

ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR

JÚLIO POMAR

REVOLUÇÕES 1960-1975

Exposição

11/7—24/11 2024

Curadores

Alexandre Pomar

Óscar Faria

As décadas de 1960 e 70 foram tempos de grandes transformações da pintura de Júlio Pomar (Lisboa, 1926-2018). As mudanças, que caracterizam toda a sua obra, foram neste tempo tão radicais que os quadros e as pesquisas do artista poderão, por vezes, julgar-se trabalho de diferentes autores. Esta exposição permite avaliar o que foi mudando no contínuo trabalho de Pomar e conhecer as condições, o contexto e os resultados das sucessivas linguagens, ou séries, ou fases, sem que as datas 1960-1975 estabeleçam fronteiras definitivas entre os anos imediatamente anteriores e aqueles que logo se lhes seguem. Muitas das obras agora expostas não são vistas em público há muitos anos.

Instalado em Paris desde 1963, Júlio Pomar viveu e testemunhou revoluções políticas que tiveram amplas consequências culturais, mudaram vidas e marcaram inovações no campo das artes plásticas, nacionais e internacionais. Refira-se em especial o Maio de 1968, a violenta revolta social iniciada pelos estudantes franceses, que Pomar tomou logo por tema de trabalho, num tempo em que a pintura parecia rejeitada e o seu mercado era reduzido, enquanto ganhavam lugar, primeiro como contestação antiburguesa, as atitudes, os ambientes e os objetos (no ano anterior, também Pomar começara a fazer assemblagens de coisas encontradas, obras que se mantiveram confidenciais durante dez anos e que se encontram aqui expostas). As suas pinturas dos Maio'68, tal como as dos Rugby, em contracorrente, não foram expostas na época, por terem sido todas adquiridas por um grande colecionador e amigo, de Lisboa, Jorge de Brito. Outro marco político na vida do artista foram os anos de 1974-75, que abriram todas as fronteiras e trouxeram novas práticas e imagens, já como sequência portuguesa de 68. Às alterações políticas juntavam-se rápidas renovações ideológicas e mudanças de comportamentos, de que no caso importa referir a vaga da antipsiquiatria e a revolução sexual.

O pintor deixara o Neorrealismo por volta de 1955 e algumas obras maiores antecedem o virar da década, como *Maria da Fonte* ou *Lota*, esta de um período «negro» e ibérico que tentava reunir Goya e o primeiro Columbano¹ – *Os Cegos de Madrid* são disso um bom exemplo. Os primeiros quadros, gravuras e desenhos dos anos 60 que aqui se expõem testemunham uma gestualidade vibrante que explora a abstratização das formas sem prescindir da referência figurativa. É uma pintura de acontecimentos vistos, como *Cena na Praia* e *O Carro das Mulas*, na qual estão muito presentes as figuras de trabalho, como por exemplo em *Sargaço*, em *Pisa* ou na recolha das redes, que eram agora espetáculos vivos, visões, no limiar do reconhecimento, já sem o anterior conteúdo militante, mas que têm ainda o povo como assunto. A par de algumas raras vistas de lugares, paisagens como *Barcos de Albufeira*, a ponte do Porto e o panorama de Lisboa, de 1961-62; a par também do gosto pelos «animais sábios» de um bestiário muito pessoal que percorre toda a carreira e aqui incluiu *Mocho*, *Touro* e *Chimpanzés*, adiante um *Abutre* – peças de humor e de observação, como os cadernos de desenho da chegada a Paris em 1963.

Este foi também o tempo das Tauromaquias, uma longa série também popular (a Festa) e então a mais famosa, até que Pomar se in-

teressou pelas corridas de cavalos vistas nos hipódromos parisienses, com as suas variantes, o galope, o salto, o trote com atrelado, tal como acontecera com as várias sortes e programas de touros, aqui o *Picador* e as *Entradas* (houve pegas, colhidas, tentas, *arraste...*). Se existe um vetor descritivo nestas séries, o pintor valorizava em especial as questões formais nos seus comentários: a conjugação e choque de forças contrárias, a explosão do impacto, a revelar o dinamismo da cena, ou a velocidade da corrida, o movimento contínuo, o aparecer da imagem em fuga. Tal como acontece numa pequena série de *Metros* (o espaço curvo, o irromper da forma-imagem) e nos estudos que dedica às variações sobre um quadro de batalha de Uccello (lanças e corpos em confronto, tensão entre figuras), Pomar procurava uma original «figuração dinâmica», a dinamização da imagem «através de uma óptica renovada, consequente da revolução dos hábitos visuais» (1966, Relatório de Bolseiro).

É por essa altura que Pomar mais se aproxima da abstração, quando ensaia a representação do *Catch*, a luta livre francesa vista na Salle Wagram, perto de casa: ficaram muitos desenhos passados a litografias e alguns estudos, mas quase todos os quadros foram destruídos por volta de 1966/67, como sucedeu a outros temas em curso, e a mais *Beatles*, *Batalhas*, *desfiles*. Foram documentados nos Relatórios enviados à Gulbenkian (1964-66) e num catálogo próprio, *Void III*, publicado pelo Atelier-Museu Júlio Pomar. «Nos anos 60 a forma começou a desfazer-se e, a pouco e pouco, a figuração dissolveu-se» (Pomar 1982). «Eu sentia a pintura como que a esvaír-se, sentia que estava a perder-me no vago» (2002). Sobreviveu a excepcional e muito abstrata *Vista de Lisboa*, de 1966, agora da Coleção Ilídio Pinho.

Os anos internacionais eram marcados pela preponderância da abstração (expressionista, lírica, informal, etc.), que parte da crítica julgava inescapável, e igualmente pela procura de novas possibilidades de figuração – «figuração outra», a procurar sínteses com o Abstracionismo, na sequência dos artistas CoBrA e de Dubuffet, figuração narrativa, proto-pop, e que em muitos casos, mais pessoais, era pós-apocalíptica, no tempo da Guerra Fria, fantasmática, etc. Impuseram-se ao longo dos anos 60 a Nova Figuração e a Arte Pop; Pomar acompanhou atentamente esse enfrentamento de tendências, à distância dos grupos de Paris e dos estilos coletivos. Interessavam-no em especial artistas anglo-saxónicos, destacando Rauschenberg, e referindo, em cartas de 1965, Allen Jones,

Kitaj, Peter Philips e Oldenburg. Daí a necessidade de transformar a sua obra, enquanto esvaziava o ateliê e experimentava as assemblagens. A revolução pessoal da sua pintura afirma-se com as séries dedicadas ao Rugby e a Maio de 68, onde o gesto se reduz até às formas nítidas marcadas sobre fundos de cor lisa, evoluindo do gesto à mancha recortada. É um importante espaço de passagem onde ainda têm lugar singular o retrato de Manuel Vinhas e outra inesperada vista de Lisboa (*Saudades de Lisboa*), ambos encomendas desse seu outro atento amigo colecionador.

A seguir vêm as variações sobre o *Banho Turco* de Ingres, de formas em trânsito entre os escudos redondos dos polícias e os corpos de odaliscas, que lembram as de Matisse e comunicam com os *Grandes Nus Americanos* de Wesselmann. Está aqui presente um largo núcleo de 1968-72, bem representado por *Mesa dos Jogos*, de seis partes intermutáveis, e *Odalisca com Escrava*, ambos passados da Coleção Jorge de Brito à Gulbenkian, *Tétis* e *Banho Turco* que esteve no Louvre em 1971, entre outras apropriações de Ingres, e pertence agora à Coleção Manuel Brito. Esta aproximação à Pop, não reivindicada como tal, nem então reconhecida, vivida sem disciplina de escola (que a Pop não era, aliás), dá lugar em simultâneo ao confronto com outros «clássicos», nas reinterpretações de Van Eyck, Courbet e depois Gris, bem como a um longo período de retratos íntimos, que se prolonga por cinco anos desde 1970. Retratos de vultos da cultura portuguesa (Almada, Vianna, Pessoa, um panteão pessoal) mas também de pessoas próximas, amigos, visitas de casa e companheiras (aqui, Manuela – *Superfície Laranja, Nu Cinza* –, Graça, com quem o 25 de Abril se festejava, e depois Teresa, de uma diferente serenidade), além de autorretratos (note-se: *Autorretrato, duas (ou três) laranjas e, de pernas para o ar, um macaco*). Uma pintura de cores lisas e formas recortadas, como cartazes, onde se distribuem rostos reconhecíveis e emblemas de corpos, sinais de sexos, brasões. Acontecia na mesma década de 70 uma paralela, mas diferente, série de retratos desenhados a lápis (o do poeta Alberto Lacerda foi o primeiro).

E uma nova transformação logo se segue com a prática da colagem de telas desenhadas à tesoura e previamente pintadas, acentuando a vertente do erotismo que desde sempre esteve presente. Uma série que já ultrapassa as datas fixadas.

¹ Columbano Bordalo Pinheiro (Cacilhas, 1857 - Lisboa, 1929)