

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea realizado sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Margarida Brito Alves.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Doutora Margarida Brito Alves pela atenciosa orientação que fez deste relatório.

À Doutora e curadora Patrícia Rosas, pela orientação que fez deste estágio realizado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian durante seis meses.

À Fundação Calouste Gulbenkian e ao Centro de Arte Moderna por proporcionarem a oportunidade de realização do mesmo estágio.

A João Prates, diretor atual do CPS - Centro Português de Serigrafia, que me recebeu com muita atenção, por mais de uma vez, e a toda a equipa em *ateliê* pela atenciosa recepção.

Uma reflexão sobre a serigrafia dos anos 70 a partir da Coleção do CAM

Maria do Carmo Marques da Gama Vieira

RESUMO

Este relatório tem como principal objetivo relatar e reflectir sobre as funções desempenhadas durante seis meses de estágio curricular no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, tendo sido estas sustentadas por uma investigação sobre a serigrafia em Portugal nos anos 70, conduzida paralelamente às actividades do estágio. O estágio e as funções que este integrou, incidiram na área da gravura da coleção do Museu e, por isso, a reflexão desenvolvida centra-se no tema da gravura produzida em Portugal no século XX, destacando a produção serigráfica dos anos 70, assim como as características inerentes à técnica da serigrafia e o papel que esta teve na produção artística portuguesa desta década.

PALAVRAS-CHAVE: Coleção; Gravura; Serigrafia.

ABSTRACT

The main objective of this report is to describe the duties performed during a six-month curricular master's internship at the Centro de Arte Moderna at the Fundação Calouste Gulbenkian in Lisbon, supported by a line of research about the silkscreen production at the 70's in Portugal, conducted in parallel with the internship activities. The internship and its intended objectives focused on the area of prints within the Museum collection, and so, the written reflection focuses on printmaking produced in Portugal during the 20th century as a theme, highlighting the silkscreen production of the 70's, the inherent characteristics of this technique and the role it had in the Portuguese artistic production of this decade.

KEYWORDS: Collection; Printmaking; Silkscreen.

ÍNDICE

1. Introdução.....	Pág. 1
2. A Gravura em Portugal	
2.1.Um contexto.....	Pág. 3
2.2.A Cooperativa Gravura e a produção de serigrafia.....	Pág. 10
2.3.A Serigrafia em Portugal nos anos 70.....	Pág. 19
3. Actividades desenvolvidas.....	Pág. 29
4. Conclusão.....	Pág. 37
5. Bibliografia.....	Pág. 39

Este relatório surge como resultado final de um estágio curricular de seis meses realizado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do mestrado em História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação da Professora Doutora Margarida Brito Alves e sob a coordenação da Doutora Patrícia Rosas, curadora no CAM. O estágio iniciou-se com um propósito muito claro: o de contribuir para o desenvolvimento de uma revisão profunda da área de gravura da coleção do Museu, de tudo o que compreende o inventário da mesma, bem como a revisão dos estados de conservação das obras.

Ao longo do meu percurso académico, a gravura fora uma técnica abordada apenas de forma abreviada, o que tornou estimulante a oportunidade de realizar uma reflexão mais profunda sobre esta técnica. Através de alguma investigação tornou-se possível compreender, numa fase inicial, o que tinha vindo a ser a produção de gravura em Portugal, sobretudo desde o início dos anos 1950. Com a criação da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em 1956, que também coincidiu com a da Fundação Calouste Gulbenkian, a gravura encontrou espaço para surgir com novos contornos. Em torno desta cooperativa, reuniu-se um grande número de artistas com propósitos claros de cariz ideológico, - como Júlio Pomar, Alice Jorge, José Júlio, Cipriano Dourado - que vieram trazer uma nova vida à gravura, acabando por ser através desta - e mais especificamente, através da serigrafia - que nas duas décadas seguintes fluíram propostas plásticas importantes que iriam agitar o campo da composição e da imagem. Esta primeira abordagem foi fundamental para dar início ao estágio.

Numa fase mais avançada deste estágio, em que o contacto direto com as obras já era proporcionado através de visitas sistemáticas às reservas do Museu, o meu interesse pelas gravuras portuguesas realizadas nos anos 70 tornou-se evidente, sobretudo, nas serigrafias. Nesta técnica, a serigrafia, percebi que iria encontrar “espaço” para explorar questões que havia abordado ao longo do período académico - a relação obra-espectador, a questão do espaço da obra, do tempo, da ação ou do próprio ato de realização da mesma, assim como dos planos e realidades que esta convoca.

Foi perceptível desde o começo, que a bibliografia que serviria de apoio a esta investigação era parca, pois os estudos que existem sobre a história da gravura nestes anos em Portugal, são recentes, e os artigos escritos na década de 70 consistem sobretudo em relatos dos próprios artistas que partilhavam a sua experiência. Mas talvez por isso mesmo, esta investigação se tenha revelado, ao mesmo tempo que foi ganhando corpo, muito desafiante.

Algumas funções desempenhadas ao longo deste estágio reforçaram a investigação, tais como a proposta de desenvolvimento de um conceito de exposição e a escrita de textos quer biográficos, quer sobre obras de determinados artistas.

Este relatório encontra-se dividido em duas partes. Uma primeira que analisa o surgimento e o percurso de exploração da técnica da gravura em Portugal a partir dos anos 40, que inclui uma secção, dedicada em particular á serigrafia e ao seu processo próprio - um capítulo que se dedica à reflexão de como a serigrafia conquistou um papel decisivo, por consistir na técnica escolhida pelos artistas da década de 70 para explorar as possibilidades do campo da imagem e da composição, e ainda, o assimilar de outras categorias artísticas, como a fotografia. Uma segunda parte que procura descrever as atividades desenvolvidas ao longo dos seis meses de estágio, que se completa mediante uma reflexão pessoal. Em anexo, ficarão alguns trabalhos realizados durante o período de estágio, que considero importantes complementos das secções enunciadas.

A GRAVURA EM PORTUGAL

UM CONTEXTO

A Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, criada em 1956, consistiu numa das experiências mais fecundas e determinantes para a cultura visual portuguesa do século XX. Com efeito, tratava-se de um novo espaço que viria a reunir um conjunto de artistas com ideais semelhantes e que afirmava a sua posição política face ao regime, usando como instrumento a arte e neste caso, a obra gráfica. Nesta cooperativa foi desenvolvida uma produção gráfica que acabou por se ir desligando gradualmente da sua vertente política, para se abrir à exploração das suas variantes técnicas e às inúmeras possibilidades de construção e conjugação no campo da imagem, sobretudo a partir do final da década de 60. Para verdadeiramente podermos compreender a importância desta cooperativa, é contudo necessário recuarmos um pouco no tempo para podermos analisar sequencialmente, importantes acontecimentos que surgiram desde os anos 40 e que nos permitem contextualizar a sua acção.

É importante começar por tentar compreender o Neo-Realismo e o seu enquadramento, procurando pensar como surgiu este movimento, como se desenvolveu e como se relaciona com a criação da cooperativa Gravura. Segundo José-Augusto França¹, o “neo-realismo” foi a designação portuguesa que surgiu num contexto de censura governamental ao realismo socialista definido por Gorki em 1934, no seio de uma “ideologia cultural estalinista”. Foi em Setembro de 1939, no jornal *O Diabo* que «surgiu pela primeira vez a palavra “neo-realismo”, numa «Carta a Um Pintor»² que se referia a um movimento que no estrangeiro assumia um papel revolucionário. Contudo, podemos encontrar um artigo³ anterior no mesmo jornal, refletindo já sobre um «realismo humanista», que defendia a arte e o artista como produto histórico; e ainda,

¹ José-Augusto França, *A arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009 (1ª versão:1974), p. 349.

² Rodrigo Soares (1939), «Carta a Um Pintor», in *O Diabo* de 16 de Setembro.

³ Mário Ramos (1939), in *O Diabo* de 23 de Maio.

um artigo anterior⁴ a este, que tem como tema o universalismo da arte moderna, ao qual se segue o comentário de Álvaro Cunhal ao mesmo. O artigo surge como resposta à afirmação de Ressano Garcia, de que a arte moderna consistia num “produto de umas certas correntes internacionalistas que invadiram o Ocidente”⁵. Assim, o artigo defende que, “a arte moderna universalizou-se porque passou a representar uma nova sensibilidade geral, uma nova interpretação desses problemas estéticos e humanos”⁶, e acaba por questionar de onde viria o universalismo da arte moderna e se esse mesmo universalismo seria contrário à existência de características nacionais na obra de arte. Álvaro Cunhal, no comentário a este mesmo artigo, afirma que “Um novo conjunto de preocupações gerais faz procurar formas novas e diferentes de exprimir as novas preocupações gerais.”⁷ O crítico vem defender que a forma vem do conteúdo, e se o conteúdo é novo, naturalmente a forma também o será. Na época em questão, a forma valeria com toda a certeza, na medida em que exprimisse as preocupações desse mesmo tempo. “Toda a produção artística define uma tendência e uma atitude ante o mundo”⁸ O universalismo acontece quando é expressa a realidade humana de uma época, ou seja, quando exprime uma “tendência histórica progressista”.⁹

Neste mesmo ano de 1939, a revista *La Querelle du Réalisme*¹⁰ refletia sobre esta questão da forma-conteúdo, afirmando que a arte assumia então “uma atitude anti-individualista” e o artista, a sua “condição de homem do povo”. “O povo será a base e o objecto da nossa pintura”¹¹. Segundo José-Augusto França, encontravam-se assim determinadas as linhas de uma nova estética humanista e sobretudo, a ideia da arte

⁴ Álvaro Cunhal (1939), comentário ao texto «Acerca da génese e universalidade da Arte Moderna», in *O Diabo*, 29 de Abril.

⁵ Álvaro Cunhal (1939), comentário ao texto «Acerca da génese e universalidade da Arte Moderna», in *O Diabo*, 29 de Abril.

⁶ Álvaro Cunhal (1939), comentário ao texto «Acerca da génese e universalidade da Arte Moderna», in *O Diabo*, 29 de Abril.

⁷ Álvaro Cunhal (1939), comentário ao texto «Acerca da génese e universalidade da Arte Moderna», in *O Diabo*, 29 de Abril.

⁸ Álvaro Cunhal (1939), comentário ao texto «Acerca da génese e universalidade da Arte Moderna», in *O Diabo*, 29 de Abril.

⁹ Álvaro Cunhal (1939), comentário ao texto «Acerca da génese e universalidade da Arte Moderna», in *O Diabo*, 29 de Abril.

¹⁰ *Jornal Sol Nascente* de 15/4/1939.

¹¹ Armando Ventura Ferreira (1940), in *Pensamento*, 1 de Julho.

enquanto produto ou reflexo da sociedade¹². Na definição do movimento neo-realista, surgem como referência os artistas mexicanos que, na Exposição do Mundo Português em 1940, apresentavam *O Café* de Portinari, tendo sido feito em Novembro de 1935, um grande elogio ao muralismo mexicano, onde surgiram frases como “arte popular” para “falar à multidão que passa na linguagem simples e reveladora das grandes verdades”¹³; uma “arte para todos”; uma “pintura social”; uma “arte paralelo da vida”¹⁴. A arte em Portugal assumia assim uma função social, num período de grande austeridade, marcado por condições de vida e trabalho muito precárias. O Neo-Realismo consistiu pois uma corrente artística que nos anos 40 surgiu em Portugal como forma de resposta, protesto e denúncia, por parte dos artistas que proclamavam a justiça e dignidade humana. Os primeiros sinais deste “humanismo artístico”¹⁵ começaram a fazer sentir-se nos jovens artistas estudantes de Lisboa e o Porto, que organizaram exposições improvisadas ou coletivas entre 1943 e 1944. Estes lançavam as suas novas ideias, estéticas e sociais, através da publicação de uma página de “Arte” no jornal diário *A Tarde* no Porto, que tinha como responsável Júlio Pomar. A partir de 1945, o contexto era de fim de guerra. A derrota das forças do Eixo havia originado uma reação política contra o regime de Oliveira Salazar, e esperava-se uma mudança na situação política nacional. Nesse ano podemos ver Raúl Gomes, diretor da Revista *Vértice*, pedir no Jornal *A Tarde* um espaço onde pudesse apelar ao “novo humanismo”, e um conjunto de pintores que respondia ao seu apelo, assinando artigos e manifestos, mencionando a *Guernica* de Picasso, os mexicanos, Portinari, T.H.Benton, e escrevendo sobre uma “realidade” e uma “arte para o público”¹⁶. No fundo, falava-se do Neo-Realismo, que através das suas temáticas ultrapassava o que as antigas escolas haviam privilegiado, ao ilustrar de forma corajosa nas suas composições, os problemas que atentavam a condição humana. Pomar e Mário Cesariny consistiam nos principais colaboradores mas foi Vespeira que, numa “Carta Aberta aos Pintores Portugueses”, publicada no jornal *A Tarde*, produziu o manifesto do grupo, atacando a Escola de Paris,

¹² José-Augusto França, *A arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009 (1ª versão:1974), p. 350.

¹³ Jornal *O Diabo* de 24/11/1935.

¹⁴ Jorge Domingues (1938), «A arte, paralelo da vida», in *O Diabo*, 13 de Março.

¹⁵ José-Augusto França, *A arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009 (1ª versão:1974), p. 352.

¹⁶ Manuel Filipe (1945), in *A Tarde*, 23 de Junho.

o individualismo, a “procura de belas formas”, e proclamando que a pintura tinha o dever de servir os homens: “Façamos pintura para todos, que todos nos olhem como homens.”¹⁷ Reproduções de obras dos próprios artistas alternavam com obras dos seus modelos, sendo Orozco o mais evocado. A atitude neo-realista destes artistas estudantes de Belas-Artes resultara em ataques sucessivos à Escola de Paris, aos abstracionistas, a Almada, e à «pintura desinteressada». Pomar e Vespeira acabariam por abandonar a Escola, em Lisboa e no Porto, respetivamente.

Em 1946, a primeira e única Exposição da Primavera no Porto e a I Exposição Geral de Artes Plásticas “foram tribunas vitoriosas para a nova corrente e para os novos pintores.”¹⁸ A primeira tinha o intuito de afirmar que arte e vida são inseparáveis, conjugando a participação de artistas vindos de um universo oitocentista, e artistas formalistas da chamada “segunda-geração”, com neo-realistas como Moniz Pereira, Arco, Jorge de Oliveira, Manuel Filipe e Pomar, que seguia à cabeça, “estava na vanguarda”¹⁹. Segundo Ramos de Almeida²⁰, todos eles “seguiram pela estrada por onde marchavam Portinari, Orozco e Rivera”. Seguiram-se as Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP) organizadas pela Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa (1947-1956), numa intervenção de grande responsabilidade ideológica, em que a mesma linha da pintura mexicana era seguida pelos pintores participantes. A realização destas exposições era reveladora da situação de repressão com que se deparava o meio artístico na altura, em que tudo era controlado pela política do Estado Novo. A primeira das dez Exposições, reuniu “velhos e novos”, naturalistas de Oitocentos como Saúde, Conceição Silva, Falcão Trigoso, J.J Ramos, João da Silva, Abel Salazar, e pintores da “primeira” e “segunda” gerações modernistas, como Manta, Botelho, Júlio Santos, Maria Keil, Júlio, Roberto Nobre e Pedro, e ainda os ativos da “terceira geração”, como Pomar, Vespeira e Arco.

¹⁷ Vespeira (1945), «Carta Aberta aos Pintores», in *A Tarde*, 4 de Agosto.

¹⁸ José-Augusto França, *A arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Livros Horizonte, 2009 (1ª versão:1974), p. 355.

¹⁹ A. Ramos Almeida (1946), «A Primeira Exposição de Primavera no Porto», in *Mundo Literário*, 13 de Julho.

²⁰ A. Ramos Almeida (1946), «A Primeira Exposição de Primavera no Porto», in *Mundo Literário*, 13 de Julho.

As EGAP vinham responder a um voto de Pomar de 1942, que apelava à criação de “um salão isento de partidarismos, aberto a todos os artistas de alma jovem que trouxessem uma mensagem a revelar”²¹, e a luta pela liberdade, fazia-se sentir nas obras presentes em exposição.

O verdadeiro sentido das Exposições Gerais de Artes Plásticas foi decretado pelas palavras de Mário Dionísio no catálogo de lançamento das mesmas, numa mensagem de alerta para o espírito de união destes artistas e para as circunstâncias históricas da sua afirmação: “não deve esquecer-se que está presente um vivo desejo de aproximar a arte do povo (...) uma mensagem de amizade e solidariedade” que abraça “uma fusão de géneros e de correntes estéticas (...) expressões diferentes mas solidárias de um Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração”²². A crítica foi, no geral, favorável, e logo o *Diário da Manhã*, órgão governamental considerou “admirável o sentido de solidariedade, vendo-se lado a lado o artista consagrado e o que agora começa”²³. Foi elogiada a mensagem dos noventa e três artistas, escultores, arquitetos, publicitários, e de um fotógrafo, como se tivesse descoberto “de novo, o valor da cooperação e da unidade”, e o desejo de “não somente de servir-se da vida, saboreá-la, aproveitá-la, mas de servi-la, melhorá-la, torna-la digna de ser vivida”.²⁴

A Subcomissão dos Artistas Plásticos da Comissão de Jornalistas, Escritores e Artistas do Movimento de Unidade Democrática - MUD, que unificara as forças de oposição política ao regime de Oliveira Salazar no período crítico de 1945, era a responsável anónima pela exposição²⁵.

O prefácio da II Exposição de Artes Plásticas, organizada em 1947, elogiava novamente a unidade da arte entre os artistas participantes. O acolhimento da imprensa foi novamente muito positivo, à exceção do *Diário da Manhã*, que dedicando uma

²¹ Júlio Pomar, in *Horizonte* de 13/8/1942.

²² Bento de Jesus Caraça, *A Cultura integral do indivíduo: problema central do nosso tempo*. Lisboa: Mocidade Livre, 1933.

²³ Jornal *Diário da Manhã* de 4/7/1946, artigo anónimo.

²⁴ Bento de Jesus Caraça, *A Cultura integral do indivíduo: problema central do nosso tempo*. Lisboa: Mocidade Livre, 1933.

²⁵ José-Augusto França, *A arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009 (1ª versão:1974), p. 356.

página inteira à Exposição, denunciava nela, de forma anónima, “a Frente Popular da Arte”, e “a unidade no pessimismo e na desordem”, referindo-se a uma exposição feita por “inimigos declarados ou encapotados da Revolução Nacional”²⁶. Nesse mesmo ano, o ministro do Interior, Cancela de Abreu, em conjunto com a PIDE apreendeu obras de diversos artistas, destacando-se Júlio Pomar, Avelino Cunhal e Manuel Ribeiro de Pavia.²⁷ Após este acontecimento, as EGAP estavam sujeitas a censura prévia. Um sinal da nítida oposição ao modernismo, imposta pelo regime político da época, através do seu organismo oficial, o Secretariado Nacional de Informação (SNI).

A abertura heterodoxa da linha das *Gerais* seria evidente na terceira exposição já em 1948, onde se deu a passagem de seis expositores do Neo-Realismo ao Surrealismo. A ruptura foi inevitável e oito artistas, entre os quais Vespeira e António Pedro, recusaram-se a participar, rejeitando a “censura prévia” a que estavam então sujeitas as EGAP.

Em 1953 a VII Exposição seria “a última em que os pintores (neo) realistas se apresentam num esforço de originalidade e de invenção”, afirma Ernesto de Sousa²⁸. Por outro lado, nesse mesmo ano, podemos ver Júlio Pomar a analisar a “fragmentação” do movimento neo-realista, procurando-lhe as causas. Segundo o artista, “a procura de soluções formais”, havia originado uma “crise no crescimento”²⁹ do movimento. No ano de 1956, dá-se a décima e última Exposição. Conclui-se que o “emparceiramento apenas por motivos políticos”³⁰, de que António Ferro já havia acusado as Gerais em 1949, era de facto uma crítica objectiva, mas a verdade é que desde 1945, já se processava uma ruptura social e política da vida nacional, que a arte reflectia e propunha.

É neste quadro e neste sentido, da arte como meio de intervenção social, que podemos entender o ressurgimento da técnica da gravura em Portugal nos anos 50. A reproduzibilidade que é inerente à gravura, tornaria possível a produção de uma arte para

²⁶ Jornal *Diário da Manhã* de 9/5/1947, artigo anónimo.

²⁷ Graça Soares Nunes, Teodoro Roque, *Um tempo e um lugar: dos anos quarenta aos anos sessenta: dez Exposições Gerais de Artes Plásticas*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, 2005, p.14.

²⁸ Ernesto de Sousa, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*. Lisboa: Artis, imp. 1965, p.8.

²⁹ Jornal *O Comércio do Porto* de 22/12/1953.

³⁰ António Ferro (1949), *Arte Moderna*, Lisboa: Edições SN, p. 42.

todos, isto é, que, de forma acessível, pudesse chegar a todos, alertando para os valores caros ao Neo-Realismo. Uma reprodutibilidade, não no sentido de cópia, mas no sentido de múltiplo, que proporcionaria a acessibilidade de todos à obra de arte, mantendo e valorizando o carácter único de cada gravura. Já em 1947, Júlio Pomar chamava os artistas à atenção para as possibilidades da gravura, com a qual se poderiam obter “obras bem significativas do nosso tempo e bem actuates”³¹. E em 1949, este género surgia pela primeira vez nas *Gerais*, que exibiram gravuras de Pomar, Cipriano Dourado, Lima de Freitas, Alice Jorge, entre outros. Tal como a tapeçaria - que correspondia à “informação mural” que se encontrava na base do Neo-Realismo - “chegava aos olhos do povo”, a gravura, “podia mesmo chegar às suas mãos.”³²

Diz-nos Rosita Gouveia: “A criação de *ateliers* e cooperativas nos anos 30 e 50 também se inseria nas questões acerca da função social da arte pela associação e divisão social do trabalho”.³³ A adesão à gravura foi um movimento que se iniciou nas *Gerais* com os neo-realistas, e que se alargou posteriormente a outras correntes, destacando-se em força no momento de criação da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em 1956.

³¹ Jornal *Seara Nova* de 4/1/1947.

³² José-Augusto França, *A arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Livros Horizonte, 2009 (1ª versão:1974), p. 360.

³³ Rosita Gouveia, *Obra gravada de Alice Jorge*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora/Associação de Gravura da Amadora, 1992, s.p.

A COOPERATIVA GRAVURA E A PRODUÇÃO DE SERIGRAFIA

No início dos anos 1950, o regime de António Oliveira Salazar sobrevivera ao impacto criado pelo fim da II Guerra Mundial e Portugal dá início a uma restabilização do plano político e a transformações nos planos económico, social e cultural. Em 1958, com a segunda crise do Estado Novo, surgem iniciativas de uma reconfiguração interna e externa, num ambiente de aparente calma, decorrente da consolidação do contexto da Guerra Fria. A década de 50 surge aliás marcada pelo desenvolvimento de novos hábitos e tendências de transformação: não apenas se dá uma alteração no papel da mulher, que passa a trabalhar fora de casa com regularidade, como surgem diferentes produtos, como as cadernetas de cromos e a banda desenhada, e o número de *Vespas*, *Lambretas* e de automóveis ligeiros aumenta significativamente. A praia é eleita como espaço de lazer, e Fátima é consagrada como “altar do mundo”, enquanto o Futebol conhece grande profissionalização e, no final dos anos 50, chega a televisão com as emissões da RTP.

No âmbito das artes plásticas, despontam galerias e organizam-se grandes debates entre figurativistas e abstracionistas. E 1956 é um ano-chave, de grandes acontecimentos: em Maio encerra a décima e última Exposição Geral de Artes Plásticas na SNBA, e em Julho do mesmo ano é instituída a Fundação Calouste Gulbenkian. Embora extravasa-se o âmbito artístico, é importante destacar a ação que a FCG teve no universo da arte, financiando entidades, iniciativas e artistas. Como podemos ler no catálogo comemorativo dos cinquenta anos da FCG, esta “constituiu um verdadeiro balão de oxigénio para um meio fechado e com poucos apoios.”³⁴

Neste contexto, a Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, é constituída por escritura a 20 de Julho de 1956, lavrada no 13º Cartório Notarial de Lisboa. Constitui-se sob a forma de sociedade cooperativa anónima, tendo como sócios

³⁴ AAVV. (2008) *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta anos: 1956-2006*. Vol. I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

fundadores Júlio Pomar, Armando Augusto Vieira Santos, José Júlio Andrade dos Santos, Cipriano Dourado dos Santos, Maria Alice da Silva Jorge, entre outros.³⁵

A Cooperativa, ao associar a experiência e o ensino da gravura à divulgação e constituição de um mercado para a mesma, tornou a gravura portuguesa numa realidade. Como referiu Júlio Pomar: “nenhum de nós havia feito senão episodicamente gravura, queríamos praticá-la e cada um por si não dispunha de meios para equipar convenientemente um *atelier*. (...) Foi um trabalho a partir do nada, porque entre uns e outros, poucos tinham uma ideia aproximada do que era uma gravura original”.³⁶

O funcionamento da Gravura – SCGP teve início na Avenida Vasco da Gama em Lisboa, na garagem do sócio fundador Manuel Torres, onde se editou a primeira gravura em Outubro de 1956, da autoria de Jorge Barradas. Rapidamente a cooperativa foi transferida para um conjunto de *ateliês*, na Rua das Taipas, e, em 1959, no seguimento do primeiro subsídio atribuído pela FCG, a sede da Gravura passou a ser na Travessa do Siqueiro, nº4, rés-do-chão, onde ainda hoje se encontra, embora fechada.

A Gravura consistiu assim numa estratégia pioneira, que envolveu um grande número de associados e não apenas artistas com motivações ideológicas que se opunham ao Estado Novo. Com a adoção do modelo de cooperativa, os objetivos essenciais continuavam a ser o das EGAP: criar a maior abrangência possível na produção, comunhão da obra de arte, e uma maior consciencialização do lugar social da arte, e das suas possibilidades na educação crítica e humana. A intenção passava também por formar uma associação que dificultasse a censura do regime salazarista: “Nessa altura era útil ser uma cooperativa, porque na cooperativa o Estado não podia influir.”³⁷ Como afirmou Rosita Gouveia, “a função social da arte passava por conseguir levar às pessoas uma coisa original, e que não obedecesse à “escolinha”. Cada um fazia

³⁵ Diário do Governo, III série, nº 264, Lisboa, 9 de Novembro de 1956, p. 2383.

³⁶ Helena Vaz Silva (1981), «Júlio Pomar» [entrevista conduzida por Helena Vaz da Silva], in *Imagens e letras acerca dos pioneiros da Gravura - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: 1956-1981*. Lisboa: Gravura/FCG. s/p.

³⁷ Rosita Gouveia, *Obra gravada de Alice Jorge*, Amadora. Câmara Municipal da Amadora/Associação de Gravura da Amadora, 1992. s/p.

o que queria, não havia nenhuma limitação nos temas e nas técnicas. Tudo isto foi um trabalho de muita gente que se dispunha a colaborar”.³⁸ Nos anos iniciais da Gravura, mais precisamente, de 1956 a 1958, a atmosfera reivindicativa e socialmente comprometida, associada ao neo-realismo, ainda se encontrava muito presente. Neste sentido, com a fundação da cooperativa, a terceira geração modernista procurava a divulgação de uma arte acessível a todos, lembrando a matriz de liberdade presente nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, organizadas na SNBA.

É importante relembrar, que em 1957 a Fundação Calouste Gulbenkian viria a realizar a primeira Exposição de Artes Plásticas, em que a gravura passou a ser alvo de uma premiação própria, nesse ano atribuída a Júlio Pomar e Teresa de Sousa.³⁹ Esta afirmação no arranque institucional da Fundação Calouste Gulbenkian veio refletir a importância crescente da disciplina da gravura e esta especial sensibilidade da instituição para com a obra gravada dos artistas modernos.

Aos poucos, foi-se registando o envolvimento quase geral da maioria dos artistas que trabalhavam pela afirmação da arte moderna, tratando-se de artistas referenciais como Almada Negreiros e Júlio Pomar, como outros que viriam a dedicar-se quase exclusivamente à prática e ao ensino da gravura, como Bartolomeu Cid dos Santos, um dos maiores mestres europeus de gravura. A congregação de uma diversidade geracional de artistas que marcaram a segunda metade do século XX, em torno da prática da gravura, consistiu num dos pontos vitais da história da Cooperativa. Para além dos já mencionados, passaram e deixaram o seu marco na Cooperativa Gravura os artistas Cipriano Dourado, Rogério Ribeiro, João Hogan, José Júlio, Júlio Resende, Querubim Lapa, Sá Nogueira, João Abel Manta, Nikias Skapinakis, António Charrua, Manuel Baptista, Maria Keil, António Areal, Jorge Vieira, Maria Beatriz, Fernando Calhau, Sérgio Pombo, Jorge Martins, Paula Rego, Vítor Pomar, Fernando Conduto, Eduardo Nery, Julião Sarmento, Maria Velez, Maria Gabriel, Espiga Pinto, José de Guimarães, entre outros.

³⁸ Rosita Gouveia, *Obra gravada de Alice Jorge*, Amadora. Câmara Municipal da Amadora/Associação de Gravura da Amadora, 1992. s/p.

³⁹ AAVV. (2008) *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta anos: 1956-2006*. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Com o objetivo principal de “desenvolver a produção e divulgação da gravura original em Portugal, e a venda aos sócios das gravuras produzidas através da sua atividade, incluindo uma oficina de gravura”⁴⁰, a Gravura congregava artistas e colecionadores numa composição estratégica, garantindo assim um mercado cativo para a produção que realizava, e garantido também deste modo a sua expansão. Com a oficina aberta à prática pedagógica experimental, garantia-se assim a renovação dos gravadores. Os sócios podiam comprar qualquer uma das gravuras editadas e a ausência de fins lucrativos permitia que as obras fossem adquiridas a preços reduzidos, o que proporcionou a difusão da gravura por um público cada vez mais vasto. O número de sócios ultrapassou largamente as expectativas iniciais, assim como o número de gravuras impressas, que aumentou de forma muito rápida. Relembra Alice Jorge em 1991: “o que sabíamos então era só linóleo e madeira. Depois comprámos a prensa litográfica e mais tarde a de talhe-doce”.⁴¹ Fernando de Azevedo classificou como “mútua aprendizagem”⁴², o ambiente vivido na cooperativa. Partilhava-se o conhecimento e as descobertas, numa crescente curiosidade experimental, em torno não só da prática das diferentes técnicas de gravura, como das variadas tendências estéticas e artísticas que enformavam esta afirmação da modernização da arte portuguesa, onde «a gravura tomava um protagonismo de liberdade.»⁴³

Com uma oficina equipada para as diversas modalidades de gravura, entre 1956 e 1968, as funções de impressor da Gravura foram exercidas por João Paiva, Manuel Pereira e Humberto Marçal, tendo o último prolongado a sua função por mais tempo. Foram promovidos, desde 1961, cursos práticos de gravura dirigidos por artistas especializados. Existia uma galeria onde eram organizadas exposições temporárias de

⁴⁰ David Santos, «Buris e Pontas-secas – A Gravura, o Neorrealismo e a esperança do múltiplo», in *A Doce a Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 168.

⁴¹ Rosita Gouveia, *Obra gravada de Alice Jorge*, Amadora. Câmara Municipal da Amadora/Associação de Gravura da Amadora, 1992.

⁴² David Santos, «Buris e Pontas-secas – A Gravura, o Neorrealismo e a esperança do múltiplo», in *A Doce a Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 168.

⁴³ David Santos, «Buris e Pontas-secas – A Gravura, o Neorrealismo e a esperança do múltiplo», in *A Doce a Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 168.

gravadores portugueses e estrangeiros, tendo a própria cooperativa organizado exposições itinerantes por Portugal (continental e ultramarino) e no estrangeiro, dando origem a uma divulgação internacional da gravura moderna portuguesa e a uma descentralização das iniciativas, normalmente focalizadas em Lisboa e no Porto. Neste último domínio, foi fulcral o auxílio financeiro regular dado pela Fundação Calouste Gulbenkian, prestado através do seu Serviço de Belas-Artes, dirigido, desde 1960, por Artur Nobre de Gusmão. Estes subsídios foram canalizados para variados fins: melhoria das instalações e do equipamento técnico, pagamento da renda, cursos ministrados por gravadores portugueses e estrangeiros, concessão de bolsas de estudo a gravadores, a frequência nas oficinas da Gravura, especializações no estrangeiro, concretização de exposições nacionais e a participação portuguesa em exposições internacionais de gravura.

Entre as numerosas entidades com que a Gravura se relacionou, é de destacar a colaboração com a Sociedade Nacional de Belas Artes, na realização partilhada de iniciativas. Muito importantes foram também os contactos com as Embaixadas, com o objectivo de estabelecer um intercâmbio entre gravadores e obras gráficas. Na sequência deste, salienta-se a cooperação frequente de artistas brasileiros como Anna Letycia, Isabel Pons, Abelardo Zaluar, Rossini Perez, Sérvulo Esmeraldo, entre outros, e a presença de gravadores estrangeiros residentes ou de passagem em Portugal, dando-se assim, a internacionalização da Gravura. Por um lado, regista-se o papel ativo de artistas oriundos dos mais variados países, da Argentina ao Iraque, nas gravuras editadas, na leccionação de cursos, na frequência das oficinas ao abrigo de bolsas, em exposições individuais ou coletivas da obra gravada. Por outro lado, dá-se a divulgação internacional da gravura moderna portuguesa através da participação frequente em exposições no estrangeiro.⁴⁴

A Gravura ultrapassou todas as expectativas iniciais que se haviam projectado sobre a mesma, tornando-se nas décadas de 50 e 60, um espaço de encontro e trabalho entre os artistas portugueses. A gravura moderna tornou-se assim uma realidade, com

⁴⁴ Joana Brites, «Quando a gravura moderna portuguesa se tornou uma realidade: a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses», in *A Doce a Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 226.

presença activa no mercado nacional e alcance internacional. No entanto, preservou o carácter artesanal e ofical com que se estreou, combinado com um ambiente de aventura e companheirismo, numa união de gerações de artistas, intelectuais e colecionadores em torno da técnica do “gravar”.⁴⁵

Na sequência das dinâmicas dos anos 50 e 60, os anos 70 foram marcantes na produção da Cooperativa Gravura. A técnica da serigrafia começa então a ser amplamente explorada por uma nova geração de artistas como Fernando Calhau, Vítor Pomar, Artur Rosa, Julião Sarmento, Alice Jorge e muitos outros, com base no grande incentivo de João Hogan, aberto ao vasto campo de possibilidades que esta técnica vinha proporcionar no campo da imagem, tendo em conta a sua plasticidade e possível combinação de processos. Este foi o período onde foram anunciadas, mediante a produção serigráfica, as grandes revoluções no campo da imagem e composição, sobretudo através da introdução da fotografia na serigrafia.

Nesta mesma década, também o *atelier* de serigrafia de António Inverno dá a conhecer as potencialidades desta técnica, meio eleito de muitos artistas para recriar as suas propostas artísticas. Possuindo o curso de Gravador Litografo tirado na Escola António Arroio, António Inverno especializa-se em serigrafia e abre o seu *atelier* em 1972, onde colabora com Júlio Pomar, Vespeira, Charrua, Espiga Pinto, Eduardo Nery, Maria Keil, Francisco Relógio, Jorge Vieira, Costa Pinheiro, Eurico Gonçalves, entre outros. Comungando do mesmo e principal objetivo da Cooperativa Gravura, o *atelier* de António Inverno veio contribuir para um maior acesso público à obra de arte, num ambiente de grande cumplicidade entre os artistas e na partilha de ideias. Para além de artistas plásticos, passavam por lá professores, galeristas, editores, pessoas do meio do teatro, com quem António Inverno colaborava no desenho e na impressão de cartazes. O espírito de camaradagem parece ter sido herdado dos anos vividos na Gravura, assim como a crença de que é possível trabalhar pela mudança de hábitos e mentalidades, dos gestos e das formas, em concordância com os novos tempos e com as contínuas necessidades.

⁴⁵ Joana Brites, «Quando a gravura moderna portuguesa se tornou uma realidade: a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses», in *A Doce e Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 227

De acordo com Francisco Faria Paulino, António Inverno, “Ele próprio pintor, como hoje podemos constatar, reconstruindo formas e misturando cores, pôs ao serviço dos outros, com uma exemplar humildade intelectual, toda a sua capacidade para pensar e dar corpo à obra de outros, como ato de realização pessoal.”⁴⁶ O *atelier* de serigrafia de António Inverno veio revelar este interesse por parte do proprietário e artista, de intervir juntamente com o autor na recriação do objeto, fazendo da arte de fazer serigrafias, muito mais do que uma técnica de reprodução. Esta era uma possibilidade de gerar novas obras, resultante da conjugação de duas intuições, duas interpretações.

Começava assim a reforçar-se a ideia da serigrafia como uma técnica artística com as suas características próprias, e partilhada, pelo seu autor ideal e pelo seu autor material, que tendo como base uma confiança recíproca, recriavam novas técnicas e cores, novos valores plásticos, novas obras. Mais tarde viria a ser inaugurado o Centro de Serigrafia António Inverno.

A procura de espaços por parte dos artistas onde pudessem realizar as suas serigrafias era cada vez maior, e em 1979, é fundada por dez artistas, a Cooperativa Diferença em Lisboa. Entre os dez fundadores encontram-se Helena de Almeida e Ernesto de Sousa. A cooperativa dispunha de *ateliês* de gravura, serigrafia, litografia e fotografia, e assim como na cooperativa Gravura, esta também apostou em cursos de iniciação e em exposições regulares. E em 1985 surge o CPS – Centro Português de Serigrafia, fundado por António Prates, com o principal objetivo de facilitar ao colecionador o acesso à obra de arte, funcionando com um regime de associados, em que os sócios, empresas ou particulares, possuem acesso direto a obras de artistas contemporâneos, portugueses e estrangeiros, de grande reconhecimento. Até hoje, uma das características que foi preservada neste Centro foi a relação direta com os artistas. Dentro da obra gráfica realizada, a serigrafia tornou-se a técnica eleita, por permitir uma maior vivacidade e cromatismo, que vinha ao encontro e possuía especificidades próprias capazes de expressar estes anos conotados de grande euforia.

⁴⁶ Francisco Faria Paulino in *António Inverno – 25 Anos de Serigrafia*, ed: Palácio Galveias, Lisboa, 1996.

Em 1994 foram introduzidas as edições de Gravura, e em 2001 as de Litografia, ambas sob a orientação de mestre Marçal, uma figura que se tornou central no que diz respeito à transmissão do gosto por esta técnica às novas gerações de artistas. Os artistas recorriam ao Mestre Marçal no desejo de reconhecimento profissional, pelo rigoroso ofício de impressão, carregado de uma experiência, conhecimento e sabedoria únicos. Desde 1985, data da sua primeira edição de serigrafia com o artista Manuel Cargaleiro, o CPS realizou mais de 1.500 edições de serigrafia, gravura e litografia, de cerca de 450 autores, como Bual, Carlos Calvet, Cesarinny, Cruzeiro Seixas, Eurico, Lima de Freitas, Maluda, Nadir Afonso, Noronha da Costa, Palolo, Pomar, Relógio, Resende, Rico Sequeira, Vespeira, entre muitos outros; e ainda artistas estrangeiros como Canogar, Luis Feito, Gordillo, Erró, Monory, Peter Klasen ou António Segui.

O ritmo constante de exposições foi sempre assegurando o diálogo da obra de arte com o público, num novo padrão de fruição da arte. Este não nega o valor da obra de arte única, mas sim, dignifica-o nos monótipos. Hoje em dia, o CPS dispõe de uma numerosa coleção de edições serigráficas de alguns dos nomes mais importantes da produção artística da atualidade. Este Centro teve e tem tido um papel fulcral na valorização e na continuidade da Obra Gráfica em Portugal, valorizando técnicas centenárias como a Serigrafia, a Gravura e a Litografia. O novo *atelier* do CPS foi inaugurado em Julho de 2003, congregando estes três tipos de edições. Os trabalhos de Serigrafia encontram-se sob a orientação técnica do serígrafo Rui Alves há mais de vinte anos. A contínua criação e evolução da obra gráfica em Portugal consiste na principal ambição do CPS, assim como fazer com que o objeto artístico seja acessível a todo o tipo de amadores. “Ver surgir, cor a cor, uma serigrafia; (...) Gostaríamos de poder transmitir a magia e o encanto que acontece nos *ateliers* CPS, em que cada autor é uma nova experiência. (...) Os técnicos, na sua participação com cada artista, depositam todo o seu saber e afeto em cada prova impressa: para que os sócios CPS, e o público em geral, o possam contemplar, apreciar e dar o merecido valor.”⁴⁷ Trata-se de uma espécie de co-criação, entre o autor e quem “materializa” a obra, em que a intervenção direta do primeiro é feita várias vezes ao longo do processo criativo.

⁴⁷ AA.VV. (2002) *Serigrafia, gravura, litografia / fotos, grafismo e texto* João Prates. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, D.L. p. 1

É ainda realizado um controlo quantitativo dos exemplares e a sua autenticação final, garantindo assim a autoria e a característica irrepetível das edições. Cada exemplar é assinado e numerado segundo uma ordem progressiva, começando no 1 até ao número total da tiragem (1/150, 2/150...). No caso das Edições CPS, o selo branco CPS vem ainda reforçar a autenticidade da obra.

Após uma reflexão sobre o percurso da gravura, desde os anos 40 até aos dias de hoje, é notória a adesão gradual e crescente dos artistas portugueses à serigrafia. O Capítulo seguinte dedica-se à reflexão da técnica em si, das características inerentes ao seu processo e do contributo desta para a produção artística dos anos 70 portugueses.

A SERIGRAFIA EM PORTUGAL NOS ANOS 70

Dedicado a uma reflexão sobre a serigrafia, num primeiro momento, este capítulo irá deter-se na análise da técnica e do processo, e num segundo, na análise do que foi a sua produção, desde a década de setenta, período em que se inicia uma dinâmica de grande adesão por parte dos artistas portugueses, até aos dias de hoje.

Foi necessária uma visita ao *ateliê* do CPS – Centro Português de Serigrafia, criado em 1985, e situado na Rua dos Industriais em Lisboa, para compreender realmente a técnica da serigrafia. Não só ao nível do seu processo, mas também ao nível dos procedimentos e materiais que requer. É interessante perceber que, embora uma serigrafia parta - como normalmente acontece em muitas das formas de expressão artística - de um desenho de um artista, esta, no seu desenvolvimento e concepção, implica outra equipa que realiza a obra. Numa minoria dos casos, sabemos que é o próprio artista que concebe o desenho que realiza a serigrafia. Mas o processo mais comum é este: o artista desenha e entrega esse mesmo desenho ao *ateliê* de serigrafia, que “materializa” a sua obra. Quando a obra se encontra finalizada, esta é assinada pelo artista. É a assinatura do artista que “valida” a própria serigrafia.

A serigrafia consiste num meio de impressão que, embora utilizado já há muitos séculos na China e no Japão, começou a ser amplamente explorado nos EUA a partir de 1900. O que essencialmente caracteriza a técnica da serigrafia é a impressão por camadas de tom, isto é, cada tom, corresponde a uma impressão. João Prates, diretor atual do CPS, explica o processo: “A impressão de uma cor baseia-se na utilização de uma rede muito fina, esticada e aplicada sobre um quadro rígido retangular. As áreas do quadro que não são para imprimir bloqueiam-se com material impermeável, para que não deixe passar a tinta. Esta tinta apenas passará, por pressão do rodo, através da zona da rede desbloqueada, correspondendo à mancha a imprimir sobre o papel colocado abaixo do quadro”⁴⁸

⁴⁸ AA.VV. (2002) *Serigrafia, gravura, litografia* / fotos, grafismo e texto João Prates. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, D.L.

Dependendo das suas características, uma obra pode levar um dia a ser concebida, ou quatro meses. Aqui, o tipo de desenho que é entregue ao *ateliê* define o tempo que a concepção da obra irá requerer. Isto é, quanto mais minuciosa e complexa for a técnica e os valores cromáticos em que este foi concebido, maior será a duração da realização da serigrafia. Por exemplo, um desenho feito a aguarela obriga a um grande número de impressões em serigrafia para obter todas as *nuances* da água no papel.

A equipa em *ateliê* toma por base o projeto original do artista: cada tom é devidamente separado, ou redesenhado numa película de acetato de alto contraste a preto e branco. Numa fase seguinte, a película é sobreposta ao quadro sensibilizado e exposto à luz ultravioleta. No decorrer do processo de gravação da imagem, nas partes onde a luz incidiu, a rede encontra-se bloqueada, sendo que na área protegida – não submetida à luz -, que corresponde ao preto da película, a rede fica aberta, deixando passar a tinta. Importa ter a consciência que, embora o trabalho, na sua última fase, seja assinado pelo artista que o desenhou, é por meio da mão do artista ou técnico que a “materializa” em *ateliê*, que esta se concretiza. O artista que “encomenda” a realização da obra vai aconselhando a equipa, para que o produto final possa ficar como o idealizou. Podemos quase identificar uma co-criação. Esta confiança e parceria entre o artista que idealiza e a equipa que materializa, consiste num dos pontos interessantes do processo da serigrafia. É certo que esta consiste num processo de impressão, mas uma impressão que é muito pensada e que exige que seja constantemente ajustada e reajustada, para que vá ao encontro do que pensou o artista que a idealizou. Um tipo de papel que é escolhido minuciosamente pela equipa para que a textura vá ao encontro da imagem pensada; aquele magenta que precisa de mais um pouco de amarelo para ir ao encontro de um determinado e desejado “alaranjado”; e muitas outras escolhas que tem que ser realizadas mediante a sensibilidade artística desta equipa para que a obra se materialize assim como foi idealizada. Esta sensibilidade artística por parte da equipa que traz vida à obra fica oculta no nome do *ateliê* a que o artista “encomenda” a “impressão” da obra. O fator impressão torna-se o modo de as cores surgirem, passarem a existir. Mas quem as cria, situa, faz desenhar... são as mãos do impressor. É valorizada a acção e o tempo de realização da obra – questão muito contemporânea esta, de focalizar a relevância do tempo de realização, como uma obra que já existe enquanto está a ser construída.

A serigrafia consiste assim, num processo artístico em que é possível ter acesso às provas físicas de cada uma das fases de criação. E podemos considerar estas tiragens de impressão, estas provas de realização gradual do que vamos chamar obra de arte, já verdadeiros momentos de expressão e criação artística.

“É necessário saber esperar. (...)”⁴⁹ afirma João Prates. De facto, a serigrafia acaba por ter como principal requisito o fator temporal. Este tempo em que a ação decorre, em que a realização da obra de facto acontece; este é o que consegue verdadeiramente passar a essência da técnica da serigrafia. Esta característica poderia ser uma das várias que poderiam reclamar e reforçar a singularidade da técnica da gravura.

“A arte como se sabe não evolui; porém, as maneiras dela, sim.”⁵⁰ A serigrafia pode ser olhada como uma destas novas formas de fazer arte. É certo que a serigrafia consiste numa das variadas técnicas de impressão existentes. No entanto, já não é um processo de “gravar”, no sentido de implicar um desenho esculpido na madeira, na pedra ou no metal. Este consiste num “gravar” novo, que passa literalmente por um processo de impressão de imagem na rede; e os materiais e máquinas que este processo requer, foram evoluindo, fazendo da técnica da serigrafia, uma técnica sempre actualizada, contemporânea, que acompanha o seu tempo. Uma técnica que mantendo a sua génese, também se reinventa. E por isso serviu as mentalidades artísticas dos anos 70 e continua a servir as propostas plásticas mais recentes. E o CPS é um testemunho vivo disso.

Ao nível do tipo de produção, importa ter a consciência que a década de setenta foi marcada por alguns acontecimentos que vieram a definir o tipo de ideias a serem exploradas nos diversos campos da produção artística nacional. Em Portugal, uma nova conjuntura democrática foi possibilitada pela ruptura democrática do 25 de Abril de 1974. Destacam-se vários artistas com uma forte capacidade de afirmação do seu

⁴⁹ AA.VV. (2002) *Humberto Marçal: a luz, a fluidez e a matéria das coisas: gravuras, litografias e novos percursos*. Lisboa: Centro Português de Serigrafia.

⁵⁰ AA.VV. (2006) *Impressões partilhadas: Centro Português de Serigrafia – 20 anos a partilhar arte*. Lisboa: Centro Português de Serigrafia.

trabalho, acompanhados por uma nova vaga de agentes, galeristas e críticos, que proporcionaram uma dinâmica e difusão do campo artístico, fora do comum. Este é um tempo que cruza e sobrepõe tanto artistas como obras, representativas de diferentes gerações e sensibilidades, que viriam a ser responsáveis por uma produção artística muito diversificada, sendo possível reconhecer vários filões ou linhas.

Em 1977, tem lugar em Belém, na Galeria Nacional de Arte Moderna, a Exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, com a curadoria de Ernesto de Sousa que vem afirmar esta diversidade que já se anunciava. Reunidos cinquenta participantes, fora dado destaque à pluralidade e não ao consenso. Uma pluralidade que tinha como objetivo trazer a reflexão e a crítica. Segundo João Fernandes⁵¹, já numa visão retrospectiva, esta exposição havia surgido como resultado de um Portugal que desde o início do século XVIII até ao século XX, viveu um isolamento cultural; que com Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros, assistiu a um “primeiro modernismo” de comunicação com as “rupturas vanguardistas”; que na década de 50, com a criação do Grupo KWY, reunindo artistas portugueses e estrangeiros, aderiu a uma nova atitude experimental; e que, finalmente, na década de 70, com acções de poesia e música experimental, assistiu ao delinear de um novo campo artístico e de uma nova vanguarda que se manifestava. Conceitos como *Arte minimal*, *arte conceptual*, *earth art*, *land art*, *art povera*, *arte processual*, consistiam em sinónimos de um novo caminho já iniciado. Um caminho que rumava à desmaterialização do objecto de arte, ao fim de uma autonomia dos géneros artísticos e dos seus suportes, à crítica do conceito de originalidade e à relação arte-vida. Nas palavras de Harald Szeemann⁵², “o tema principal não é a realização, o arranjo do espaço, mas sim a actividade do ser humano, do artista.” A atitude do artista era agora apresentada como uma obra, e o objectivo, era que o processo fosse ainda visível no

⁵¹ AA.VV. (1997) *Perspectiva: alternativa zero* / coordenação João Fernandes, Maria Ramos; textos Egídio Alvaro; tradução João Fernandes; fotografia José Manuel Costa Alves. Porto: Fundação Serralves.

⁵² Harald Szeeman, *Quand les Attitudes Deviennent Forme*, in *Écrire les Expositions*, La Lettre Volée, Bruxelles, 1996, p. 24.

produto final e na “exposição”.⁵³

As formas nascem assim da própria experiência do processo artístico que desmaterializa a condição do objecto. Segundo Lucy Lippard e Jon Chandler⁵⁴, a arte parecia estar num cruzamento de dois caminhos : “a arte enquanto ideia e a arte enquanto acção”.

Em *Alternativa Zero*, Ernesto de Sousa adere entusiasticamente às novas ideias e vai iniciar um tranquilo fio condutor entre as preocupações sociais do neo-realismo e a relação arte-vida da arte experimental da década de 60/70; entre a pesquisa da cultura popular e a experiência do cinema e da fotografia e o uso destes suportes na arte conceptual e pós conceptual. O conceito de “obra aberta”⁵⁵ estabelecido por Umberto Eco, torna-se assim operativo, aliado à necessidade de encontrar uma forma de correspondência entre a realidade e o conceito artístico. O conceito de *operador estético* substitui então, no discurso de Ernesto de Sousa, a palavra *artista*, abandonando a distinção entre *pintores, escultores, fotógrafos, gráficos*, e concentrando na acção, na “operação”, o objectivo das práticas artísticas. A *Alternativa* constituiu assim, um momento de transição e de profundas transformações no campo artístico. A eclosão de uma nova geração de artista e críticos, de galerias e instituições, passou por uma transição de nomes participantes na *Alternativa* para um novo paradigma, como Calhau, Sarmento e Leonel Moura, e a constituição da Galeria Diferença, a criação da ARTA, a exposição *Depois do Modernismo* (1983) eram já “sintomas” de um contexto diferente. A *Alternativa* constituiu assim um grau zero de um campo em mutação, acompanhando as transformações sociais, políticas e culturais, que então ocorriam de forma acelerada em Portugal.

Importa ter em conta este contexto pois a gravura, assim como todas as outras formas de expressão artística, acompanhou este caminho, este percurso, nas suas diversas mutações. Neste sentido, e retomando o âmbito específico da produção de gravura, surgem alguns artistas com produções concretas que acompanharam de forma interessante este tempo em mutação. João Hogan, uma das figuras centrais ao longo de toda a história da Gravura, chegado à Cooperativa no ano de 1957, foi autor de uma

⁵³ Harald Szeeman, *Quand les Attitudes Deviennent Forme*, in *Écrire les Expositions*, La Lettre Volée, Bruxelles, 1996, p. 25.

⁵⁴ Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialization of Art, Art International, from 1966 to 1972...* Londres: Studio Vista, 1973, p. 42

⁵⁵ Umberto Eco, *Obra aberta*. Lisboa: Difel, 1989.

obra gravada muito vasta. A par deste encontra-se Bartolomeu Cid dos Santos, que começando na xilogravura, passou para a gravura em metal, chegando à serigrafia. A obra gráfica do primeiro, caracterizada pela intensa exploração das possibilidades que a serigrafia poderia oferecer, terá sido o que cativou Fernando Calhau e Vítor Pomar, que com ele iniciaram o seu trabalho na gravura. Hogan e Bartolomeu Cid dos Santos foram essenciais para uma nova geração que chegava à Gravura por volta de 1967, o primeiro pelo seu espírito explorador e livre e o segundo - professor em 1961 na Slade School of Fine Art em Londres -, pelo peso da sua influência e também pela sua vertente experimental. Fernando Calhau, Vítor Pomar, Maria Beatriz, Vítor Fortes e Julião Sarmiento consistem em alguns dos principais nomes que integraram esta nova fase de produção de gravura. O interesse deste conjunto de artistas pela gravura estava, em primeiro lugar, no lidar com um processo de produção de imagem com uma elevada componente técnica, onde se juntava a reprodutibilidade, e em segundo lugar, a existência de um campo de liberdade que esta técnica possibilitava.

Estes artistas iniciaram a sua prática na gravura, nas técnicas de água-tinta, água-forte, talhe-doce, não passando antes pela xilogravura e litografia, e tendo desde cedo incorporado processos fotográficos e a serigrafia; esta última técnica conhece grande adesão por parte dos mesmos, chegando Júlio Pomar a ter uma oficina de serigrafia que desenvolvera com Hogan na década de 70.

Ao nível da imagem e da exploração compósita da mesma, Fernando Calhau conhece grande destaque. A prática da gravura teve um lugar central no seu processo artístico até 1974, tendo o artista encontrado nesta técnica, o meio de ligação do campo da *pop* com o campo conceptual que despontara no início dos anos 60. Este encontrou na cooperativa um modo de coexistência de uma produção próxima da figuração e o surgir do quadrado negro como elemento que veio a estruturar grande parte das suas pinturas dos anos 70. (Ver imagem 1 em anexo).

Importa lembrar que, em contexto internacional, mais precisamente em Nova Iorque, a *Pop Art* triunfava como corrente artística, e interessada na imagética da cultura urbana, elegeu a serigrafia como meio favorável para a recriação dos seus temas. No entanto, o que possivelmente ligaria os artistas estrangeiros aos artistas portugueses, nesta adesão à serigrafia, é possivelmente este interesse profundo pela imagem como campo visual a

ser recriado, o acesso público à obra de arte, e a construção de um ambiente de forte cumplicidade entre a obra e os artistas. Lucy R. Lippard vem afirmar que «o *pop* é um produto híbrido resultante de duas décadas dominadas pela abstração e, como tal, herdeira de uma tradição mais abstrata do que figurativa. A Arte Pop está mais relacionada com a *post-painterly abstraction* de Ellsworth Kelly ou de Kenneth Noland do que com o realismo contemporâneo.»⁵⁶ Em 1972, a Fundação Calouste Gulbenkian realizou a exposição *Gravuras inglesas contemporâneas*, onde foram expostas obras de Allen Jones, David Hockney, Eduardo Paolozzi, Bridget Riley, Colin Self, Richard Smith. A crítica que lhe foi dirigida por Rui Mário Gonçalves⁵⁷ salienta a amena convivência entre a figuração de Allen Jones ou de Hockney com a abstração de Riley; um debate que também tinha lugar na produção artística portuguesa da altura, no entanto, a Cooperativa Gravura tinha vindo a ter um papel determinante na diluição desta polémica, na existência conjunta destes dois grandes polos da arte como opções de desenvolvimento da técnica e de exploração compósita.

Em contexto artístico nacional, tudo se encontra ligado no percurso desta nova geração de artistas, desde as águas-fortes e as águas-tintas do início, às serigrafias posteriores; bases que se exploravam e que vinham estruturar o processo na pintura - como podemos ver no caso de Calhau já na década de 70, nos seus trabalhos mistos, produzidos a partir de um quadrado negro serigrafado e posteriormente trabalhado individualmente.

Mais relevante é ver como o uso da fotogravura não foi pontual no percurso de certos artistas, mas constituiu uma linha amplamente explorada na Cooperativa Gravura, no interior de processos artísticos variados. Nesse contexto, Vítor Pomar também se dedicou à exploração deste campo. Para além de estar envolvido no aparecimento do *ateliê* de serigrafia de João Hogan, o artista foi um dos que desde logo percebeu que a serigrafia vinha corresponder “a necessidades de produção de campos cromáticos uniformes, relevantes em artistas que vinham a começar a desenvolver a mesma tipologia de preocupações na pintura.”⁵⁸ Havia também uma grande facilidade na

⁵⁶ Lucy R. Lippard, *A arte pop* ; trad. H. Silva Letra. Lisboa: Verbo, 1973. p. 10.

⁵⁷ Rui Mário Gonçalves (1973), *Gravuras inglesas contemporâneas*, in Colóquio/Artes, nº 11, fevereiro de 1973.

produção de sedas foto-sensibilizadas que permitiam a introdução da imagem fotográfica na obra gravada. O artista veio a desenvolver a técnica de fotoserigrafia desde 1968, e o trabalho sobre a espessura do ponto veio introduzir o debate entre manualidade e a reprodutibilidade, como podemos ver na gravura *Calendário IV*, de 1976. (Ver imagem 2 em anexo).

É interessante reparar na coexistência de impressões serigráficas de planos cromáticos nas suas primeiras serigrafias de imagens fotográficas, assim como a sua chegada à fotografia, que por sua vez foi feita através da gravura. As suas duas primeiras exposições individuais, na Galeria Quadrante, em 1969, são exposições de gravura, sendo a exposição de fim de curso composta por obras de pintura, litogravura, serigrafia e fotografia.

Torna-se assim clara a fluidez entre as várias categorias que caracteriza estes percursos artísticos. Assim como acontece no percurso de Calhau, este é representativo do que foi a linha de exploração artística desta terceira geração, que encontrou nas técnicas exploradas pela *pop*, um campo correspondente à actualidade do seu pensamento, embora esta muito própria e desprendida dos objetivos da linha artística americana. O objetivo presente nestes artistas, da chegada a uma utilização múltipla da imagem na construção de projetos que eram atravessados pela imagem fotográfica, foi produzida a partir de uma relação com a gravura, neste caso em específico, com a serigrafia. Julião Sarmiento também vem reforçar esta linha, no entanto de modo diferente. O seu interesse pela gravura consistia em explorá-la como prolongamento dos seus trabalhos ou como ferramenta para os antever. A sua serigrafia *Quarto de cama nº 21* de 1974 (ver imagem 3 em anexo) apresenta grelhas quadriculadas que viriam introduzir novas formulações.

É curioso verificar que as edições de Julião Sarmiento deste período são realizadas não só na *Gravura*, como na *Grafil*, e ainda produzidas por António Inverno, o que testemunha uma importância crescente da serigrafia no contexto da produção artística deste período. Tratavam-se de serigrafias que vinham revelar um interesse pela intensa

⁵⁸ Delfim Sardo, «Gravura e Imagem - A Importância da Gravura na transformação do entendimento da imagem artística na década de 1970», in *A Doce e Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 270.

marca gráfica, como podemos também presenciar nas gravuras de Artur Rosa (ver imagem 4 em anexo) - influenciadas pelo modernismo característico da sua formação de arquiteto -, e em Vítor Fortes. É nesta altura e a este ponto que começa a ser questionável a produção artesanal da gravura. Contudo, estes artistas encontravam-se sobretudo concentrados na exploração técnica do plano cromático e do desvanecimento da marca da ação manual, focos que iam ao encontro das questões que agitavam o meio artístico, como binómio arte-vida e a sua coexistência com o desprezo pela manufatura, o carácter gráfico com a suavidade de uma linha que procurava o verdadeiro interesse pela imagem.

João Hogan produziu uma gravura em 1979 (ver imagem 5 em anexo) onde se denota já a incursão do artista na linha *pop*, havendo um sentimento de fim de ciclo. Este representa o último momento de produção da Cooperativa, onde se liga a modernidade do neorrealismo da década de 50, presente na atmosfera “negra” e no tipo de composição da gravura, e a geração seguinte - que veio transformar o panorama da arte portuguesa -, presente na linha icónica que caracteriza as personagens.

A Fundação Gulbenkian ganha um grande peso no poder representativo da produção gráfica desta década, pois a 28 de Abril de 1988 fora integrada na Colecção do Centro de Arte Moderna, um conjunto de 585 gravuras - uma parte destas, serigrafias -, chegadas da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

Delfim Sardo⁵⁹ vem destacar que foi nos anos 70 que se deram em Portugal as transformações mais importantes no campo artístico da imagem. Na sua opinião, dá-se uma “desresponsabilização do múltiplo que a gravura sempre é, inscreveu-se uma possibilidade de circulação”. No início, os artistas fundadores da cooperativa, como fruto de aversão ao academismo, não possuíam ou seguiam nenhum programa, o que fez com que a via experimental pudesse começar a ganhar campo, com os cursos ministrados por Hogan e Teresa Sousa, e pelos convidados que vinham do estrangeiro por influência da atuação da Fundação Calouste Gulbenkian. Rapidamente a gravura

⁵⁹Delfim Sardo, «Gravura e Imagem - A Importância da Gravura na transformação do entendimento da imagem artística na década de 1970», in *A Doce e Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 274.

começou a ter a necessidade de corresponder ao mundo invasor da imagética *pop*. Apesar de Portugal ser um país em que “o desgaste da imagem não fazia sentido”⁶⁰, havia uma necessidade de resposta à explosão de imagens que se enunciava e a gravura permitiu a “contaminação da mão pela mediação reprodutiva”⁶¹. Logicamente a serigrafia seria a técnica que poderia responder a esta necessidade funcional da gravura, assim como a xilogravura e a litografia tinham servido as necessidades plásticas e ideológicas da década anterior. A serigrafia ainda possuía a vantagem de admitir com grande facilidade o uso de tramas e a conversão de películas fotográficas em imagens usáveis nas sedas, iniciando-se assim uma vida nova da fotografia nas serigrafias, uma vez que a categoria artística da fotografia era introduzida na arte, independente da sua própria disciplina. A fotografia era agora “usada funcionalmente e convertida, paradoxalmente, num processo pictórico, negado enquanto tal, subvertido pelo carácter *ready-made* da imagem.”⁶² Um momento de apropriação de uma metodologia para o interior de uma outra disciplina, que nos remete para um processo já desencadeado por Marcel Duchamp.

Afinal, a serigrafia, veio mostrar que a arte portuguesa produzida nos anos 70, se encontrava não só em profundo processo de experimentação como apresentava uma profunda vontade de actualização, assimilando processos transversais às várias categorias artísticas, e chegando até mesmo à assimilação de uma por parte de outra. A serigrafia consistiu assim, numa técnica que possibilitou grande parte da experimentação artística destes anos, permitindo que surgisse como “ponto de charneira” para a produção artística posterior. Na serigrafia, os artistas portugueses encontraram a possibilidade quase infinita da constante recriação e actualização artística.

⁶⁰ Delfim Sardo, «Gravura e Imagem - A Importância da Gravura na transformação do entendimento da imagem artística na década de 1970» in *A Doce a Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 274.

⁶¹ Delfim Sardo, «Gravura e Imagem - A Importância da Gravura na transformação do entendimento da imagem artística na década de 1970» in *A Doce a Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 274.

⁶² Delfim Sardo, «Gravura e Imagem - A Importância da Gravura na transformação do entendimento da imagem artística na década de 1970» in *A Doce a Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos, 2013, p. 274.

ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

A coleção de obra gráfica do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, actualmente sob a direcção da curadora Patrícia Rosas, compreende mais de três mil gravuras. Encontram-se representados artistas como Alice Jorge, Manuel Cargaleiro, José de Guimarães, Sérgio Pinhão, Eduardo Nery, Fernando Calhau, Júlio Pomar, Carlos Botelho, Jorge Barradas, Vítor Pomar, João Abel Manta, David de Almeida, João Vieira, António Palolo, Emília Nadal, Carlos Calvet, João Navarro Hogan, Teresa Magalhães, Cruzeiro Seixas, Júlio dos Reis Pereira, António Dacosta, Vitor Fortes, Manuela Jorge, João Bento de Almeida, António Areal, Nuno Barreto, Bartolomeu Cid dos Santos, Nadir Afonso, Maluda, José Escada, MAN, Artur Rosa, Querubim Lapa, Júlio Resende, José de Almada Negreiros, Paula Rego, Julião Sarmiento, e ainda, Nikias Skapinakis, Mily Possoz, Hein Semke, Rossini Perez, entre outros.

1 – Inventário da secção de Gravura Portuguesa da Coleção do CAM.

2 - Revisão do estado de conservação das obras.

Atualização do estado no programa de gestão da colecção *In arte*.

3 – Conceptualização de uma linha de exposição.

4 - Escrita de textos.

1 INVENTÁRIO DA SECÇÃO DE GRAVURA PORTUGUESA DA COLECÇÃO DO CAM

- Inserção e correção dos dados básicos do inventário e sua correspondente atualização.

Atividade que teve a duração dos seis meses de estágio.

O preenchimento das fichas de inventário das obras na área da gravura portuguesa consistiu no primeiro objectivo do estágio. Este trabalho havia sido realizado recentemente em papel, contudo, era agora necessário atualizar todas essas fichas no *In arte Premium*, programa de gestão da coleção. Para isso, o acesso que me foi disponibilizado à informação do Arquivo do Serviço de Belas-Artes consistiu num apoio documental fulcral.

Este primeiro contacto com os vários nomes de artistas e a diversidade cronológica das obras permitiu-me começar a ter a percepção de qual havia sido a preferência por parte dos mesmos, ao nível da técnica e da temática nos primeiros anos do ressurgimento da gravura em Portugal. Tornou-se clara também a evolução que se deu a estes dois níveis, forma e conteúdo, ao longo dos trinta anos que se seguiram, em que propostas, questões vindas do meio artístico internacional encontrariam espaço e resposta na produção artística portuguesa. Foi aí que comecei a perceber que, a gravura havia ressurgido como uma técnica que valia por si mesma e não como mero meio de reprodução, como via de expressão artística autónoma, e equivalente a outras categorias artísticas como a pintura e escultura. O foco consistia em revelar que a gravura era um meio de expressão artística com possibilidades plásticas únicas, e isso foi sendo comprovado com a diversidade de técnicas que foram surgindo dentro da produção gráfica. E, sendo desde sempre, muito importante a questão da temática, sobretudo nos primeiros anos da existência da Cooperativa Gravura, em que havia uma urgência na realidade a “apresentar”, já na década de 60, para artistas como, João Hogan, Fernando Calhau, Vítor Fortes ou João Bento d’Almeida, a *forma* ganha especial preocupação e

atenção; o modo como se “apresenta” a realidade envolvente, ou como se representa a apreensão da realidade envolvente. Representava-se algo menos realista na forma mas muito realista no conteúdo. Uma realidade que era agora expressa por formas e espaços abstractos. É aí que nos apercebemos claramente que a gravura que ressurgira em força na Cooperativa em 56, rumava agora a uma internacionalização, proporcionada por um grande intercâmbio e fluxo de artistas, de obras, de exposições, que mantinham agora Portugal e o mundo ligados.

O processo de inserção e correção dos dados básicos do inventário da gravura, compreendia informações como título, cronologia, medidas, materiais, técnica, proveniência, historial, e a sua correspondente actualização. Esta, foi uma função que me proporcionou uma primeira abordagem à produção de gravura realizada na segunda metade do século XX em Portugal e que me serviu de base a todas as outras actividades posteriormente realizadas.

2 REVISÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DAS OBRAS.

ATUALIZAÇÃO DO ESTADO NO *IN ARTE*.

- Verificação do estado de conservação das gravuras, bem como a verificação da sua localização específica em reserva. Compreensão do modo de armazenamento das obras em papel, bem como a investigação da sua proveniência através da análise e estudo dos *dossiers* de artistas.

Atividade que veio completar a anterior e que teve a duração dos seis meses de estágio.

O segundo passo deste estágio consistiu no início da revisão dos estados de conservação das obras, da secção de gravura da coleção do CAM. Estando as gravuras inseridas em pastas, com o nome do autor e o número de inventário na capa e na própria gravura, a arrumação destas pastas faz-se por gavetas que se encontram numeradas e que seguem uma ordem alfabética. Não havendo número mínimo ou máximo de pastas de gravuras por gaveta, o fulcral é que na ficha de inventário, o número da gaveta que se encontra registado no campo da localização, coincida realmente com a gaveta onde a gravura se encontra inserida. É interessante como este processo nos oferece um diálogo real, físico e direto com a obra. A variedade de expressões, de temas, plasticidades, modos de sentir e de expressar, constituem, de facto, uma riqueza imensa. É impressionante pensar que este ressurgimento da gravura se encontrava envolvido de um espírito de grupo, de comunhão, de cooperação entre os artistas que se haviam unido através de um mesmo sentimento. E de facto, podemos sentir nesta área integrante da Coleção do CAM, esta linha que une as obras, fruto de uma comunidade artística que germinava nos anos 50 em Portugal; diferentes personalidades e abordagens, que podemos verificar na diversidade de temas que encontramos representados, mas com uma direção muito bem definida, que as ligava profundamente.

Esta revisão do estado de cada obra, de cada gravura, é feita mediante um olhar atento sobre a obra e sobretudo mediante um olhar que permite perspectivar a ação do tempo e por isso, registar rigorosamente o estado de conservação real da obra e qual a data para uma nova avaliação desse mesmo estado, de acordo com o aspeto presente dessa mesma obra. A constatação da variedade da possibilidade plástica e estética e a oportunidade de reflexão em torno destas gravuras abrigam um sentimento de proteção sobre a obra, de cuidado e de afeição. Uma produção da mão humana torna-se um testemunho vivo de vida que tem que ser e deve ser, acima de tudo, preservado.

À medida que ia decorrendo esta revisão de estados das obras, destacavam-se sem dúvida, pela forma, interessantes serigrafias produzidas na década de 70.

3 CONCEPTUALIZAÇÃO DE UMA LINHA DE EXPOSIÇÃO

Assim que comecei a tomar contacto com as diversas gravuras desta grande coleção, rapidamente me apercebi que a produção de gravura dos anos 70 era a que me despertava maior interesse. Um fator muito importante unia esta seleção: a técnica. A serigrafia. Depois da xilogravura, da litografia e da gravura em metal, muitos foram os artistas que procuraram trabalhar com esta técnica da serigrafia, como já foi indicado no capítulo anterior. Como também já foi anteriormente referido, esta nova forma de gravar chegava a Portugal impregnada da aura que Andy Warhol lhe tinha concedido: uma possibilidade de mediação técnica de produção de imagem. O fascínio pela imagem des-hierarquizada, pela produção mecânica, a reprodutibilidade e a recuperação da imagem compósita, mediante a colagem e a montagem, consistiam nas tónicas introduzidas pela *pop art* neste novo modo de gravar. No entanto, devemos ter presente que o mundo da comunicação a que ela respondia, não existia em Portugal. Nesse sentido, a serigrafia em Portugal, detinha-se na questão da qualidade do processo artístico, o factor necessário à transição que esta geração de artistas procurava.

Foi no meio deste interesse pessoal pela serigrafia produzida nos anos setenta, que surgiu a proposta por parte da minha orientadora de estágio no CAM, a Doutora Patrícia Rosas, de começar a idealizar um conceito de exposição. A técnica e a cronologia que determinariam as obras deste núcleo de exposição foram imediatamente escolhidas – a serigrafia nos anos 70. Faltava então o fundamental: uma linha, algo que as ligasse e que desse a ver ao público o fio condutor que as liga. Diariamente e independentemente de outras funções, havia sempre uma parte do dia dedicado à revisão do estado das gravuras em reserva. Esse tempo e contacto diário foi permitindo a maturação de uma ideia ou conceito. Através deste contacto e deste estudo fui percebendo que algo unia, através da serigrafia, um certo número de artistas, pela escolha da técnica, das formas, das cores, e acima de tudo, pelas características compósitas da imagem. Para começar, uma dimensão abstrata, é certo. Uma tónica geométrica, que encerra em si uma dimensão de moldura, que confina. Ou que, pelo contrário, pode levar o espectador a pensar numa dimensão de passagem ou travessia.

Obras que tentam passar a outro plano. Ao plano vivencial. A questão do interior-exterior. A questão do espaço. O da obra? O nosso? Um espaço imaginário ou real? A possibilidade de o que parece estar estático estar na verdade em puro movimento. Formas que podem ser trajetos, caminhos. Outra característica muito presente nestas serigrafias é a da bidimensionalidade, reforçada pela adesão às formas geométricas, que de maneira tão discreta e curiosamente tão incisiva, ganha volume, espaço e história, e por isso, a possibilidade de a qualquer momento poder extravasar o “espaço” plástico que a encerra. Tudo questões, que no limite, vêm medir o nível ou grau de aproximação do espectador à obra.

Artistas portugueses e estrangeiros juntam-se assim para dar corpo à idealização de um conceito: Fernando Calhau, Sérgio Pinhão, Rossini Perez, Nuno Barreto, MAN, Artur Rosa, João Machado, Alberto Carneiro, João Bento de Almeida, Teresa Magalhães, Nadir Afonso, Vitor Fortes, Jorge Pinheiro, Odetto Guersoni, Paul Huxley, Victor Vasarely, Nikias Skapinakis, Robin Denny, Patrick Heron, Alf Dunn, Peter Segley, Bridjet Riley, Michael Kidner, Derek Hirst, Derek Boshier, Jeffrey Steele, Callum Innes, Marc Vaux, John Hoyland, Harold Cohen e Jeremy Moon. Através da reunião destes artistas tornar-se-ia possível dar a conhecer parte da coleção de Gravura que o CAM possui e despertar o público para a existência desta forma de expressão. Dar a ver e a conhecer a técnica da serigrafia; uma técnica, que por um lado, se mostra tão dependente, na sua génese, dos meios tradicionais de gravar, mas que por outro, assume-se já tão diferente no seu modo de apresentação, na sua expressão plástica. Este é um conceito de exposição que teria ainda como objetivo deixar claro esse carácter tão inovador da técnica. A serigrafia como uma técnica que já muito se distância tanto daquela gravura inicial da década de 50. Uma técnica que veio colocar Portugal a par das questões plásticas contemporâneas, e que, combinada com a fotografia, pintura, desenho, iria atingir uma grande possibilidade compósita. O facto de a escolha da técnica residir na serigrafia, deve-se ao facto de ter sido o mesmo momento, o que despoletou a grande adesão por parte dos artistas portugueses à serigrafia, nos anos 60 e 70, e em que também a expressão artística em Portugal se encontrou em maior comunhão com as propostas e questões plásticas internacionais. Daí a escolha dos artistas residir tanto em artistas nacionais como internacionais.

4 ESCRITA DE TEXTOS

Uma outra tarefa que fui incumbida de realizar, e que surgiu já num estado avançado deste estágio, consistiu na escrita de textos biográficos e acerca de obras de determinados artistas. Foi-me dada a liberdade para escolher de que autores e obras correspondentes gostaria de escrever acerca. A minha escolha recaiu em artistas que estariam na linha do conceito de exposição que havia idealizado. Sérgio Pinhão, Rossini Perez, Nuno Barreto, MAN, João Bento de Almeida e Nadir Afonso foram os artistas selecionados, pois encontrei nas serigrafias produzidas por estes autores – e que pertencem à coleção do CAM – algo que os unia: o espaço como conceito pensado e trabalhado e a opção pela geometrização ou simplificação das formas. A escrita destes textos implicou, obviamente, uma investigação acerca dos mesmos e da sua obra gráfica, neste caso em particular, da sua produção no campo da serigrafia. No total foram escritos seis textos biográficos e seis textos sobre serigrafias realizadas pelos mesmos artistas.

Estes documentos podem ser encontrados para consulta em anexo. Em Sérgio Pinhão encontra-se muito presente a *Op art*, com o seu movimento criado por ilusão ótica. Em Rossini Perez, o modo como as formas declaradamente bidimensionais assumem a vontade de movimento, e até mesmo um desejo de tridimensionalidade por meio da justaposição das mesmas. Em Nuno Barreto, formas que pairam em movimento num plano de fundo estático como um palco vazio, ausente. Em Man, formas geométricas, lineares, que pelo volume que emana a forma como se encontram ligadas, parecem estar a ser projetadas para fora do plano do papel. Em João Bento de Almeida, este jogo de formas geométricas que pela dobragem do papel, e consequente volume, desconstróiem as mesmas, concedendo assim o movimento. E em Nadir Afonso, as mesmas linhas simples que desenhavam formas, que pelo ângulo em que são colocadas, dão origem a uma perspetiva que convoca um espaço, um volume, uma profundidade, no entanto, sem chão, sem algo físico que as sustente. Encontram-se em jogo planos e diferentes realidades.

CONCLUSÃO

Em conclusão, este relatório teve como objectivo uma reflexão sobre a importância da técnica da gravura em Portugal no século XX, que pode ser actualmente constatada na interessante colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, instituição que se mostrou fulcral no apoio ao desenvolvimento e exploração desta técnica em contexto artístico nacional a partir da segunda metade do século. Uma reflexão que teve ainda a ambição de, mediante uma articulação própria entre factos e o pensamento, alertar para a importância crescente da produção de serigrafia a partir dos anos setenta em Portugal e para a evolução desta a par do que foram as necessidades culturais e artísticas que a época exigia.

Sem dúvida, um estágio vem trazer algo de novo: a experiência, a compreensão de como se processa a dinâmica interna de um Museu, a entrada em contacto com as diferentes áreas que o compõem, seja a curadoria, a produção, a gestão da Colecção - e aqui, destaco especificamente a dinâmica de trabalho oferecida aos estagiários no CAM, que são orientados directamente por uma das curadoras do Museu, tendo a possibilidade de contactar de forma privilegiada com a maioria das partes integrantes do mesmo. Neste aspecto, saliento o contacto que é proporcionado com a Colecção de Arte deste Museu - tornando-se esta, especialmente, uma experiência muito enriquecedora para uma estudante de Mestrado em História da Arte Contemporânea.

No entanto, um dos pontos mais importantes para a realização deste estágio e da redacção do relatório correspondente, é a abertura à reflexão baseada no contacto directo com o universo da gravura como técnica e meio de expressão. O conhecimento adquirido sobre a gravura ao longo dos seis meses de estágio e a investigação sobre esta técnica a que fui conduzida, proporcionaram um entendimento mais profundo e esclarecedor do que havia sido a produção artística portuguesa da segunda metade do século XX. Questões de contexto, questões políticas e sociais, questões artísticas, questões plásticas, influências, todas elas se ligam e requerem entendimento para se conseguir abarcar a importância de um determinado tempo, de um determinado lugar, de um determinado tipo de expressão.

A gravura constituiu, de facto, o meio de expressão eleito por muitos artistas portugueses para se fazerem ler e sentir. E foi por meio da conceptualização, da abstracção, do sentido cada vez mais minimalista, da incorporação directa de elementos da realidade no objecto artístico, da ruptura com os limites físicos do objecto para a validação de uma acção, que a arte encontrou um meio de ser cada vez mais fiel à realidade que expressava, correndo o risco de se confundir com a mesma. Deste modo, e num tempo de profunda reabilitação, a produção artística passou a ser algo que liga e que restaura, na representação de um conteúdo comum ou universal. A gravura, embora seja uma técnica já muito antiga, também ressurgiu em Portugal nos anos 50, com um intuito muito específico: o de restaurar. Primeiro pelo conteúdo, e mais tarde, pela novidade da forma.

Gostaria de reforçar ainda, a importância que teve para este relatório, o mapear da história da gravura em Portugal no século XX, pois esta investigação tornou-se o suporte para o meu entendimento acerca da colecção de gravura do CAM – cronologicamente representativa desta mesma segunda metade do século - na sua variedade, na técnica, na forma e conteúdo, na escolha do tipo de produção por parte de cada artista, e no constatar mais uma vez, que uma obra é de facto, e sempre, fruto de uma realidade envolvente, de um contexto e tempo específico que é vivido, e ainda, e sobretudo, uma criação pessoal, gerada por uma forma de sentir e apreender essa mesma realidade, singular e única.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2013) *A Doce a Ácida Incisão: a gravura em contexto, 1956-2004*. Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo; Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos.

AA.VV. (1996) *António Inverno – 25 Anos de Serigrafia*, ed: Palácio Galveias, Lisboa.

AA.VV. (2006) *Impressões partilhadas: Centro Português de Serigrafia – 20 anos a partilhar arte*. Lisboa: Centro Português de Serigrafia.

AAVV. (2008) *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta anos: 1956-2006*. Vol. I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AA.VV. (2002) *Humberto Marçal: a luz, a fluidez e a matéria das coisas: gravuras, litografias e novos percursos*. Lisboa: Centro Português de Serigrafia.

AA.VV. (2002) *Serigrafia, gravura, litografia / fotos, grafismo e texto* João Prates. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, D.L.

AA.VV. (1997) *Perspectiva: alternativa zero / coordenação* João Ferades, Maria Ramos; textos Egídio Alvaro; tradução João Fernandes; fotografia José Manuel Costa Alves. Porto: Fundação Serralves.

CARAÇA, Bento de Jesus, *A Cultura Integral do Indivíduo: problema central do nosso tempo*. Lisboa: Mocidade Livre, 1933.

ECO, Umberto, *Obra aberta*. Lisboa: Difel, 1989.

FERRO, António, *Arte Moderna*, Lisboa: Edições SNI, 1949.

FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009 (1ª versão:1974).

GOUVEIA, Rosita, *Obra gravada de Alice Jorge*, Amadora. Câmara Municipal da Amadora/Associação de Gravura da Amadora, 1992.

LIPPARD, Lucy, *A arte pop*, trad. H. Silva Letra. Lisboa: Verbo, 1973.

LIPPARD, Lucy, CHANDLER, John , *The Dematerialization of Art*, Art International, from 1966 to 1972..., Studio Vista, Londres, 1973. p.42.

NUNES, Graça Soares, ROQUE, Teodoro, *Um tempo e um lugar: dos anos quarenta aos anos sessenta: dez Exposições Gerais de Artes Plásticas*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal, 2005.

SOUSA, Ernesto de, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*. Lisboa: Artis, imp. 1965.

SZEEMAN, Harald, *Quand les Attitudes Deviennent Forme*, in *Écrire les Expositifs*, La Lettre Volée, Bruxelles, 1996.

Artigos/Periódicos:

ALMEIDA, A. Ramos (1946), «A Primeira Exposição de Primavera no Porto», in *Mundo Literário*, 13 de Julho.

CUNHAL, Álvaro (1939), comentário ao texto «Acerca da génese e universalidade da Arte Moderna», in *O Diabo*, 29 de Abril.

Diário do Governo, III série, nº 264, Lisboa, 9 de Novembro de 1956.

DOMINGUES, Jorge (1938), «A arte, paralelo da vida», in *O Diabo*, 13 de Março.

FERREIRA, Armando Ventura (1940), in *Pensamento*, 1 de Julho.

FILIPE, Manuel (1945), in *A Tarde*, 23 de Junho.

GONÇALVES, Rui Mário, *Gravuras inglesas contemporâneas*. Lisboa: Colóquio/Artes, nº 11, fevereiro de 1973.

Jornal *Diário da Manhã* de 4/7/1946, Lisboa: Companhia Nacional Editora.

Jornal *Diário da Manhã* de 9/5/1947, Lisboa: Companhia Nacional Editora.

Jornal *O Diabo* de 24/11/1935, Lisboa.

Jornal *Seara Nova* de 4/1/1947, Lisboa.

Jornal *Sol Nascente* de 15/4/1939, Porto.

POMAR, Júlio (1942), «Da necessidade de uma exposição de arte moderna», in *Horizonte*, 13 de Agosto.

SILVA, Helena Vaz, (1981) «Júlio Pomar » [entrevista conduzida por Helena Vaz da Silva], in *Imagens e letras acerca dos pioneiros da Gravura - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: 1956-1981*. Lisboa: Gravura/FCG.

SOARES, Rodrigo (1939), in *O Diabo*, 16 de Setembro.

RAMOS, Mário (1939), in *O Diabo* de 23 de Maio.

VESPEIRA (1945), « Carta Aberta aos Pintores», in *A Tarde*, 4 de Agosto.

ANEXOS

1 – PROJECTO DE ESTÁGIO

2 - IMAGENS

3 - TEXTOS

MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

PROJECTO DE ESTÁGIO

Maria do Carmo Marques da Gama Vieira

Orientação: Prof.^a Doutora Margarida Brito Alves

Co-orientação: Prof.^a Doutora Margarida Acciaiuoli

APRESENTAÇÃO:

O estágio curricular que me encontro neste momento a desenvolver, insere-se no âmbito do mestrado em História da Arte Contemporânea, sob a orientação das Professoras Doutora Margarida Brito Alves e Doutora Margarida Acciaiuoli. Iniciado a 9 de Setembro, o estágio terá a duração de 6 meses, decorrerá no Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, sob a tutoria da Dra. Patrícia Rosas.

Trata-se de um estágio inserido no Departamento de Investigação e Gestão da Coleção, e que incide no estudo da Gravura Portuguesa e Estrangeira – que constitui uma grande parte da coleção de obras de arte do CAM.

ENQUADRAMENTO E OBJECTIVOS:

1. A coleção do CAM é constituída por cerca de 10 mil obras, sendo que a coleção de Gravura reúne perto de 3300. Devido à dispersão na aquisição e doações de obras em gravura, a sistematização de informação técnica e o estudo da coleção de gravura não tem recebido um enfoque mais pormenorizado ao longo da história do CAM.

Neste sentido, o trabalho e o conhecimento do programa de gestão da coleção, designado de *Inarte Premium*, será o instrumento utilizado para a inserção e correção dos dados fundamentais do inventário (título, cronologia, medidas, materiais, técnica, proveniência) e para a sua atualização.

2. Outra área inerente ao inventário da coleção corresponde à verificação do estado de conservação das gravuras, bem como à verificação da sua localização específica em proveniência através da análise e estudo dos dossiers de artistas, farão parte dos objetivos deste estágio.

3. A par do trabalho de inventário pretende-se igualmente neste estágio a realização de uma investigação mais pessoal através da escrita de textos mediadores sobre as obras e biografias dos artistas, que serão disponibilizados no site do CAM, onde se encontra disponibilizada toda a coleção.

4. Como objetivo final do estágio, idealiza-se o lançamento de um conceito para uma linha de exposição, de forma a poder dar a conhecer e mostrar uma parte deste grande núcleo de obras da coleção do CAM.

2 – IMAGENS



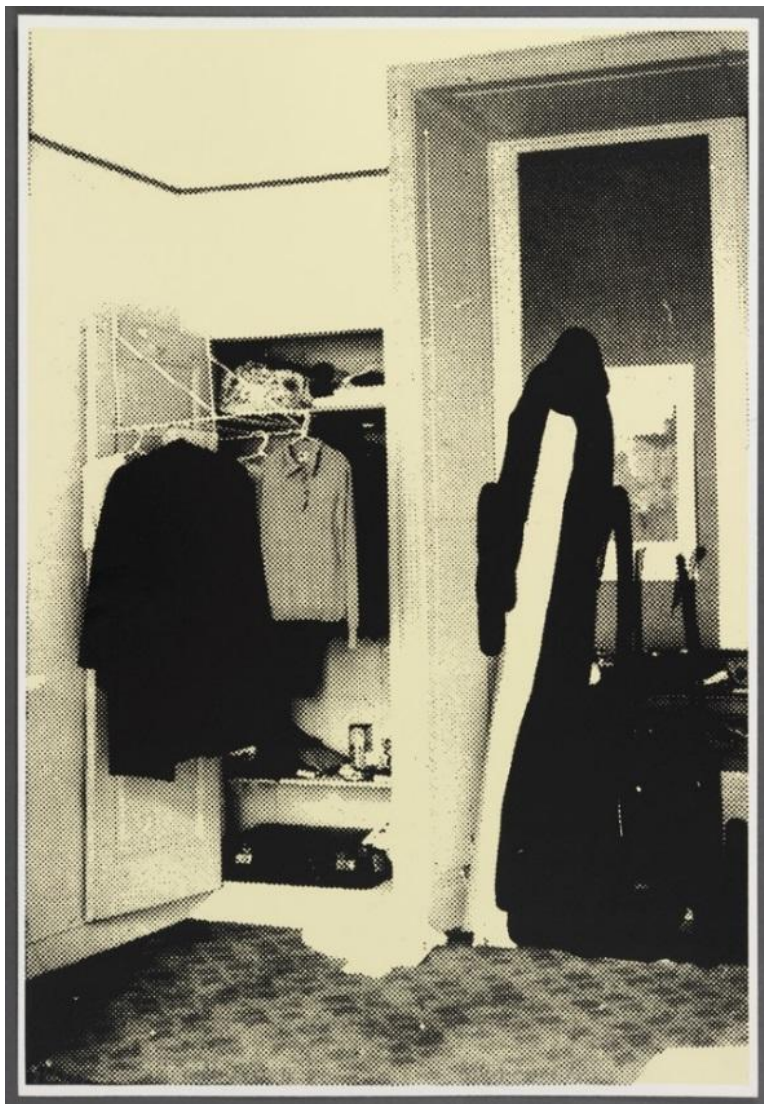
1.

Fernando Calhau,

Requiem II, 1971

Serigrafia sobre papel

Col. CAM



2.

Vítor Pomar

Calendário IV, 1976

Serigrafia a duas cores sobre papel



3.

Julião Sarmiento

Quarto de cama nº 21, 1974

Serigrafia a cinco cores sobre papel

Col. CAM



4.

Artur Rosa

Homenagem a Josef Albers, 1972

Serigrafia a 3 cores

Col. CAM



5.

João Hogan,

Contestação, 1979

Água-forte e água-tinta a uma cor sobre papel

Col. Caixa Geral de Depósitos

3 – TEXTOS

Textos produzidos durante o período de realização do mesmo estágio.

Seis textos biográficos e seis textos sobre obras – serigrafias - realizadas pelos mesmos artistas, pertencentes á coleção do Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian.

- 1 – Texto biográfico de Sérgio Pinhão.
- 2 – Texto sobre duas serigrafias de Sérgio Pinhão.
- 3 - Texto biográfico de Rossini Perez.
- 4 - Texto de sobre serigrafias de Rossini Perez.
- 5 - Texto biográfico de Nuno Barreto.
- 6 - Texto sobre duas serigrafias de Nuno Barreto.
- 7 - Texto biográfico de MAN.
- 8 – Texto sobre duas serigrafias de MAN.
- 9 – Texto biográfico de João Bento de Almeida.
- 10 – Texto sobre duas serigrafias de João Bento de Almeida.
- 11 – Texto biográfico de Nadir Afonso.
- 12 – Texto sobre duas serigrafias de Nadir Afonso.

Sérgio Pinhão (1949-) diplomado em Arquitetura pela E.S.B.A.L, veio a frequentar as oficinas da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, onde estudou Gravura em metal com João Hogan e Serigrafia com Dacos. Posteriormente, passou a trabalhar em Serigrafia, da qual ministrou cursos, também na Cooperativa. Durante vários anos foi membro da Direção da Cooperativa Gravura e, em 1979, integrou o Conselho Técnico da Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Ativo principalmente como gravador durante os anos 70 e 80, foi à Serigrafia que Sérgio Pinhão, de forma notável e inovadora, se dedicou. Estão integradas na coleção do CAM, vinte serigrafias, que assumem em si o que este artista português veio trazer de novo. À primeira vista, o caráter inovador destas obras pode passar despercebido. Afinal, as formas que podemos encontrar nestas composições, como por exemplo o círculo, não podem ser de natureza mais simples e elementar. No entanto, estas composições circulares, que rapidamente se transformam em espirais, ganham por parte do autor, o nome de estrelas, como *Orion* e *Veja*, por exemplo. É esta associação, da composição ao título, que nos vem despertar para o que o artista quer dar a ver: a luz. Mas uma luz que não é geral, mas sim, individual, íntima, única. O segredo reside na aceitação do espectador em entrar nesta viagem pessoal de “perceção da luz”. Aqui, as figuras geométricas deixam de ser tanto forma, para passarem a ter a função fulcral de suporte de cor; suporte da expansão da cor e do movimento desta na oscilação constante dos vários percursos de luz, mediante a gradação de tons. A cor, suportada pela forma, vem, assim, definir e concretizar um novo espaço luminístico. A escolha pela não – representatividade figurativa vem processar uma reposição do sentido de representação, da sua origem, a estado ou sensação.

Sérgio Pinhão através das suas serigrafias, efeitos óticos concebidos mediante a cor, e da transformação da imagem em estado, trouxe até nós o essencial da *Op art*, movimento artístico que já havia despoletado em contexto internacional desde meados da década de 60. Complementaridades, valores entre quente e frio, saturações e perspectivas cinéticas da cor, consistem em termos que nos remetem automaticamente para um universo de teor impressionista, não tivesse a maioria dos artistas *op* sido influenciados pelo impressionismo e Neoimpressionismo... Daí advém esta capacidade de colocar o espectador não num lugar mas sim num estado, entre uma realidade experimental e uma realidade emocional.

Sérgio Pinhão expôs em várias galerias, museus nacionais, como na Fundação Calouste Gulbenkian (1979), na Galeria Módulo, no Porto (1980), no Museu de Angra do Heroísmo (1980), nas Exposições da Cultura Portuguesa em Paris (1975), Madrid (1977), Florença (1978), Brasil (1978) e Munique (1980). Incorporou várias Exposições Coletivas em Portugal, como a I e a II Exposições Nacionais de Gravura (1979), a Exposição do Banco de Fomento (1984), a III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1986), a Primeira Edição do Prémio Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante (1997) e várias exposições de grupo em Lisboa, Porto, Leiria, Palmela, e também em S. Salvador da Bahia e New Jersey (1997). Integrou a exposição permanente do CAM da Fundação Calouste Gulbenkian (1997). Foram várias as Exposições Internacionais em que participou, como a VI Bienal Internacional de Florença, Itália (1978), a VI Exposição Internacional de Forlì, Itália e a XI Bienal Internacional de Tóquio, Japão (1979), a VI Bienal Internacional de Frederikstadt, Noruega (1980), a VI Bienal Internacional de Bradford, Inglaterra (1981) e a Bienal de Baden-Baden (1981), a ainda, a VII Bienal Internacional de Frederikstadt, Noruega (1984). Foram vários também, os prémios que conquistou, como o Prémio da I Bienal de Artistas Jovens (1973), o Prémio Nacional de Gravura, na I Exposição Nacional de Gravura (1977), o Prémio Nacional de Gravura, na II Exposição Nacional de Gravura (1979). Prémios de aquisição na Exposição do Banco do Fomento (1984), e por último, a III Exposição de Artes Plásticas, da Fundação Calouste Gulbenkian (1986). O seu trabalho em Gravura foi, durante vários anos, subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.



Sérgio Pinhão

Cepheus, 1978

Serigrafia sobre papel

Col. CAM



Sérgio Pinhão

Opainchus, 1976

Serigrafia sobre papel

Col. CAM

“O que pode haver de fascinante numa espiral, depois do homem ter inventado a roda? O que há de mais simples que uma série de círculos ou de coroas que se sobrepõem, irradiando a partir de um centro?” No entanto, estes sistemas circulares ganham nomes de estrelas. “ (...) isto é, focos de luz. E isso muda tudo.” *

Este é o momento em que somos convidados a participar na armadilha do jogo ótico, num envolvimento tanto cósmico como intimista. Aqui não existe um espaço concluído. As linhas ou formas que constituem estas imagens, tanto se fixam como logo se desvanecem. Sem princípio nem fim, rodam concêntricas entre a sombra e a luz. É a partir da sua instabilidade inerente, que esta imagem se vai formando. Assim como uma estrela, esta só pode ser fugazmente apreendida, e o grande desafio consiste em agarrar esse preciso momento.

As formas passam a ter a principal função de suporte da cor. Através das formas, a cor vai ser a responsável pela definição e concretização de um espaço luminístico. A cor vem construir o movimento da oscilação constante dos vários percursos luminosos. E a grande inovação reside neste ponto: na escolha pela abstração, os mecanismos da cor, transformados em luz, tornam-se objeto representado. Um objeto que tem como imagem, algo de invisível, apenas sentido pelo observador. Assistimos, assim, a uma reposição do sentido da representação, da sua origem, em estado, em sensação.

Numa verdadeira passagem da realidade palpável à realidade emocional, estas imagens deixam-nos nesta espécie de limbo, que é único. Existe algo de suspenso na irradiação destes círculos, que no momento dessa perceção, o que há de infinito, direciona-se para a intimidade do observador/espectador, podendo aí encontrar a sua grande dimensão.

* FRANÇA, José-Augusto : *11a mednarodni biennale grafike = 11a biennale international de gravure = 11a international Biennial of graphic art*. Ljubljana: Moderna Galerija, 1975. Pág. 365.

Rossini Perez (1932 -) nasceu no Rio Grande do Norte, Brasil. Licenciou-se em Estudos Artísticos no Rio de Janeiro e durante dois anos (1959-1961) foi professor de gravura no Museu de Arte Moderna, na mesma cidade. Realizou um estágio na *Rijksakademie van Beeldende Kunst* de Amsterdão, como bolseiro da Unesco, onde veio a aperfeiçoar a técnica litográfica. Foi convidado para dar cursos de técnicas de gravura na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em Lisboa, e em muitas outras instituições internacionais. Participou em numerosas exposições coletivas no Brasil e foram vários os Prêmios conquistados pelo artista.

“Não consigo imaginar Rossini Perez a revelar a sua visão do Mundo sem ser como gravador. Muito novo ainda, elevou-se a uma altura em que gravar é um modo de conhecer.” *

No início da década de 60, integrado na Exposição de Arte Moderna Brasileira, o artista começa a deixar o figurativismo das suas primeiras composições, com o objetivo de conceber agora, um novo espaço, marcado pela bidimensionalidade pura. O respeito a esta surge como prova de uma consciência por parte do artista, em relação ao material - o papel, sob o qual, o mesmo exerce a sua ação. No entanto, podemos falar da existência de um novo sentido de profundidade.

A cor surge como o verdadeiro catalisador para a construção deste novo espaço; é a cor que vem “desenhar” estas formas planas. Planas, no suporte que as “contém”, mas torcidas na silhueta que as “delimita”. E mediante a torção, podemos ver estas formas, ocuparem espaço...

As serigrafias de Rossini Perez que integram a coleção do CAM, permitem um confronto entre formas e texturas muito “lineares”, quase geométricas, de grande simplicidade. Texturas que se “enrolam”, se “enlaçam”, oferecendo ao espectador, a terceira dimensão do espaço. Falamos de formas ou forças que, embora “atadas”, nos conferem a sensação inversa, de se quererem desprender da moldura que as confina. Um “salto”, que para ser dado, encontra-se totalmente dependente da vontade de quem olha a obra.

O artista foi convidado para dar cursos de técnicas de gravura por diversas instituições: Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (Lisboa), Escola de Belas-Artes de Lima (Perú), Instituto Brasil-Bolívia (La Paz), Universidades de Brasília e do Pará. Participou em várias exposições coletivas no Brasil, entre as quais as dos Salões Nacionais de Arte Moderna (de 1953 a 1961). Conquistou Prémios de Aquisição, Prémio de Viagem no País e Isenção de Júri; dos Salões Paulistas de Arte Moderna (Prémios de Aquisição e Governador do Estado); do Salão de Belo-Horizonte (Primeiro Prémio de Gravura); e das Bienais de São Paulo (Prémios Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Prémio de Aquisição).

Participou em várias exposições internacionais: Paris (*Galerie La Hune, Musée Municipal d'Art Moderne, Galerie V. Schmidt, La Nouvelle Gravure (Galerie Debret)*); Londres (*Galeria Signals, Royal College of Arts*); Genève (*Galerie La Tour*), Amsterdão (*Stedelijk Museum*); Bruxelas (*Palais des Beaux-Arts, Galerie Geo-Michel*) e outras cidades como Viena, Jerusalém, Buenos Aires, Washington, Moscovo, Oslo, Munique, Madrid. Participou nas Bienais de Lugano, Tóquio, Paris, México, Chile, Carrara (prémio Internacional de Gravura) e Veneza.

Exposições individuais: Rio de Janeiro e São Paulo (1955); Rio de Janeiro (1957), *Montevideu*, São Paulo e Belo-Horizonte (1959); Rio de Janeiro, Lima e *La Paz* (1960); Lisboa e Porto (1961); *Dusseldorf* e Hamburgo (1962); Amsterdão (1964); Londres, Lisboa, Porto, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília (1965); São Paulo (1967).

* *Gravuras de Rossini Perez*. Apresentação: Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Galeria Gravura, 1967.



Rossini Perez

Personagem saltando moldura, s/ data

Serigrafia sobre papel

Col. CAM



Rossini Perez

s/ título, s/ data

Serigrafia sobre papel

Col. CAM

José-Augusto França chamou-lhe “grafia de laços”*.

Curioso pensar que o artista, numa fase mais tardia da sua obra, como denotam estas duas serigrafias, tenha optado pela bidimensionalidade pura das formas utilizadas; pois ao olhar para estas composições, a bidimensionalidade que nos é tão imediata, rapidamente ganha volume e movimento. Um movimento assumido, como se algo que está amarrado, pudesse estar, ao mesmo tempo, a segundos de se desprender, a segundos de superar todo o espaço que a “delimita” e todo o tempo que a mantém estática; ou a ausência deste.

O desafio ao espectador consiste em proporcionar a libertação destas formas enlaçadas, que mediante a imaginação de quem se detém nelas, lhes confere essa conquista: a de vencer ambas as dimensões, espaço e tempo.

Em *Personagem saltando moldura*, quer ao nível da composição quer ao nível do título escolhido, este “convite” que é comum nas obras do artista, encontra-se bastante evidenciado. Uma personagem, que através do próprio “enlaçado” que a compõe, dá um salto, atravessando a moldura, que ela mesma encerra. Uma preocupação tão presente na altura, em que a arte não deveria permanecer estanque em qualquer tipo de categoria... Uma personagem que supera o que a emoldura, uma expressão que vive para além do seu suporte, um plano artístico, que, validado por quem o olha, passa a plano vivencial.

* *Rossini Perez* / apresentação: José-Augusto França. Lisboa: Galeria de Arte da Livraria Divulgação, 1965.

Nuno Barreto (1441-2009) nasceu na Foz do Douro, no Porto. Frequentou o Curso Superior de Pintura da Escola Superior de Belas Artes do Porto, ESBAP (1961-66), e fez uma Pós-Graduação na Saint Martin's School of Art, em Londres, (1968-69), onde trabalhou a Pintura, a Serigrafia e a Fotografia. Foi sempre bolseiro, quer no país, quer no estrangeiro, da Fundação Calouste Gulbenkian. Em 1973 tornou-se professor assistente na ESBAP e montou a Oficina de Serigrafia da Escola, que orientou até 1988. Foi Professor Agregado da Escola Superior de Belas Artes do Porto desde 1982, e foi "Artist in Residence", por convite do Bristol Community College de Fall River e da Swain School of Design de New Bedford, ambas no Estado de Massachusetts, nos EUA, em 1986. Dirigiu o Museu Nogueira da Silva da Universidade do Minho desde 1986 a 1988. A partir de 1988 fixa residência em Macau onde elabora, a pedido do Instituto Cultural de Macau, ICM, o projeto de uma Academia de Artes Visuais. Em 2005, Nuno Barreto regressa a Portugal. Morre no Hospital do Carmo no Porto, aos 69 anos.

Nuno Barreto foi, sobretudo, um pintor e um serígrafo. Foi através destas duas técnicas, que o artista foi expressando a sua perceção acerca da realidade, muitas vezes, revelando a sua perspetiva em relação a determinados assuntos.

"Quando pinto, gosto de dizer respeito aos homens ou à sociedade em geral. Uma vez mais diluída, outras mais diretamente".*

A sua arte caminhou entre o figurativo e o abstrato, sendo que, o que poderia ser à primeira vista, considerado como abstração, na mente do artista, "afigurava-se" como imagem: uma imagem própria, pessoal. Em relação a uma das suas pinturas "Paisagem com clareira": "(...) estou a lidar com imagens de rios, de montes e de florestas. Estou portanto a fazer pintura figurativa. No entanto não são cópias ilusionísticas da realidade. Há significações possíveis, relações simbólicas, alusões mais ou menos óbvias." *

Estamos perante um processo inverso, ou pelo menos, peculiar: o artista não se detém nos objetos reais, mas cria-os, dando corpo às suas imagens; estas formam-se através de uma linguagem própria de signos especiais, o que vem possibilitar uma enorme abrangência de significados e interpretações.

Dentro do conjunto de serigrafias de Nuno Barreto que fazem parte da coleção do CAM, podemos notar imediatamente dois modos distintos de expressão. O das serigrafias feitas através de material já existente, como fotografias, anúncios, textos,

objetos que pontuavam o quotidiano, e que vêm dar forma a um comentário ao modo de vida da altura. E o das serigrafias inventadas, “abstratas concretas”, simbólicas, que o autor diz realizá-las mediante uma ideia difusa inicial, mas que no resultado final, estas são uma conjunção de impressões que foram surgindo ao longo do caminho de conceção das mesmas... A essência presente nestes dois modos de realizar é a mesma. Estes, completam-se. E vêm dar a ver, por vias diferentes, uma mesma visão.

* *Nuno Barreto*. Porto: Galeria Bertrand, 1986.



Nuno Barreto

SA. 10, Autográfica, 1977

Serigrafia sobre papel

Col. CAM



Nuno Barreto

SA. 13 – Autográfica, 1977

Serigrafia sobre papel

Col. CAM

“ O efeito de tangência de um vértice do triângulo com um círculo é semelhante ao toque dos dedos de Deus como os de Adão, representado na pintura de Miguel Ângelo”.*

V. Kandinsky fala-nos desse toque, um momento único, delicado, de uma dimensão não explicável. Nestas obras de Nuno Barreto, os signos, as cores, exercem também um “toque” no interior do espectador. Falamos de um sentimento.

Estas formas geométricas, estáticas, que assumem o poder da cor que as define, remetem-nos para um cenário festivo, que nos faz lembrar o tipo de composições de Kadinsky. Este cenário é, de forma propositada, concedido pelo artista. Um cenário parado. Um cenário por habitar, por viver. À primeira vista, até podemos dizer, que estamos perante um palco; em que o único elemento vivo, são as formas coloridas, festivas e “ziguezagueantes”, em movimento no ar, ou já mesmo, acabadas de cair no chão...

Embora soe a um “fecho de cena”, este momento final espera vivamente pelo “Acto” que ainda não se deu, e que dará sentido, a esta imagem terminada. O palco espera o ator, assim como a obra espera o espetador. Para que assim ganhe consistência e vida.

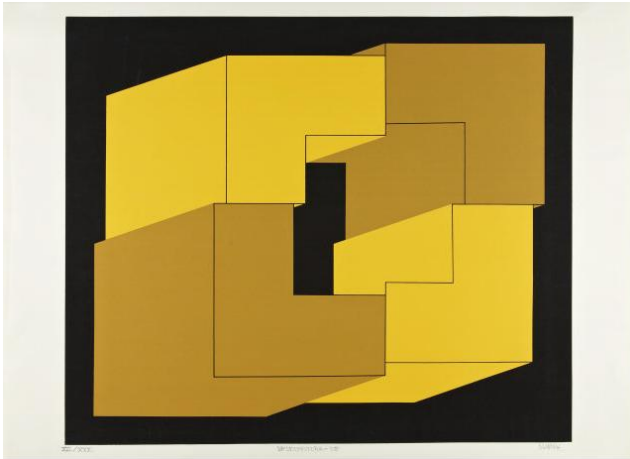
* KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*. Prefácio e nota bibliográfica de António Rodrigues; Tradução de Maria Helena de Freitas. 2ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

MAN (José Manuel) nasceu em Lisboa no ano de 1941. Frequentou os cursos de pintura, *design* e gravura da SNBA, ESBAL, IADE E GRAVURA, entre 1958 e 1981. Colaborou na imprensa como gráfico e jornalista, entre 1972 e 1983 e foi presidente da Direcção da Associação de Artes Plásticas de Cascais. O artista possui obras no Museu de Estocolmo, no Centro de Arte Moderna - FCG, SEC, no Museu Malhoa e na Coleção da Caixa Geral de Depósitos. MAN participou em cerca de 140 exposições. Entre as Exposições Individuais, podemos destacar: SNBA (1968, 1973 E 1977); Galeria Quadrante (1972); Galeria Ottolini e Málaga 1974); Galeria S. Francisco (1971 e 1984). Integrou ainda, numerosas exposições coletivas.

Ao contemplarmos as cinco gravuras de MAN, que integram a Coleção do CAM, conseguimos imediatamente decifrar uma linha ou conceito.

A nível internacional, o formalismo havia deixado uma linha abstrata de pinturas que haviam substituído a pincelada larga e gestual por superfícies lisas, compostas por linhas e formas geométricas, e muitas vezes, por uma paleta reduzida, com o principal objetivo de não deixar vestígio ou marca da mão humana. Porém, a escultura, denominada de minimalista, que partilhava das linhas e formas geométricas como definidoras do desenho, contemplava o que a definia como categoria, e o que confirma a sua forma de existência: a terceira dimensão.

As gravuras de MAN vêm lembrar esta linha formalista, congregando numa só categoria (gravura), o principal das duas anteriores: o suporte bidimensional, as composições abstratas definidas por formas geométricas, uma paleta reduzida, e por último, a terceira dimensão, isto é, o espaço ou volume, conseguido pelo uso da perspetiva.



MAN (José Manuel)

Desestructura S.I., 1974

Serigrafia sobre papel

Col. CAM



MAN (José Manuel)

Desestructura SII, 1974

Serigrafia sobre papel

Col. CAM

Em *Desestrutura S.I.* e *Desestrutura S.II*, ambas datadas de 1987, a perspectiva consiste no elemento inovador. Isto é, o elemento que vem colocar o artista para além do referido legado formalista. Estamos perante uma noção de espaço que vai garantir o convite a olhar a obra. O contraste do bloco geométrico com o fundo que o suporta faz com que a obra ganhe vida para lá do plano bidimensional. O espaço existente na obra ganha tal dimensão, que passa a ser habitável. No entanto, a capacidade que este tem de se estender e superar qualquer elemento físico que o confine, dá-se até ao ponto deste se unir com o espaço vivencial. Torna-se assim curioso, entrar nesta tentativa de perceber, se é o espectador que vai ao encontro da obra, ou se é a obra que vem ao encontro do espectador.

João Bento de Almeida (1947-1997), arquiteto de formação, a sua atividade estendeu-se às áreas da Pintura, Escultura e Gravura. Expôs individualmente na Galeria Diário de Notícias (1969) – Lisboa, na Galeria EG – Porto (1985), na Galeria LEO – Lisboa (1985) e na Galeria ÁTRIO – Tavira (1986). O artista foi editado pela GRAVURA e pelo Centro Português de Serigrafia. Foram várias as participações em exposições coletivas dentro do país e representações de Pintura e Gravura portuguesas no estrangeiro.

“Escultura, arquitectura, pintura?

Para quê escolher uma, quando se pode ter todas.”*

A arte produzida por João Bento d’Almeida surge dominada por toda uma perspetiva de conceção espacial, fruto da sua formação essencialmente como arquiteto. No entanto, foi na exploração de várias categorias artísticas como a arquitetura, escultura, pintura e gravura, e na complementaridade entre estas, que encontrou o terreno para por em prática tudo o que entendia como “espaço”. Esta fluidez entre categorias vem questionar a visão estanque que se tem acerca destas, e vem também revelar uma impossibilidade prática de realização das propostas arquitetónicas apresentadas. Um lado idealístico que encontrou “abrigo” em outros meios de expressão, como os já referidos.

Ao olharmos as suas serigrafias que integram a coleção do CAM, podemos presenciar este rigor geométrico da composição que coexiste com um depósito por parte do artista dos elementos no espaço; neste caso, visto estarmos a falar de um suporte bidimensional, num fundo pictórico, quase como se estas formas pudessem ficar suspensas no nada, num “vazio” monocromático, que pode vir a ser o que o espetador entenda que deve ser. Victor Palla acerca de uns quadros em exposição no ano de 1985, um ano após a realização destas serigrafias: “Concluí que acrescentam uma quarta-dimensão às três do espaço aristotélico.”** Esta quarta dimensão consiste numa essência que é conquistada mediante a dissecação dos seus projetos arquitetónicos, ao serem captados numa outra categoria. O que há de fascinante nesta exploração variada de suportes, é que a referência à génese arquitetónica encontra-se sempre presente, quer pela retidão das linhas de composição, quer por apontamentos curiosos e pertinentes, como a dobragem do papel, que confere a sensação de movimento ou de um volume

limitado, que vem provar que este conjunto de formas trás consigo a possibilidade de ganhar vida. (Como podemos observar em *Sem título, 1984* - GP535 e *Sem título* - GP545). Um projeto, uma desconstrução que ganha outra vida num novo suporte, em que o espaço é “outro”. Um espaço talvez mais aberto, ao projeto pessoal de cada um.

**João Bento de Almeida: pinturas e esculturas.* / pref. António Bacalhau. Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1989.

***João Bento de Almeida.* / pref. Victor Palla. Lisboa: Galeria Leo, 1985.



João Bento d'Almeida

s/ título, 1984

Serigrafia sobre papel

Col. CAM



João Bento d'Almeida

s/ título, 1984

Serigrafia sobre papel

Col. CAM

“ (...) as ligações entre arquitectura, pintura e escultura são mais profundas que a complementaridade ensinada pelas Escolas de Belas Artes. É que as três artes têm um denominador comum – o desenho – como forma de representação em linhas, volumes, espaços e cores.”*

Em João Bento de Almeida, o mesmo se aplicou na gravura. Em particular, nestas duas serigrafias. O pensamento arquitetónico materializa-se aqui, através da geometria. Poderíamos perder algum tempo a pensar o que significam estes quadrados que se sobrepõem e que se desestruturam. Talvez uma janela, que no caso da primeira serigrafia, estivesse quase tapada por uma cortina, ou na segunda, tivesse os estores muito pouco abertos... Em ambas as obras, o facto do quadrado base ter a cor azul clara, remete-nos para a possibilidade de existência de uma outra realidade, para lá dessa janela. No entanto, a parte revelada é insuficiente para alguma conclusão imediata do que possa ser “esse outro lado”. Há um certo mistério, neste dar a ver apenas parte. Algo que intriga.

Mediante esta transfiguração da representação da arquitetura, em jogos de planos, formas, cores e volumes, o artista concede em suporte bidimensional, a possibilidade do espectador intervir. O que está para lá desta “suposta” janela, é com cada um que a observa e que a tenta perceber.

**João Bento d`Almeida / pref. José Lamas. Porto: Galeria E.G, 1985.*

Nadir Afonso (1920-2013), diplomado em arquitetura pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto, foi em Paris, aluno de pintura na *École de Beaux-Arts*, bolseiro do governo francês e colaborador do arquiteto Le Corbusier (1946-48 e 1951). Durante três anos trabalhou em colaboração com o arquiteto Oscar Niemeyer, na elaboração do projeto do IV Centenário da cidade de São Paulo.

Em 1954 regressa a Paris e retoma contacto com os artistas que se encontravam na procura da arte cinética, e aí vai desenvolver estudos sobre pintura, a que dá o nome de “*Espacillimité*”. Em 1965, Nadir Afonso abandona definitivamente a arquitetura para se dedicar inteiramente à pintura.

Recebeu o Prémio nacional de pintura em 1967 e o Prémio Amadeo de Sousa Cardoso em 1969. Foram várias as exposições individuais em Paris, Nova Iorque, Espanha e em Portugal e, várias também, as obras estéticas publicadas: *La Sensibilité Plastique*, 1958; *Les Mécanismes de la Création Artistique*, 1970; *Le Sens de l’Art*, 1983; *Monografia*, 1986.

Nadir Afonso, tendo iniciado a sua formação como arquiteto, pensava sobretudo “espacialmente” o que o rodeava, e o espaço por si representado era regido por uma estética muito pessoal: a sua. Deixou-nos um forte legado escrito, mediante o qual podemos perceber um pouco da essência dessa mesma estética que se debruça sobre as qualidades do objeto e as qualidades do espaço geométrico. Elas são: a Perfeição, qualidade do objeto cuja função responde à necessidade do sujeito; a Evocação, qualidade do objeto que sugere um outro objeto; a Originalidade, qualidade do objeto menos comum; e a Harmonia, qualidade do espaço regido por leis geométricas.

Na Natureza, todas as formas que compõem um objeto vão sofrendo uma evolução contínua, enquanto a forma elementar do espaço não muda. As qualidades do objeto dependem do meio, lugar e momento, e por isso se constituem relativas e mutáveis; já as qualidades do espaço geométrico são independentes do meio, e por isso, universais e absolutas. O artista concebe a obra de arte através de uma conjugação entre estes dois dados, isto é, através de formas de objetos perfeitos, evocadores, submetidos às formas de espaços harmoniosos. Em conclusão, a ciência estética vive então, deste paradoxo: as

qualidades exatas e constantes do espaço geométrico elementar persistem inacessíveis devido à sua natureza intuitiva, enquanto as qualidades evolutivas e efémeras do objeto chegam ao espectador de forma mais imediata. No entanto, o artista sublinha uma submissão inevitável das últimas em relação às primeiras, pois a verdadeira essência só pode ser alcançada quando se tornam perceptíveis as leis regentes da harmonia geométrica.

Ao olharmos as várias serigrafias de Nadir Afonso que integram a coleção do CAM, podemos escolher querer entrar neste jogo de qualidades entre formas do objeto e formas do espaço. Ousemos perceber qual delas, tomam em nós maior dimensão. Que lado, no nosso interior, persiste. O imediato mas efêmero? Ou o “inatingível” mas eterno? Estas duas últimas palavras tornam-se possíveis de associar quando entra o fator- tempo, que leva ao caminho, à conquista gradual, à maturação...



Nadir Afonso

Les Villes, 1970

Serigrafia sobre papel

Col. CAM



Nadir Afonso

Idade Média, 1970

Serigrafia sobre papel

Col. CAM

Nadir Afonso revela-nos a importância das “qualidades do espaço”, por estas assumirem um perfil eterno, ao contrário das qualidades do objeto que dependem inteiramente do seu meio, e por isso serem totalmente condicionadas e efémeras.

Olhemos então o modo como estes “espaços” se vão construindo. A sensação é que estes se encontram suspensos neste fundo branco. A impressão é que estes podem pertencer a qualquer tempo ou lugar, ou até mesmo, pertencer a todos os tempos e lugares. É certo, que o tipo de formas utilizadas nos indicam imediatamente que tipo de arquitetura está a ser evocada. No entanto, este fundo branco, impede que esta se agarre ou se fixe a qualquer tempo ou lugar.

Em composições de formas simples, rectas e monocromáticas, a perspetiva, profundidade ou espacialidade chega até nós pela escolha das linhas oblíquas, enviesadas, e mediante a centralidade que estas acabam por criar (GP670); ou mediante a sobreposição das formas que nos conferem diferentes escalas ou níveis de distância e altura (GP592). A opção pelos diferentes núcleos de cor que compõem a composição engrandece também esta percepção de espaço que se vai construindo.

O facto destas composições se apresentarem “abertas”, sem moldura, e sem “chão”, possibilita que o espaço olhado possa ser o espaço de qualquer um.