

Edição e Utopia

Obra gráfica de Júlio Pomar

(24.10.2014 – 8.03.2015)

Atelier-Museu Júlio Pomar

Curadoria: Sara Antónia Matos

O que leva um artista a fazer edições e tiragens de múltiplos de uma mesma imagem?

Esta pergunta pode encontrar resposta na exposição “Edição e Utopia - Obra gráfica de Júlio Pomar”, realizada a propósito do catálogo sobre obra gráfica de Júlio Pomar, em preparação pela sua Fundação, e a ser lançado durante o decorrer da exposição. A ocasião é o momento oportuno para mostrar uma parte expressiva da colecção que a Fundação Júlio Pomar deposita no Atelier-Museu e lançar um conjunto de questões relacionadas com as práticas da gravura, da serigrafia e, lato sensu, das formas de reprodução de imagens.

O que motiva o recurso a técnicas que permitem uma multiplicação de imagens? Com que fim? A circulação de imagens começa com a invenção da imprensa no século XV e, no terreno da arte, por volta da década de 1950, em Portugal, conhece um novo impulso, um expoente significativo através das técnicas de gravação e mais tardiamente da serigrafia. Estas, com recurso a uma matriz em pedra, madeira, linóleo ou chapa, ou ainda uma trama em rede no caso da serigrafia, permitem a multiplicação da obra e, conseqüentemente, uma aspiração à difusão da mesma. Dessa possibilidade de difusão nasce todo um aspecto revolucionário da imagem que passa a circular, promovendo a sensação de democratização da arte, nem sempre real.

Em parte, a reprodução de uma obra permite a acessibilidade e proximidade de um público mais vasto com obra e o criador, desse modo associando artistas e coleccionadores. Quando opta por fazer múltiplos da obra, o artista parece, também ele, ter o desejo de ligar-se ao público, tendo este circuito um impacto impulsionador no mercado.

Para além destes aspectos, parece haver um lado convivial, de partilha, aprendizagem e até pedagógico que não deve passar ao lado quando se analisa o universo em que a prática da reprodução se desenvolveu. Neste âmbito, é interessante recordar as capas e as ilustrações de revistas, por exemplo, da “Almanaque” na década de 1950, que desempenhavam um importante papel pedagógico e de divulgação através da reprodução de imagens feitas por artistas como Júlio Pomar, João Abel Manta, José Júlio, entre outros. Num momento em que a acessibilidade às imagens e às formas de produção cultural era em geral rarefeita, estas publicações e formas de difusão contribuíam para acreditar que a democratização maciça da arte seria possível. Esse desejo de expansão que brota do interior da arte é aproveitado por inúmeros artistas que convertem as possibilidades da técnica em edições, inclusive manufacturadas como a revista KWY, de circulação rápida e fácil, prometendo uma revolução. Embora os compromissos entre as gráficas e os artistas estivessem longe da profissionalização e da sistematização que hoje conhecem (lembrem-se os originais que tantas

vezes os artistas entregavam às gráficas e que estas perdiam, ficando os artistas sem conhecimento do seu paradeiro, como aconteceu a Júlio Pomar com os originais para a edição *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*¹) há uma componente de entreatura e partilha, entre artistas e gravadores, que se sobrepõe a tudo isso. O saber técnico que a gravura exige, espoleta entre os vários agentes (artistas, gravadores, editores, coleccionadores) um lado convivial e de associativismo que leva ao encontro de gerações, à criação de locais de experimentação e produção como a Cooperativa Gravura, cuja história não cabe fazer aqui². É de lembrar, contudo, que o modo de organização e funcionamento criado por estas formas de associativismo revela suas fragilidades, pois se, por um lado, os sócios garantem a aquisição dos múltiplos produzidos e com isso a sustentabilidade do sistema, por outro, torna-se extremamente difícil motivar os artistas para o continuar a alimentar com novas produções para multiplicar.

As práticas da gravação, as edições mais ou menos especiais, as tiragens mais ou menos limitadas, transportam assim uma espécie de contradição: a difusão e circulação alargada da imagem da obra de arte, cuja natureza singular e irrepetível a torna restrita a um universo especializado – paradoxo que em si mesmo releva uma utopia.

Naturalmente que a multiplicação de imagens artísticas teve um efeito na convivência do público com a arte e na definição do *gosto*, nem sempre proporcionais à formação de um sentido crítico que a arte requer. O que significa na vida de alguém a posse de uma imagem?

Talvez a aquisição dessa reprodução tão próxima da original, traduza o prazer de quem a compra, e a falsa ilusão de felicidade. As práticas da gravação tiveram de facto um valor revolucionário na difusão da arte, mas isso não é sinónimo directo de que a obtenção de uma imagem permita a compreensão alargada da arte, de que esta não tem a ver com a «posse» em si mesma mas com a transformação interior que a experiência estética pode operar. Todos podem ter acesso à arte: isso foi e é, de facto, revolucionário. Mas a arte não é acolhida por todos: isso foi e será sempre falacioso. Daí o aspecto utópico que as práticas da gravação e reprodução transportam consigo: o acesso é possível, a recepção revela-se mais difícil. A arte exige um receptor exigente e informado, que nas suas condições privilegiadas, para além da factualidade do real, se possa deixar atingir pela dúvida, ferir pela incerteza e abalar pelas emoções propostas pelas formas de representação artísticas. A arte não tem só a ver com o prazer que provoca mas, sobretudo, com a dúvida e o questionamento que instala. Se é verdade, como diz Júlio Pomar, que se pode “ver através da imagem”, é importante não

¹ *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, Texto de Sidónio Muralha, Ilustrações de Júlio Pomar, Música de Francine Benoit, Prefácio de João Lobo Antunes, Edição Althum, Lisboa: 2012. [fc-símile da 1ª edição: Lisboa, sem menção da editora, Tipografia Garcia & Carvalho, 1949.]

² Fontes sobre o assunto: catálogo *G: A Doce e Ácida incisão. A Gravura em Contexto (1956-2004)*, Edição Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest e Câmara Municipal de Vila Franca de Xira – Museu do Neo-realismo, 2003; Filme *Gravura: Esta Mútua Aprendizagem*, realizado por Jorge Silva Melo, Midas Filmes, 2008-9.

esquecer que atrás da imagem há um mundo para transformar, que a arte é um veículo e um instrumento para o fazer.

Assim, esta exposição mostra que as diversas formas de arte, nomeadamente, a gravura e outras formas de multiplicação, podem ser um veículo para interferir e problematizar o real.

O primeiro núcleo da exposição dá a conhecer a produção em gravura de Júlio Pomar na década de 1950, mostrando o seu potencial revolucionário à época e à data actual, estando este, hoje em dia, relacionado sobretudo com a contaminação plástica e a reinvenção dos meios artísticos. O volume de obras expostas, pertencente a este período, revela também, nomeadamente através das temáticas tratadas, que a gravura se tornou importante pelo seu valor intrínseco, isto é, enquanto registo multiplicável, de fácil circulação, permitindo semear entre o público assuntos e perspectivas que de outro modo não lhe teriam chegado – algo que revela o potencial político deste meio artístico.

Outro núcleo da exposição centra-se nos desenhos /ilustrações de Júlio Pomar para *Guerra e Paz* de Tolstoi e para *O Romance de Camilo*, de Aquilino Ribeiro, procurando dar a entender que as edições de obras podem assumir diversas formas, nomeadamente integrando páginas de livros através da impressão fotomecânica de imagens, sendo estas de maior tiragem que as reproduções de obras isoladamente. A inter-relação das imagens com os textos, relativamente aos quais as primeiras cumprem mais que uma função ilustrativa, põe em evidência o que em palavras se sugerem, ampliando o seu leque de sentidos. Muitas vezes minoradas, é de lembrar ainda que as encomendas para realizar ilustrações foram uma importante fonte de sobrevivência para os artistas, não devendo por isso ser esquecidas no que respeita à emancipação dos mesmos e do seu estatuto profissional.

A complementar estas edições, mas atestando o carácter especial e limitado de algumas publicações, mostram-se ainda algumas caixas com serigrafias onde é dada especial atenção às tiragens limitadas, numeradas e assinadas pelo artista, como é o caso de *Marujos & Cia* e *Os Quatro Corvos*, onde se lê a quantidade de provas destinadas a *Hors Commerce*, ao autor (PA), e as que ficam disponíveis para o público adquirir.

Um outro núcleo da exposição estende-se às reproduções em serigrafia, onde se encontram as séries dos «nus recortados», técnica em que o pintor parece aproximar-se mais explicitamente das metodologias gráficas, usando cores planas, recortes nítidos, idealmente adaptáveis a reprodução.

Naturalmente que nenhuma destas produções, mais ou menos apta à multiplicação, está desligada das preocupações e da investigação plástica desenvolvida em cada época pelo pintor. Há um trânsito contínuo de meios para meios, técnicas para formas, destas para os materiais e destes para os tipos de produção ou reprodução adoptados. Assim, em cada núcleo da exposição, além de se mostrarem as formas multiplicadas ou replicadas, apresentam-se ao público: pinturas, desenhos, estudos, provas, chapas e outros suportes que permitem entender a contaminação entre os meios plásticos, o pensamento do pintor, e dar conta do circuito complexo envolvido no processo criativo de Júlio Pomar.

Para terminar, talvez se possa dizer que a especificidade das técnicas de gravação (antes como hoje), a sua magia, está irrevogavelmente ligada ao *aparecer* da imagem, ao segundo em que a matriz descola do papel e, num ápice, a imagem emerge do nada. Terá sido sempre esse, provavelmente, o maior mistério decorrente da multiplicação mecânica da imagem.

É aliás esse movimento mágico, por alguns presenciado à “boca da máquina” ou da prensa, que parece ainda desprender-se do conjunto de gravuras da série «Tauromaquias» apresentadas em exposição, nas quais o processo também é criação. Melhor dizendo: uma parte da criação é feita com a impressão. Elas são provas de autor, PA, supostamente iguais, supostamente ensaios onde o artista testou as hipóteses cromáticas e a densidade das mesmas, mas na sua aparente repetição, a diferença entre cada prova deflagra. Diferem, possuem movimento, inscrevem em si o tempo, as decisões e hesitações do autor. São múltiplos porque a técnica da gravura o potenciou. São únicas, irrepetíveis, autónomas, porque foram pensadas para existir nesse meio e somente através desse meio plástico, não adquirindo a mesma vibração através de outro qualquer. Integram, por isso, a natureza da edição ao mesmo tempo que carregam uma utopia, um potencial irrealizável: o de que a arte pode tornar-se comum, integrando-se abundante e trivialmente na vida. Elas são de facto multiplicáveis, mas em cada nova prova mostram o seu carácter ímpar, em cada novo ensaio retêm a mão insubstituível do pintor e em cada novo teste afirmam o cunho excepcional que a obra de arte contém.

Assim, é importante compreender que a edição, ligada às obras de arte, adquira ela o formato de livro com ilustrações, caixa com serigrafias, múltiplos de gravuras ou outro formato, acarreta sempre uma utopia, fatal, fundada num binómio de forças que se joga entre o singular e o plural, a raridade e o ordinário, a particularização e a massificação.

O processo de edição de uma imagem artística está relacionado, então, não com o desmultiplicar das imagens a partir de imagens, mas com a forma e o enquadramento que se dá a uma obra para que ela possa ser recebida e integrada do lado de lá, isto é, na vida quotidiana, no momento em que ultrapassa as fronteiras do atelier de um artista ou as paredes de um museu.

(Curadora da exposição
Directora do Atelier-Museu Júlio Pomar)