



DEARQ - Revista de Arquitectura /
Journal of Architecture

ISSN: 2011-3188

dearq@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Sapega, Ellen W.

Almada en la ciudad: ¿encargo u obra?

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 21, diciembre, 2017, pp.
32-43

Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341653836004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Almada en la ciudad: ¿encargo u obra?*

Almada in the city: assignment or work?

Almada na cidade: encomenda ou obra?

Recibido: 15 de febrero de 2016; Aprobado: 24 agosto de 2017; Modificado: 09 de octubre de 2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.18389/dearq21.2017.03>

Artículo de reflexión

Resumen

En 1969, mientras que preparaba lo que sería su última obra, el panel “Começar”, que decora el atrio de la Fundação Calouste Gulbenkian, Almada Negreiros observó que hay dos clases de obras: las que pretendemos como obras de todos y las que son encargadas para que se queden en la pared. Ningún otro artista portugués del siglo XX tuvo más encargos que Almada. Sus incursiones en el arte público, sus representaciones de un cierto cotidiano portugués, se encuentran esparcidas por la ciudad en forma de murales, vitrales, tapices, etc. En el presente ensayo, analizo el vocabulario visual de algunos de los ejemplos más significativos de este arte producido por Almada con el fin de determinar cuáles pertenecen, quizá, a la categoría de simple “encargo” y cuáles se pueden entender como “obra de todos”. El éxito de estas radica, bajo mi punto de vista, en su capacidad de expresar la calidad de una cultura “vernácula” que consiste, sobretudo, en comunicar una sensación “viva” (coloquial y presente) de la experiencia.

Palabras clave: Almada Negreiros, modernismo, arte público, encargo.

Abstract

In 1969, while completing what would be his final work, the panel “Começar” found at the entrance to the Fundação Calouste Gulbenkian, Almada Negreiros observed that there are two types of works: those that belong to everyone and those that are commissioned to hang on the wall. No other Portuguese artist of the 20th century received as many commissions as Almada. His public art projects that include representations of quotidian experience can be found throughout the city, in the form of murals, stained glass windows, tapestries, etc. In this essay, I analyze the visual vocabulary present in some of Almada’s most important public art projects executed between 1938-1969, in an attempt to determine which of these works are perhaps mere “commissions” and which “belong to everyone.” In my opinion, the latter’s success lies in their ability to express a sense of vernacular culture (what social reality feels like) and to communicate a colloquial and vivid experience of the present.

Keywords: Almada Negreiros, modernism, public art, assignment.

Resumo

Em 1969, enquanto preparava o que seria a sua última obra, o painel “Começar” que decora o átrio da Fundação Calouste Gulbenkian, Almada Negreiros observou que há dois tipos de obras: as que pretendemos como obras de todos e as que são encomendas para ficar na parede. Nenhum outro artista português do século XX teve mais encomendas que Almada. As suas incursões na arte pública, as suas representações de um certo quotidiano português, encontram-se espalhadas pela cidade, na forma de murais, vitrais, tapeçarias, etc. No presente ensaio, analiso o vocabulário visual de alguns dos exemplos mais significativos desta arte produzida por Almada, a fim de determinar quais pertencem, talvez, à categoria de mera “encomenda” e quais podem ser entendidas como “obra de todos”. O êxito destas reside, a meu ver, na sua capacidade de exprimir a qualidade de uma cultura “vernácula” que consiste, sobretudo, em comunicar uma sensação “viva” (coloquial e presente) da experiência.

Palavras chave: Almada Negreiros, modernismo, arte público, encomenda.

* Una versión previa de este artículo apareció en portugués: “Almada na cidade: encomenda ou obra?” *Revista da História da Arte*, Instituto da História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Série W. 02 (2014): 126-132.

Ellen W. Sapega

✉ ewsapega@wisc.edu

Profesora en el Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Wisconsin-Madison (EEUU), donde también es directora del Institute of Regional and International Studies (IRIS). Doctorada por la Vanderbilt University, Estados Unidos.

Traducción: Edith Beltrán.

En mayo de 1969, un año antes de su muerte, el escritor y pintor vanguardista José de Almada Negreiros fue invitado a participar en la edición inaugural del ya legendario programa *Zip-Zip* de la televisión portuguesa (fig. 1). Al mismo tiempo, preparaba la que sería su última obra, el mural *Começar* (Comenzar) en el vestíbulo de la Fundación Calouste Gulbenkian, en Lisboa, el cual sirve hoy como un símbolo de la culminación de una larga carrera artística marcada por numerosas intervenciones en el campo del arte público. Según Joaquim Vieira, autor de la *Fotobiografía* de Almada, esta entrevista televisiva llevó al maestro “a la fama nacional de la noche a la mañana”,¹ en parte debido a la “imprevisibilidad de sus respuestas y su sentido del humor que hicieron de él un éxito nacional instantáneo ante a una mayoría de ciudadanos que nunca habían oído hablar de su nombre”.² Sin duda, una de las observaciones más inesperadas realizadas por Almada sería la respuesta a la pregunta “¿Cuál es su última obra?”. Al contestar, Almada dijo que pensaba que hay

dos tipos de obras: las que tienen la intención de ser obras de todos y las que son encargadas para quedarse en una pared, para concluir que consideraba *Começar* una verdadera obra (fig. 2). Teniendo en cuenta esta observación, para que un encargo se pueda volver una verdadera obra, aquella tendría que tener un valor comunicativo e invitar al espectador a participar en la creación de su significado. Las obras saldrían, por eso, de las paredes en las cuales se encontraban expuestas.

Ningún otro artista portugués del siglo XX tuvo más encargos que Almada Negreiros, aunque, hasta 1969, él no fue una figura muy conocida de la población de Lisboa; de ahí la admiración del público después de su (primera y única) intervención en la televisión. Sin embargo, sus nuevos admiradores ya habían tenido distintas oportunidades de ver y admirar el trabajo *almadiano*, tal vez aún sin reconocer su visión única y sus líneas de inigualable elegancia. Ya en las dos primeras décadas del siglo XX, Almada aceptaba encargos



Figura 1: *Zip-Zip*, primera emisión del programa, transmitido el 24 de mayo de 1969 en RTP



Figura 2: Almada Negreiros, *Começar*, 1968-69, atrio de entrada, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

¹ Vieira, *Fotobiografias do século XX*, 195.

² *Ibid.*, 187.

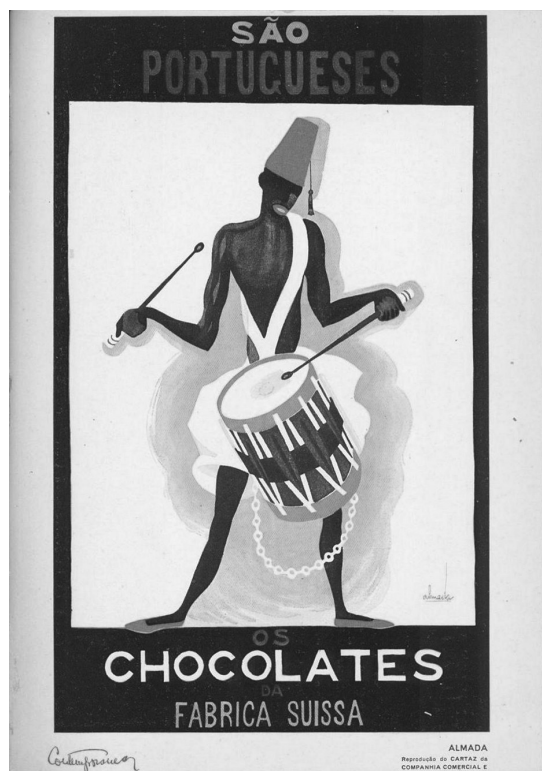


Figura 3: José de Almada Negreiros; Publicidad para la Pastelería Suiza, *Contemporânea*, 4, p. 5

de diversas empresas comerciales de Lisboa. Dos años antes de la aparición de la revista de literatura *Orpheu* (1915), decoró la Sastrería Cunha, en Lisboa, con cuatro grandes pinturas (1913). Estos encargos, como decoraciones destinadas a las paredes de un espacio para uso pública, constituyen su primera intervención artística en el tejido urbano de la capital portuguesa. Los demás encargos de esta misma época pertenecían a géneros menos permanentes como el del afiche o de la publicidad. Además de contribuir ávidamente al contenido de la revista *Contemporânea* (1922 a 1926) con poesía e ilustraciones, Almada diseñó cuatro de sus portadas y las páginas incluyeron publicidad de su autoría para la Confitería Suiza (n.º 4) (fig. 3). En la década siguiente, también produjo carteles publicitarios para una de las películas más populares de la época (*A canção de Lisboa* [*La canción de Lisboa*]), y bajo la invitación del SPN, aceptó pedidos para dibujar sellos y carteles de propaganda política.³ Si bien muchos de estos primeros encargos fueron más o menos efímeros, conservados solo como imágenes de archivo o catálogo, a partir de mediados de la misma dé-

cada, Almada comenzó a recibir invitaciones para participar en proyectos más grandes de larga duración.

El presente artículo presenta algunos de estos proyectos dirigidos por Almada entre 1934 y 1948, con el objetivo de analizar y comentar su valor estético y comunicativo teniendo en cuenta su condición de encargo y su transformación en “verdaderas obras”. Al explorar la tensión entre estos términos, espero llegar a algunas conclusiones más comprensivas sobre la obra almadiana en general, ya que este trabajo busca ayudar a identificar algunos de sus aspectos temáticos y formales más eficaces y originales, también presentes en su prosa y poesía, así como en gran parte de su producción gráfica, ya sea diseño o pintura. Debido a su tamaño y su perdurabilidad, algunas de estas intervenciones públicas se han transformado en obras y se han conservado hasta nuestros días. Los encargos aceptados por Almada para decorar el interior y el exterior de los edificios tienen, por definición, una función diferente a los carteles y publicidad, y aunque algunos de ellos no se hayan conservado hasta nuestros días, el público todavía puede visitar un gran número de estos lugares. De hecho, estas obras forman parte de lo cotidiano urbano y condicionan la experiencia colectiva de vivir la ciudad.

Este es el caso, sobre todo, de las muchas colaboraciones de Almada con Porfirio Pardal Monteiro, uno de los arquitectos portugueses más importantes y productivos de la primera mitad del siglo XX. Porfirio Pardal Monteiro es autor de más de veinte edificios en Lisboa, concebidos entre 1929 y 1957. Muchos de estos proyectos contribuyeron a la transformación de la capital portuguesa durante las primeras décadas del Gobierno del *Estado Novo* (1933-1974) de António de Oliveira Salazar. A lo largo de casi treinta años, Almada aceptó la invitación para decorar el interior y el exterior de siete edificios públicos de rasgos modernistas construidos en Lisboa por Pardal Monteiro. Desde el primer encargo que aceptó, los vitrales de la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima (1938) (fig. 4), Almada reveló, en estas colaboraciones, el dominio de un proceso de negociación sutil entre

3 Las imágenes de estos y muchos otros encargos aceptados por Almada se encuentran en el catálogo de la exposición *Almada*, que tuvo lugar en el Centro de Arte Moderno de la Fundação Calouste Gulbenkian, del 20 de julio al 14 de octubre de 1984.



Figura 4: Iglesia de Nuestra Señora de Fátima (exterior); fotografía de la autora

una mirada que confirma el espíritu “oficial” del encargo y la visión hacia la inclusión de elementos inesperados que traducen una experiencia creativa más individual.

En algunos aspectos, estos trabajos denotan cierta tentativa de referirse a una cotidianeidad que resurge un año más tarde en los murales que Almada pinta en las Estaciones Marítimas de Alcântara (1945) y la Roca del Conde de Óbidos (1948) (fig. 8). El deseo de buscar un equilibrio entre la condición de encargo y de obra encuentra su punto más alto en los frescos que decoran justamente la Estación Marítima de la Roca del Conde de Óbidos, una obra arquitectónica sobre la cual el artista observó: “Creo que nunca antes he cumplido mejor [un encargo] ni hecho una obra que fuese más mía (personal?)”.⁴

En estos encargos, como en muchos otros, el tema elegido refleja el espacio público sobre el cual el artista fue invitado a intervenir. Como sería de esperar, en la iglesia nos encontramos imágenes religiosas; en las estaciones hay tres conjuntos de paneles que representan escenas típicas del río Tejo y de la *ribeira* de Lisboa. En uno de ellos, en la Estación Marítima de la Roca del Conde de Óbidos, podemos apreciar la famosa “narrativa” portuguesa de la partida de los emigrantes. Por lo tanto, es evidente que el contenido de estos encargos estaba condicionado por órdenes concretas. En cada caso, sin embargo, se invita al espectador que la contempla a adoptar una posición activa, compleja y comprometida ante el tema representado.

Asimismo, algunos de los detalles que se encuentran en los diez vitrales que adornan las paredes laterales de la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima revelan pequeñas sorpresas. En estas ventanas, las representaciones de Nuestra Señora evocan los numerosos dibujos de figuras femeninas con las que Almada contribuyó para publicaciones como *Contemporânea* o el *Diário de Lisboa*, en la década anterior, con la diferencia obvia que implica la inclusión de los elementos iconográficos religiosos en este espacio concreto. Sin embargo, las líneas con las que el artista capta la imagen femenina, en la cual el artista pone el relieve en el

dibujo de las grandes y capaces manos y de los pies descalzos, sirven para comunicar la doble capacidad de simplicidad y utilidad en la representación de la humanidad de la figura en cuestión. Otro de los elementos que recuerdan las obras gráficas y poéticas anteriores se encuentra en la parte inferior de dos otras ventanas. Allí, descubrimos una flor blanca en un jarrón sencillo y moderno que, como una alusión que nos dirige a la tercera parte del poema en prosa “A invenção do dia claro” (1921), simboliza el proceso creativo individual.

Si bien estos elementos reafirman la actitud moderna y cosmopolita que caracterizaba el temperamento artístico *almadiano* de la década de los veinte, más detalles de estas ventanas revelan una perspectiva basada en un enfoque más colectivo y culturalmente específico del caso portugués. En una de las ventanas, bajo la figura de “Stella Maris”, el artista incluye un ancla, el extremo de una proa, un remo y las redes de un pequeño barco de pesca típicamente portugués, conectando un símbolo cristiano tradicional a las actividades marítimas del país. Por encima de este barco, aparece la imagen de una carabela cuyas velas muestran la cruz de Cristo. Al ser mucho más pequeña que la otra, esta embarcación parece surgir de una especie de sueño, lo que sugiere que los viajes de descubrimiento, que si bien pertenecen a un lejano pasado histórico, todavía están disponibles en un presente mitológicamente concebido. Vale la pena señalar que el acto de vincular los viajes del pasado con símbolos del presente (el barco de pesca) tiene poco o nada que ver con el espacio sagrado en el que se encuentran. Al mismo tiempo, sin embargo, sirve como una referencia importante para el contexto nacional en el que esta iglesia fue erigida. Hay que aclarar que, a lo largo de la década de los treinta, los servicios de propaganda del *Estado Novo* han ido poniendo cada vez más el relieve en la llamada “época de los descubrimientos”.

La combinación de algunos elementos relacionados con una experiencia vanguardista anterior del pintor y otros elementos que denunciaban un sentido de la situación cultural actual reproduce cierta tensión que estuvo patente en la escri-

4 Almada Negreiros, “Entrevista”.

ra de Almada de los años 1910-1920. En textos como “A engomadeira” o “A cena do ódio”, por ejemplo, el artista entendía la experiencia moderna como irremediabilmente subjetiva y fragmentada, a la vez que se conectaba a un tiempo y espacio determinados. En el arte público creado por Almada en las siguientes décadas nos encontramos dos atributos que caracterizan la escritura vanguardista de los tiempos de *Orpheu*: la especificidad del lugar y la importancia subjetiva de quien crea la imagen representada.⁵

Los toques elegantes y ligeramente irónicos de una visión personal se unen, en la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, al mito y a la memoria para presentar cierta distancia crítica sobre el tema abordado, transformando este encargo una verdadera obra. En el caso de esta iglesia, el tema era estrictamente religioso; en los encargos que siguieron a esta primera experiencia de la creación de imágenes a gran escala para espacios públicos, Almada usó otros temas, de la misma manera, para comentar así la finalidad práctica del edificio en cuestión. Siempre que le era posible incorporar o introducir una distancia crítica similar en su visión, el artista demostró su admirable

capacidad de comprender que la experiencia visual es generalmente una experiencia colectiva y puso las técnicas de esta cultura visual moderna al servicio de la creación de nuevos espacios de interacción y entorno social.⁶ Al incorporar puntos de divergencia sutiles con relación a los códigos de representación empleados, Almada invita al espectador a contemplar un paisaje familiar en una perspectiva sorprendentemente nueva e inesperadamente crítica. En este sentido, sus intervenciones públicas, en particular sus colaboraciones con el arquitecto Pardal Monteiro, han participado de la renovación y embellecimiento de los espacios urbanos, al mismo tiempo que nos han regalado nuevas imágenes de la ciudad.

En esta revelación de facetas y perspectivas inesperadas de los paisajes familiares, encontramos la receta utilizada por Almada con vista a crear una obra de arte pública con elevado valor comunicativo. Los mejores ejemplos de esta tendencia se encuentran, sin duda, en los paneles que decoran la Estación Marítima de la Roca del Conde de Óbidos, que representan la culminación de un proceso iniciado unos años antes, en el trabajo de decoración de la sala de espera de la estación



Figura 5: Vista interior de la Estación Marítima de Alcântara; Centro Portugués de Fotografía

⁵ Sapega, “Lisbon Stories”, 66.

⁶ Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, 4.



Figura 6: Vista interior de la Estación Marítima de Alcântara; Centro Português de Fotografia



Figuras 7 y 8: Vistas interiores de la Estación Marítima de la Roca del Conde de Óbidos; Centro Português de Fotografia

marítima de Alcántara (fig. 5). En ese espacio, Almada imaginó una escena ribereña de Lisboa de manera naturalista. En el conjunto de paneles titulado *Quien no ha visto a Lisboa, no ha visto cosa buena* (fig. 6), el artista capta algunas de las actividades típicas del puerto de Lisboa, representadas con el trabajo de tres mujeres descargando carbón y otras tres vendiendo pescado. Como contrapunto a esta actividad, la ciudad en el fondo se ve completamente vacía de personajes o movimientos, a la excepción de “un tranvía que pasa, como un fantasma silencioso”.⁷ Estamos entonces frente a una ciudad que espera a alguien o a algún acontecimiento. Aunque sea imposible determinar las razones exactas de la eliminación de las demás figuras de la escena (que estaban presentes, por cierto, en los estudios preliminares), el artista quiso comentar acerca del contexto histórico contemporáneo de la ejecución de estos paneles. En otras palabras, quizás no sea una coincidencia el hecho de que estos murales fueron terminados en 1945, cerca del final de la Segunda Guerra Mundial, en un momento en el cual muchos residentes de la capital portuguesa esperaban que una victoria de las Fuerzas Aliadas pudiera señalar el término de la dictadura nacional del *Estado Novo*.⁸

Los murales que decoran la Estación Marítima de la Roca del Conde de Óbidos desarrollan el mismo tema de la relación entre la ciudad y el río Tejo, pero en esta segunda evocación del día a día ciudadano, la historia que se cuenta tiene una mayor variedad de personajes. Además, estos frescos contrastan con los anteriores por su forma de composición cubista. En ambos grupos, titulados *Litoral* (fig. 7) y *Cais* (fig. 8), observamos un diálogo sobre el drama de la partida (de los emigrantes que se embarcan) y el vacío de la permanencia (los burgueses en su paseo de un domingo por la tarde). Fueron calificados por José Augusto França como “las pinturas deliberadas de nuestra soledad”;⁹ mientras Raquel Henriques da Silva señala que en estos paneles, el artista “va más allá de todo lo que los jóvenes [neorrealistas] irían a

realizar, por el impacto del tamaño y de su aplicación en un lugar eminentemente público”.¹⁰

En los murales que pintó para las dos estaciones marítimas, Almada Negreiros invoca y reordena algunas imágenes tradicionales de la memoria colectiva nacional, y en esta práctica de trabajar dentro y fuera del imaginario colectivo, hace que un encargo se convierta en una verdadera obra. El éxito de estos murales recae en su habilidad de expresar un sentido de cultura “coloquial” que consiste sobre todo en comunicar una sensación “viva” (cotidiana y presente) de la experiencia urbana.¹¹ Con los años, veremos que esta tendencia se repite varias veces en otros proyectos de arte público, por ejemplo, los cuadros que adornan la entrada de las facultades de Letras y de Derecho de la Universidad de Lisboa.

Cuando Almada falleció en 1970, su visión particular de la experiencia (una visión que es, al mismo tiempo, subjetivamente individual y colectiva) se encontraba repartida en varios espacios públicos de la capital portuguesa, aunque muchos lisboenses no tenían conciencia de su participación activa en la remodelación del tejido urbano de la ciudad a partir de la década de los treinta. De hecho, es posible que los productores de *Zip-Zip* lo hubieran seleccionado como el primer invitado al programa en reconocimiento de su larga trayectoria artística marcada por numerosas intervenciones públicas. Era evidente, también, que querían hacer recordar a los espectadores la irascibilidad artística que Almada había demostrado a lo largo de más de cincuenta años. Así, al final de la conversación, los presentadores le explicaron al artista que le habían preparado una sorpresa: una pequeña exhibición compuesta de reproducciones de su obra. El programa, entonces, se enfocó en la puerta del Teatro Villaret, en la avenida Fontes Pereira de Melo, donde encontramos una selección de estas obras, algunas de ellas muy familiares. Por ejemplo, un detalle del fresco de la Estación Marítima de la Roca del Conde de Óbidos y el famoso retrato de Fernando

7 França, *Amadeo e Almada*, 370.

8 Sapega, *Consensus and Debate in Salazar's Portugal*, 71 y 72.

9 França, *Amadeo e Almada*, 381.

10 Silva, “Sinais de ruptura”, 42.

11 Sapega, *Consensus and Debate in Salazar's Portugal*, 47-49.

Pessoa (el cuadro irónicamente accidentado por el ritmo frenético de la ciudad cuando fue arrojado por un autobús) (fig. 9). El llevarse la obra a la calle para que sea vista por el público que pasa confirma el importante lugar que ocupa Almada en ese momento, porque muchos de los que se detienen a ver estos cuadros admiten que no es la primera vez que contemplan una obra del maestro; para otros, sin embargo, estos cuadros y el autor representan una completa novedad.

Por consiguiente, el espectáculo de esta pequeña exhibición televisiva se revela como mucho más que una oportunidad para dar a conocer o promover la obra *almadiana*, ya que la propia figura pública del hombre que creó esta obra comienza a ganar una nueva dimensión en el imaginario nacional. Se enseña un complejo juego de espejos, en el que el creador ve a los otros ver, y no las imágenes originales creadas por él, sino reproducciones de su obra. Además, la reproducción de estas obras ocurre en un contexto nuevo e inusual: en las mismas calles. De repente, el pintor y su obra se ofrecen al público como algo *simbólico* y la figura de Almada, el hombre, comienza a obtener una capacidad de comunicar significados diversos e inesperados.

Lo más importante, si se tiene en cuenta la posición del telespectador que ve en casa, en blanco y negro, estas reproducciones que son ellas mismas vistas y comentadas por el artista y por los transeúntes que pasan, es que el juego de espejos se complica más. Considerando la observación de John Berger de que, una vez que reproducimos la imagen, esta se fragmenta y se multiplica en diversos significados,¹² podemos afirmar que estamos presenciando el primer paso del proceso de la conversión del maestro Almada en una especie de ícono, en una figura que tiene valor por sí misma y que puede significar o representar muchas cosas distintas para diferentes personas.¹³

Después de este momento, Almada cobró nueva fama entre los portugueses y se convirtió en una figura representativa de un momento histórico (la época de *Orpheu*) y en una elección personal que se traduce en la búsqueda de la libertad de expresión. Almada Negreiros murió menos de un año después de aparecer en la televisión, pero no sin dejar su huella en la ciudad en la forma de los muchos encargos que aceptó y que se han vuelto parte importante de su gran obra artística. También dejó su marca en el imaginario de los habitantes de la ciudad que él supo retratar en toda su variedad y complejidad. En el programa *Zip-Zip*, el trabajo de Almada literalmente “entra” en la ciudad y comienza a circular de manera renovada en el espacio público. Si esa fue la primera vez que las imágenes de sus obras se reprodujeron y expusieron a la ciudad, esa no sería tampoco la última.

El valor simbólico de la imagen pública de José de Almada Negreiros, declarado en 1969 como un artista libre a pesar de las muchas demandas de una dictadura que llegaba a su fin, nos ayuda a comprender ahora por qué su figura sigue siendo evocada en la capital a principios del siglo XXI. En las últimas décadas, así como el grafiti anónimo que aparece de vez en cuando en las paredes de la ciudad, muchos artistas han optado por hacer referencia a Almada o citar su obra literaria o plástica. Un panel de azulejos concebido por Leonel Moura, en 1993, sirve como una especie de cartel de bienvenida a la ciudad, visible para los que entran por la autopista del sur (fig. 10). Lo encontramos también en el metro de Lisboa, en las estaciones recién terminadas de Saldanha (fig. 11a y 11b) y en el aeropuerto. Más recientemente aún, Almada fue objeto de una exposición de grafiti inaugurada en la Calçada da Glória, en la primavera de 2013 (fig. 12). Como se desprende de estos fragmentos, copias y ecos de la obra *almadiana*, es evidente que la figura de José de Almada Negreiros sigue muy vinculada a la ciudad donde él vivió y trabajó, y ahí toma una fuerza vital, simbólica y comunicativa. 

¹² Berger, *Ways of Seeing*, 19.

¹³ Sturken y Cartwright, *Practices of Looking*, 36.



Figura 9: *Zip-Zip*, primera emisión del programa, transmitido el 24 de mayo de 1969 en RTP

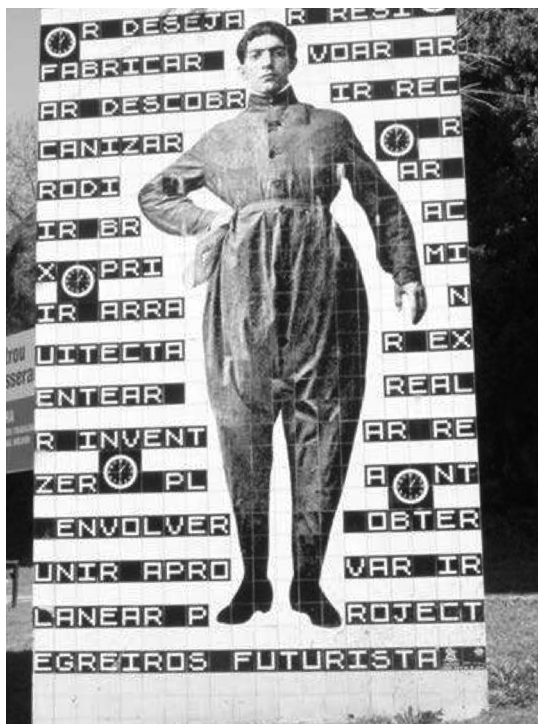


Figura 10: Panel de Leonel Moura, "Almada Negreiros/Alma Moderna", Câmara Municipal e Lisboa



Figura 11a: Estación de Metro de Saldanha; fotografías de la autora



Figura 11b: Estação de Metro do Saldanha; fotografias da autora



Figura 12: Pedro Baptista, Exposición *Almada por Sepe*, fotografía de la autora, tomada el 5 de octubre de 2013

Bibliografía

1. *Almada* [catálogo de exposición], 20 de julio a 14 de octubre de 1984. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderno, 1984.
2. Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation; Hamondsworth: Penguin, 1972.
3. França, José-Augusto. *Amadeo e Almada*. Lisboa: Bertrand, 1983.
4. Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.
5. Negreiros, José de Almada. "Entrevista". *Diário de Notícias*, 28 de enero de 1953, 9.
6. Sapega, Ellen W. *Consensus and Debate in Salazar's Portugal: Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. University Park: Penn State UP, 2008.
7. Sapega, Ellen W. "Lisbon Stories: The Dialogue between Word and Image in the Work of José de Almada Negreiros". En *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, editado por Jerónimo Pizarro y Steffen Dix, 55-68. Londres: Legenda, 2011.
8. Silva, Raquel Henriques da. "Sinais de ruptura: 'livres' e humoristas". Em *História da arte portuguesa*, vol. 9, dirigido por Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores, 2008.
9. Sturken, Marita y Lisa Cartwright. *Practices of Looking*, 2a ed. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 2009.
10. Vieira, Joaquim. *Fotobiografias do século XX: Almada Negreiros*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010.