vera Cruz

#### Gabinete de Apoio Administrativo e Técnico/ Administrative and Technical Office

Rita Ribeiro da Silva

Nuno Lemos

#### Coordenadora de Programação do Serviço Cultural e Educativo (B.M.)/ Programming Cultural and Educational Service Coordinator (M.Q.)

Catarina Aleluia

#### Área Financeira/ Accounting

Gina Silva (Coordenadora/ Coordinator)

Isabel Cunha

#### Designer

Filipe Silva

#### Comunicação/ Communication

Elisabete Pato

Patrocínio/ Sponsorship



## Casa das Histórias Paula Rego

### Comissão Paritária/ Joint Committee

Nick Willing

Salvato Teles de Menezes

#### Coordenadora Geral de Serviços/ General Coordinator

Ilda Carvalho

#### Coordenadora de Programação e Conservação/ Programming and Conservation Coordinator

Catarina Alfaro

#### Gestora da Coleção/ Collection Manager

Paula Aparício

#### Serviço Cultural e Educativo (B.M.)/ Cultural and Educational Service (M.Q.)

Catarina Aleluia

Diana Silva

Joana Santos

#### Loja/ Shop

Responsável/ Management

João Marau

#### Assistentes/ Assistants

Gabriela Matos

Diogo Pires

Maria Palinhos

Maria Silva

#### Segurança/ Security

PSG-Segurança Privada

## Exposição/ Exhibition

### Curadoria/ Curatorship

Leonor de Oliveira

Catarina Alfaro

#### Apoio à curadoria e investigação/ Curator and research assistant

Bruna Gomes

#### Museografia/ Museography

Filipe Silva

#### Produção/ Production

Paula Aparício

Filipe Silva

Carolina Capucho

#### Tradução/ Translation

Rhian Atkin (PT/ENG)

#### Montagem/ Assembling Team

Divisão de Manutenção e Serviços Logísticos

da Câmara Municipal de Cascais

3Print

#### Iluminação/ Lightning

Filipe Silva

Jorge Rebelo

#### Seguros/ Insurance

Verspieren Portugal

Companhia Innovarisk, Lda (Hiscox)

### Transportes/ Transport

RN Trans – Grupo Urbanos

### Comunicação / Communication

Terra Esplêndida

Cubo Magnético

Formula P

Elisabete Pato



## Catálogo/ Catalogue

### Edição/ Published by

Fundação D. Luís I, F.P.  
Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa/ IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território

### Coordenação Editorial/ Managing Editor

Leonor de Oliveira

### Concepção e Design Gráfico/ Concept and Graphic Design

Filipe Silva

### Textos/ Texts

Leonor de Oliveira  
Bruna Gomes

### Produção/ Production

Catarina Alfaro  
Filipe Silva  
Paula Aparício

### Investigação para Cronologia e Cartografia/ Research for the Timeline and Mapping

Bruna Gomes

### Tradução/ Translation

Rhian Atkin (PT/ENG)

### Tipo de Letra/ Typeface

Casus Pro, Roboto

### Direitos de Autor/ Copyrights

#### © Publicação/ Publication

Fundação D. Luís I, F.P.  
Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa/ IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território

#### © Textos/ Texts

Os autores/ Their authors

#### © Obras/ Works

Ostrich Arts Ltd.

#### © Imagens/ Images

Luísa Ferreira  
Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian/  
Art Library, Calouste Gulbenkian Foundation  
Valter Vinagre

#### Capa/ Cover

Vista da exposição *Paula Rego e Salette Tavares: cartografias da criatividade feminina nos anos 70/*  
View of the exhibition *Paula Rego and Salette Tavares: Mapping Feminine Creativity in the 70s*  
Imagem/ Image Luísa Ferreira

#### ISBN

978-989-35191

#### DOI

<https://doi.org/10.34619/beyd-fgxt>

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00417/2020.

This work is funded by national funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the project UIDB/00417/2020.

## Agradecimentos Acknowledgements

Um agradecimento especial à família de Salette Tavares, em particular a Salette Brandão, e à família de Paula Rego pelo generoso apoio sem o qual esta exposição não poderia realizar-se. Uma palavra de agradecimento também a Francisco Pereira Coutinho e Ana Barata pela sua amável colaboração.

A special thank to Salette Tavares's family, especially Salette Brandão, and to Paula Rego's family for their generous support which made this exhibition possible. We would also like to thank to Francisco Pereira Coutinho e Ana Barata for their kind collaboration.

Todos os direitos reservados. Esta obra não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, por qualquer forma ou quaisquer meios electrónicos, mecânicos ou outros, incluindo fotocópia, gravação magnética ou qualquer processo de armazenamento ou sistema de recuperação de informação, sem prévia autorização escrita dos editores./ All rights reserved. No part of this publication may be printed or used in any form or by any means, including photocopying and recording, or any information or retrieval systems, without permission in writing of the publishers.





BAIRRO DOS MUSEUS  
MUSEUM QUARTER

