

Universidade de Évora
Departamento de Artes



Justino Alves: *(a)ventura de pintar*

Jorge Simão Caeiro

Volume I

Tese de Mestrado em Artes Visuais e Intermédia
Área de especialização: Intermédia Bidimensional
Orientador: Professor Doutor Filipe Rocha da Silva

Évora
2008

Universidade de Évora
Departamento das Artes



Justino Alves:

(a)ventura de pintar



Jorge Simão Caeiro

Tese de Mestrado em Artes Visuais e Intermédia
Área de especialização: Intermédia Bidimensional
Orientador: Professor Doutor Filipe Rocha da Silva

Évora
2008

À família e amigos

*No meio da tarde
Um homem caminha:
Tudo em suas mãos
Se multiplica e brilha*

*O tempo onde ele mora
É completo de denso
Semelhante ao fruto
Interiormente aceso*

*No meio da tarde
O pintor caminha:
Por trás de uma porta
Que se abre sozinha
O destino espera.*

Sophia de Mello Breyner Andresen

Agradecimentos

Porque as obras são sempre fruto de um conjunto de esforços

Desejo expressar a minha gratidão a todos quantos me acompanharam ao longo desta caminhada.

Ao Professor Doutor Filipe Rocha da Silva, ao Justino Alves, à Madalena Alves, à minha mãe, aos meus avós, à minha tia Ana, aos meus primos Francisco Rosa Dias e Maria José Simão e aos meus amigos: João Canhoto, Felizarda Brás da Silva, Anália Piçarra, Maria José Bolhão, Alexandra Baptista, Helena Januário, Vera Matos.

Título: Justino Alves: (a)ventura de pintar

A arte abstracta não é produto do acaso, mas sim resultado de uma nova forma de pensar e representar a realidade. No caso português, Justino Alves é um dos autores a fazê-lo de forma consciente.

A sua pintura é um caso peculiar no contexto do Abstraccionismo em Portugal. Ela é a assunção, tanto da vertente geométrica como da vertente lírica ou expressiva do abstraccionismo, apresentada com uma lúcida unidade.

A razão e a intuição são os elementos que alicerçam e constroem a pintura de Justino, dando-lhe forma e sentido. Segundo o autor, a razão constrói e organiza e por sua vez a intuição torna a pintura (aparentemente) simples e fácil.

Com a utilização da cor o artista tem alcançado uma expressão cada vez mais profunda, define as formas, dá-lhe realce ou transporta-as para segundo plano.

A sua pintura, para além da influência de pintores como Amadeo de Sousa Cardoso, Soulages, Kline ou Motherwell é também o resultado de um espírito crítico que soube assumir uma série de valores formais e estéticos, numa original.

Title: Justino Alves: the (ad)venture of painting

Abstract art is not a product of chance, but rather the result of a new way of thinking and of representing reality. In the Portuguese case, Justino Alves is one of the authors who does it in a conscious way.

His painting is a peculiar case in the context of Abstractionism in Portugal. It is the assumption, both from the geometrical and from the lyrical or expressive scope of abstractionism, presented with a perspicacious unity.

Reason and intuition are the elements which consolidate and build Justino's painting, giving it shape and sense. According to the author, reason builds and organises and intuition, on its turn, makes painting (apparently) simple and easy.

By resorting to colour, the artist has achieved an increasingly deeper expression, he has defined the shapes, highlighting them or carrying them into a second plane.

His painting, apart from the influence of painters such as Amedeu de Sousa Cardoso, Soulages, Kline or Motherwell, is also the result of a critical sense which was able to take on a series of formal and aesthetical values in an original.

Volume I

INTRODUÇÃO	7
 I PARTE: ARTE ABSTRACTA – ENQUADRAMENTO INTERNACIONAL	
1.º CAPÍTULO: ARTE ABSTRACTA	
1.1 – Arte Abstracta: antes da II Guerra Mundial	11
1.1.1 – Wassily kandinsky (1866-1944)	16
1.1.2 – Paul Klee (1879-1940)	19
1.1.3 – Kasimir Malevitch (1878-1935)	21
1.1.4 – Piet Mondrian (1872-1944)	24
1.1.5 – Auguste Herbin (1882-1944)	26
1.2 – Arte Abstracta: após a II Guerra Mundial	29
1.3 - <i>New York School</i>	30
1.3.1 – Franz Kline (1910-1962)	33
1.3.2 – Robert Motherwell (1915-1991)	35
1.4 – Arte informal na Europa	39
1.4.1 – Pierre Soulages (1919)	42
1.4.2 – Hans Hartung (1904-1989)	44
 II PARTE: ARTE ABSTRACTA – ANTECEDENTES EM PORTUGAL	
2.º CAPÍTULO: ABSTRACCIONISMO EM PORTUGAL	
2.1 – Abstraccionismo em Portugal: percurso	48
2.1.1 – Amadeo de Sousa Cardoso (1887-1918)	52
2.2 – Abstraccionismo geométrico	55
2.2.1 – Fernando Lanhas (1923)	57
2.2.2 – Nadir Afonso (1920)	58
2.3 – Abstraccionismo Lírico ou Expressivo	61
2.3.1 – Fernando de Azevedo (1923-2002)	64
2.3.2 – Marcelino Vespeira (1925-2002)	64
2.3.3 – Vieira da Silva (1908-1992)	66
2.3.4 – KWY: da abstracção lírica à nova figuração	70

III PARTE: O CONTRIBUTO DE JUSTINO ALVES PARA O

ABSTRACCIONISMO EM PORTUGAL

3.º CAPÍTULO: ELEMENTOS BIOGRÁFICOS – ARTÍSTICOS DE JUSTINO ALVES

3.1 – Enquadramento	76
3.2 – ESBAP	82
3.3 – Herança familiar	84
3.4 – Percorso	85
3.4.1 – Os primeiros trabalhos	85
3.4.2 – O princípio da abstracção	86
3.4.3 – <i>Formas e Espaços</i> (anos 70 em Paris)	88
3.4.4 – O regresso à luz	91
3.4.5 – <i>Composições N/M</i>	92
3.4.6 – <i>Arabescos</i>	93
3.4.7 – A actualidade	94

4.º CAPÍTULO: O PROCESSO CRIATIVO E ANÁLISE ESTRUTURAL DE ALGUNS QUADROS DE JUSTINO ALVES

4.1 – O processo criativo	97
4.2 – Análise estrutural de alguns quadros de Justino Alves	105
4.2.1 – <i>Valquíria</i> , 1981	106
4.2.2 – <i>Natureza Morta Azul</i> , 1989	111
4.2.3 – <i>Composição Cinza</i> , 1990	116
4.2.4 – <i>Formas/ Imagens II</i> , 2002	122

5.º CAPÍTULO: TEORIA DA ARTE E ESTÉTICA EM JUSTINO ALVES

5.1 – Pintura/ Filosofia	130
5.2 – Racionalidade/ Intuição	135
5.3 – A importância da cor	142
5.4 – Influências teóricas e estéticas em Justino Alves	148

CONCLUSÃO	153
Bibliografia	157
Índice Onomástico	167
Índice de Ilustrações	172

Volume II

Apêndices

Apêndice 1 – Entrevista a Justino Alves. Esposende, 2006	176
Apêndice 2 – Entrevista a Justino Alves. Esposende, 2007.....	188
Apêndice 3 – Entrevista a Justino Alves – Processo criativo. Esposende, 2007.....	204
Apêndice 4 – Fotobiografia	211
Apêndice 5 – Curriculum	217
Apêndice 6 – Obra	226

Introdução

A escolha do tema desta tese, a pintura de Justino Alves, deveu-se ao facto de a sua obra, de certo modo esquecida, ter significativa importância na história da pintura portuguesa do século XX. Enquanto terreno vasto, e fértil, de pesquisa, pareceu-nos oferecer as premissas necessárias para um trabalho estimulante. O facto da produção de Justino abranger quatro décadas, em mutação contínua, mas obedecendo a uma rigorosa e sensível articulação de sucessivas fases, com pertinentes elos com a Arte Contemporânea e a História da Arte em geral, foi também um incentivo para a nossa escolha.

A dissertação que agora se apresenta resulta de uma pesquisa e compilação sistemática de documentação escrita e fotográfica, referente à obra do pintor, proveniente de diversas fontes. Para realizar esta recolha, socorremo-nos, fundamentalmente, do livro *40 anos de obra – Justino Alves* (2003) com a coordenação de Madalena Justino Alves, de catálogos de exposições individuais e colectivas, mas acima de tudo das várias entrevistas realizadas ao pintor que nos ajudaram a compreender melhor a sua obra.

As informações obtidas foram sendo, pontualmente, cruzadas com outras respeitantes a outros artistas, nacionais e estrangeiros, com cujas obras se tornou imperioso estabelecer pontes, para um melhor entendimento do tema em causa.

Naturalmente que consultámos estudos globais de pintura e teoria da arte, nomeadamente através de obras como: *A arte em Portugal no século XX* (1984), *História da arte ocidental – 1780-1980* (1987) da autoria de José - Augusto França, *Pintura portuguesa no século XX* (1996) e *História da arte de Portugal – de 1945 à actualidade* (1986), ambos de Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal: 1940 – 1980* (1984), também de Rui Mário Gonçalves, *Arte Abstracta* (2002) de Mel Gooding, *Teorias da arte* (1988) de Arnold Hauser, *Do espiritual na arte* (2006), de Kandinsky, *O poder do centro* (1990), de Rudolf Arnheim e *Design e comunicação visual* (1979) de Bruno Munari.

Por razões que se prendem com a dispersão da obra de Justino Alves, a sua produção original não foi observada na totalidade. No entanto, julgamos que foram

observados os exemplares suficientes para que pudessem ser tiradas as conclusões apresentadas.

Este trabalho é composto por dois volumes.

O conteúdo do primeiro volume compreende três partes, onde se incluem cinco capítulos.

I parte – Arte Abstracta: enquadramento internacional.

Porque nos importa aprofundar a obra plástica de Justino Alves, criámos um primeiro capítulo onde procuramos precisar o conceito de arte abstracta, identificar as linhas principais de desenvolvimento da arte no contexto internacional – antes da II Guerra Mundial – Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevitch e Auguste Herbin – após a II Guerra Mundial – no contexto da *New York School*, Franz Kline e Robert Motherwell, no Informalismo europeu, Pierre Soulages e Hans Hartung.

II parte – Arte Abstracta: antecedentes em Portugal.

Nesta segunda parte onde está incluído o segundo capítulo procede-se à análise dos reflexos que a pintura abstracta teve nos artistas portugueses, desde a sua origem com Amadeo de Sousa Cardoso, até à abstracção nas suas componentes: geométrica (prestando especial atenção aos pintores Fernando Lanhas e Nadir Afonso), e lírica ou expressiva (com destaque para as obras de Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira, e ainda com os casos especiais de Vieira da Silva e da revista KWAY).

III parte – O contributo de Justino Alves para o Abstraccionismo em Portugal. Esta está dividida em três capítulos.

Para ajudar a responder à questão central, reconstruímos, no terceiro capítulo, a história de vida de Justino Alves, tendo em atenção o seu contexto histórico – aquilo que o artista viu, o que experienciou, a escola onde estudou, o ambiente familiar, ou seja, todo um conjunto de influências que lhe permitiram desenvolver-se enquanto artista plástico.

Ainda neste capítulo, apresentamos o percurso artístico do artista, desde os primeiros trabalhos até à actualidade.

O quarto capítulo confere particular atenção ao processo criativo de Justino Alves, apoiado pelo discurso do artista presente nas entrevistas que efectuámos, e à análise estrutural da composição de alguns quadros, para um perfeito entendimento das relações criadas entre os vários elementos que a constituem: forma, cor, espaço e matéria.

No quinto capítulo deste trabalho – teoria da arte e estética de Justino Alves – procurámos perceber quais as influências mais determinantes do ponto de vista teórico e estético, ao longo do seu percurso.

Este capítulo apresenta ainda como aspecto central o aprofundamento de várias questões que caracterizam a posição teórica e estética do artista, nomeadamente: as relações entre a Pintura/ Filosofia, Racionalismo/ Intuição e a importância que o artista atribui à cor.

Nesta perspectiva, tentámos encontrar respostas que nos permitissem compreender os mecanismos da criação artística de Justino Alves.

Quanto ao Volume II é dedicado aos apêndices, que contêm uma série de documentos, por nós realizados, que ajudam a compreender a parte textual do trabalho: entrevistas efectuadas a Justino Alves no âmbito deste trabalho, uma fotobiografia do artista e uma série de documentação fotográfica compreendendo grande parte das suas obras.

Deste modo, para finalizar, torna-se necessário referir que o objectivo fundamental desta dissertação consiste em perceber até que ponto o contributo da pintura de Justino Alves foi determinante para o Abstraccionismo em Portugal.

1.º Capítulo

Arte Abstracta

1.1 Arte Abstracta: antes da II Guerra Mundial

O termo «abstracto» tem origem no latim *ab trahere* (tirar de). Partindo deste significado, na nossa perspectiva, toda a arte é, ao mesmo tempo, concreta e abstracta: concreta, porque o seu conteúdo pertence ao mundo da natureza e da vida; abstracta, porque a sua forma resulta de um distanciamento mental do mundo concreto.

Assim, parece-nos não ser esse o termo mais indicado para designar toda a arte que apresente formas que tendem a afastar-se da verosimilhança realista, uma vez que, em muitas delas, a abstracção decorrente é relativa, resulta mais de atitudes ocasionais do que de actos reflectidos de forma sistemática durante a sua criação.

Ao longo da história, ou recuando mesmo à proto-história, encontramos composições bi e tridimensionais com formas de aspecto abstracto, mas que, na maioria dos casos, não passam de meras representações estilizadas ou esquematizadas, apenas funcionando como símbolos ou signos ligados directamente às coisas concretas do mundo e da vida, situações que podemos observar nas manifestações artísticas dos povos, até mesmo na ornamentação e decoração arquitectónica e em objectos de mero uso quotidiano, em que as formas se desmultiplicam ou se desenvolvem ora em ritmos simples ora em ritmos alternados.

Efectivamente, os passos determinantes para que se atingisse a meta que permitiu o acesso ao desenvolvimento de uma arte puramente abstracta encontraram o seu ponto de partida no Expressionismo, no Fauvismo e no Cubismo.

Estes movimentos, que tiveram em comum romper com a tradição oitocentista do historicismo e do academismo, procuraram, de forma consciente, representar as vivências do mundo exterior através de um novo conceito que vem questionar as técnicas e convenções da arte dita «figurativa», da representação mimética da natureza.

O Expressionismo e o Fauvismo atribuem grande importância à cor enquanto elemento estrutural da pintura. A cor passa a valer por si e não como representação verosímil das coisas do mundo exterior – ela espelha os vários estados psicológicos do artista.

O Cubismo questionou o espaço visível, rigoroso, estável e euclidiano, optando pela sugestão de um espaço multidimensional, fragmentado e de desmultiplicação de planos.

Estas preocupações, teóricas e práticas, juntamente com o advento de novas realidades descobertas pela Matemática e pela Física, os novos conceitos da Psicologia,

os novos valores sociais baseados na Democracia e Liberdade individual, bem como as inovações tecnológicas nas áreas da fotografia e do cinema, permitiram um alargamento do campo das possibilidades de expressão e, assim, abriram caminho à procura de um «novo realismo» nas artes plásticas, ao Abstraccionismo, onde já não é o objecto a valer só por si, mas também as formas, as cores, as linhas, a textura, o movimento, o ritmo e o equilíbrio da composição.

A arte abstracta surge como uma tentativa de tornar a arte independente de toda a relação com as imagens da realidade visível.

A arte deixa de ser expressão imitativa da natureza para passar a ser representação das inquietações psicológicas do artista sobre o meio; a sua consciência sobre a realidade visível expressa-se por intermédio de cores e formas puras.

A arte abstracta propõe ao observador um novo olhar: «não apenas um olhar para fora», mas também «um olhar para dentro», para a especificidade do ser – a visão interior sobre o mundo exterior. Assim, estabelece uma relação biunívoca entre artista/obra – espectador/fruidor que completa a obra.

Com o Abstraccionismo, o fruidor torna-se mais activo, ficando com um vasto campo perceptivo para apreender o significado daquilo que se expressa.

Para os artistas abstractos o que afecta numa pintura não é a cópia do objecto reconhecível sobre a tela, mas sim a forma, a cor, a textura, a linha, o movimento e o ritmo.

Para tal, importante é que o suporte da composição plástica possua as proporções certas e esteja colocado no ângulo adequado, de modo que o observador estabeleça relações significantes entre a forma e o fundo.

Tratou-se, assim, de uma certa libertação da forma do seu conteúdo para, pouco a pouco, ganhar cada vez mais importância e transformar-se no seu próprio conteúdo.

Foi esta liberdade da forma que parece ter conduzido a arte à abstracção. O exemplo mais significativo é a aguarela de Kandinsky criada em 1910, uma “*intuição provisória*”¹, em que se verifica já um certo desprendimento da forma do respectivo conteúdo, afirmando-se aquela simultaneamente como conteúdo. Aqui, a liberdade da forma levou-a à abstracção, permitindo-nos considerá-la a primeira obra abstracta, embora possamos também encontrar pinturas anteriores que revelam alguns gestos abstractizantes; estas, contudo, não parecem passar de atitudes ocasionais ou de estudos

¹ SPROCCATI, Sandro. *Guia de História da Arte*. Editorial Presença. Lisboa, p.175.

preparatórios para a realização de pinturas a óleo sobre tela, ou de quaisquer outras técnicas de reprodução.

Tais preocupações marcaram presença nos percursos de vários pintores, para além de Wassily Kandinsky, nomeadamente Paul Klee, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian e destacamos o pensamento de Auguste Herbin. A pintura deste último comporta apenas formas geométricas, que, segundo o autor, estão nas imagens de todas as formas da natureza.

Entre as duas Grandes Guerras do século XX o Abstraccionismo concretizou-se através de duas tendências: a do Abstraccionismo Lírico, criado por Kandinsky e derivado directamente do Expressionismo do *Cavaleiro azul*; e a do Abstraccionismo Geométrico, directamente influenciado pelo Cubismo (sobretudo através da Secção Áurea e do Orfismo) e pelo Futurismo, e diferentemente interpretado pelo Suprematismo e pelo Neoplasticismo.

O Abstraccionismo Lírico ou Expressivo (Ilustração 1) inspirou-se na intuição, no instinto e no inconsciente, construindo uma arte imaginativa ligada à emoção e “à necessidade interior”, e, como tal, aos conteúdos simbólicos e místicos a ela inerentes. Este Abstraccionismo Expressivo viveu do jogo de formas orgânicas e da vibração da cor; da procura dos meios expressivos onde sobressaem as linhas, as formas e as cores e seus respectivos significados, os quais substituem a representação dos objectos, fazendo com que esta arte procure a sua linguagem específica pela aproximação com a música, a arte não figurativa por excelência.²

Esta pintura possui sentido filosófico, baseado na convicção de que uma grande mudança espiritual se estava a desenvolver no novo século com o abandono das

² «Kandinsky afirma que, “de uma forma geral, a cor é o meio de exercer uma influência directa na alma. A cor é a tecla. O olhar é o martelo. A alma é o piano de cordas”. Se é certo que “o som musical tem um acesso directo à alma, e aí encontra de imediato uma ressonância, porque o homem tem a música em si mesmo”, quem pode negar que isso também pode ser válido para a cor e para a pintura?

(...) Como a música se baseia em ritmos precisos de tipo aritmético, pode pensar-se que, nessa época, Kandinsky era fortemente influenciado pelas pesquisas “atonais” do seu amigo Schönberg, que pretendiam libertar a composição musical de qualquer fórmula preestabelecida.

Para isso, recorre largamente ao modelo da música, a arte não descritiva e não narrativa por excelência. (...) As manchas pictóricas, justapostas com violência que é, ao mesmo tempo, de um extremo requinte, ecoam como notas de uma sinfonia de fortes contrastes. Não é por acaso que, a partir de 1910, as obras de Kandinsky se intitulam, na sua maioria, “Improvisação”, “Composição”, “Impressão” e são numeradas como trechos musicais» In, SPROCCATI, Sandro. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Presença.p.173-175.

doutrinas materialistas do final do século XIX e com a progressiva importância dada à procura do conteúdo e da essência pictórica, explicadas, em parte, pela Teosofia emergente no século XX.

Kandinsky foi um dos representantes desta corrente. Construiu os seus quadros com a cor, utilizando-a em sobreposições de tons ou recorrendo às misturas feitas previamente na paleta. A pincelada ia desde o toque rápido, tenso e violentamente contrastado, aos empastes de grande espessura. A importância que atribuía à cor levou-o a estudar exaustivamente os seus efeitos na alma humana. Numa passagem do seu primeiro livro “*Do espiritual na arte*”, escreveu: “*A cor possui uma força ainda mal conhecida, mas real, evidente, e que actua sobre todo o corpo humano*” e descreve: “*As cores claras atraem mais o olhar e retêm-no. As cores claras e quentes retêm-no mais ainda; tal como a chama atrai o homem irresistivelmente, também o vermelhão atrai e irrita o olhar. O amarelo-limão vivo fere os olhos. O olhar não consegue suportá-lo. Dir-se-ia um ouvido ferido pelo som áspero do trompete. Os olhos piscam e mergulham nas profundezas do azul e do verde...*”³

Ao contrário do Abstraccionismo Lírico, “de necessidade interior” e de origem expressiva e metafísica, no Abstraccionismo Geométrico está patente a racionalização que dependeu da análise intelectual e científica.

Subdivide-se nas seguintes correntes: o Suprematismo e o Neoplasticismo.

O Suprematismo (Ilustração 2) foi um movimento pictórico completamente novo, nascido na Rússia. O seu autor foi Kasimir Malevitch que, segundo as suas próprias palavras, executou uma pintura que se define pela “*supremacia absoluta da sensibilidade pura*”⁴. A preocupação fundamental no Suprematismo foi a realização plástica pura da noção de espaço, ou seja, a relação entre as formas e o espaço que as circunda.

A pintura suprematista caracterizou-se pela simplicidade das formas geométricas e pelo emprego de uma gama cromática restrita, constituída pelas cores primárias e secundárias, pelo branco e pelo preto.

A pureza, levada ao extremo, conduziu Malevitch, entre 1918 – 1921, à redução cromática, em composições como *Quadrado negro sobre fundo branco*.

³ In, KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 7ª edição. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006. P.58.

⁴ NÉRET, Gilles. *Kasimir Malevitch e o Suprematismo*. Trad. Maria do Rosário Boléo. Colónia: Taschen, 2003. P.49.

O Neoplasticismo (Ilustração 3), por sua vez, foi um movimento artístico holandês que englobou as artes plásticas, a arquitectura, o design e a literatura. Nasceu por volta de 1917, ano em que foi publicada, pela primeira vez, a revista *De Stijl* (o estilo). Nesta publicação foram enunciados os manifestos do grupo e apresentados os textos dos seus mais destacados artistas: Piet Mondrian e Theo van Doesburg.

Este movimento teve como grande objectivo a “eliminação do trágico da vida”, que se manifesta no desequilíbrio e nas lutas entre o individual e o universal e entre o Homem e a Natureza. Pretendeu atingir uma visão impessoal e objectiva através de uma estética nova (Neo) e universal. Procurou a perfeição e a verdade suprema, ultrapassando o mundo físico e emotivo, de modo a atingir o mundo mental.

Por isso, o Neoplasticismo contestou as artes do passado e do presente, em particular o Expressionismo, por veicular os aspectos sensoriais e emotivos da vida. Os seus autores preconizaram uma arte pura, clara, objectiva, não ilusória e não representativa, e como tal, anti naturalista, que utilizou a redução das formas a planos geométricos puros e ortogonais, em composições abstractas, onde se estabeleceram múltiplas relações espaciais. Utilizaram uma simbologia universal, um código com um número limitado de formas e de cores, mas pretendendo transmitir e configurar um número infinito de mensagens.



Ilustração: 1

Kandinsky
Pequenas Alegrias, 1913
 Óleo sobre tela;
 109,8 x 119,7 cm
 Nova Iorque, The Solomon
 R. Guggenheim Museum

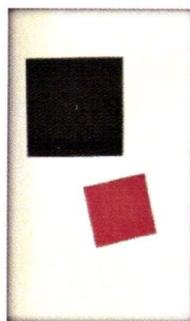


Ilustração: 2

Malevitch
Quadrado Negro e Quadrado Vermelho, 1920
 Óleo sobre tela; 82,7 x 58,3 cm
 Ludwigshafen, Museu Wilhelm-Hack

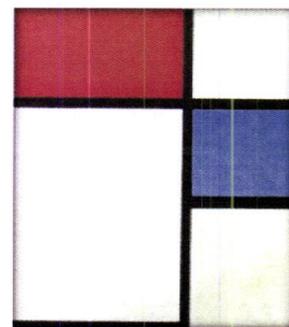


Ilustração: 3

Mondrian
Composição n.º II. Composição com azul e vermelho, 1929
 Óleo sobre tela; 40,3 x 32,1 cm
 Nova Iorque, The Museum of
 Modern Art

1.1.1 – Wassily Kandinsky (1866-1944)

Kandinsky pode ser considerado um dos primeiros praticantes e teorizadores de uma arte puramente abstracta.

As obras que escreveu, *Do Espiritual na Arte* (1912), *Ponto, Linha e Plano* (1926) e *Curso Bauhaus* (editado postumamente pela editora parisiense Editions Denoel Gonthier, em 1975, e reunindo toda a planificação das suas aulas durante a leccionação do curso da Bauhaus, entre os anos 1922 e 1932), contêm textos considerados essenciais na mudança do caminho da arte moderna.

A descoberta da «*Necessidade interior*»⁵ guia as suas reflexões estéticas. Kandinsky escreve no prefácio da 1.ª edição de *Do Espiritual na Arte* (1912): “ *As ideias que aqui desenvolvo são o resultado de observações e de experiências interiores acumuladas pouco a pouco ao longo dos cinco ou seis últimos anos*”⁶. De facto, a sua pintura remete não para a identificação da realidade exterior, mas para a interpretação do mundo interior, baseado nas emoções que lhe terão provocado a música e as recordações de infância das cores da arte folclórica russa.

Nas suas representações, o objecto começa a tornar-se simples elemento da composição, onde a realidade exterior é recriada para fornecer novos valores plásticos e não reproduzida ou utilizada como tema extraído directamente da natureza; o seu reconhecimento não tem de ser imediatamente perceptível, uma vez que a realidade criada sobre o papel, ou sobre a tela, apresenta somente como referência a própria pintura e não o mundo objectivo.

Para Wassily Kandinsky, o importante não é o sentido efectivo que os objectos representados podem adquirir, mas sim o modo como estão organizados e a força expressiva das suas cores.

⁵ “ *A Necessidade Interior é construída por três necessidades místicas: 1.º Cada artista, enquanto ser criador, deve exprimir o que lhe é próprio. (elemento da personalidade); 2.º Cada artista, como filho da sua época, deve exprimir o que é próprio a essa época (elemento de estilo como valor interno, constituído pela linguagem da nação, enquanto ela existir como tal); 3.º Cada artista, como servidor da arte, deve exprimir aquilo que, em geral, é próprio da arte (elemento artístico puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos de todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e que não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a qualquer lei temporal ou espacial).* In, KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 7ª edição. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006. P.73.

⁶ In, KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 7ª edição. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006. P.72,73.

As suas primeiras pinturas patenteiam um cariz simbolista, mas rapidamente evoluem para uma abstracção mais rigorosa e com marcado geometrismo lírico, cujos princípios virá a defender no livro *Ponto, Linha e Plano*.

Já no seu quadro *Paraíso* (1909) Kandinsky se aproximava do Abstraccionismo. A composição apresenta formas com contornos imprecisos e cores fortemente expressivas, estruturadas harmoniosamente, dando-nos apenas vagas referências a objectos reconhecíveis.

Na continuidade desta prática destaca-se a série de trabalhos intitulada *Impressões*, que entra no Abstraccionismo pela utilização de formas e cores desligadas de quaisquer modelos de representação, onde as formas aparecem dispostas como que espontaneamente no quadro, segundo ritmos que pouco têm a ver com a realidade exterior.

Este caminho para a abstracção deve-se, em parte, ao interesse de Kandinsky por outras artes, como é o caso da música, e à amizade mantida com Arnold Schönberg (1874-1951) – o primeiro compositor da música atonal, dodecafónica –, que o levam a acentuar a sua crença na *sinestesia*: aos sons correspondem cores específicas.

As pinturas são construídas como partituras musicais, regidas pelas relações entre os sinais ascendentes e descendentes, entre as cores positivas e as cores negativas, evocando imagens musicais por meio de sequências cromáticas.

Tal atitude prática resulta das suas reflexões teóricas sobre arte, que preconizam uma radical revolução artística, referindo ele, em alguns textos reunidos por Philippe Sers, que, “*enquanto a arte não dispensar o objecto, será apenas descritiva*”⁷ e que a sua pintura merece o título de arte concreta. A outra, a arte dita «figurativa», essa, sim, é abstracta, uma vez que o artista sofre a influência do objecto ao retratar de forma reconhecidamente semelhante, ao abstrair-se da criação pura, que vai além das aparências das coisas. Esta, a criação pura, não descreve; ela produz, usando livremente cores e formas que integram a natureza; utiliza, portanto, essas cores e formas sem o objectivo do reconhecimento directo, como tal, por parte do fruidor.

Os títulos dos quadros de Kandinsky, *Impressões*, *Improvisações* e *Composições*, são sempre não referenciais, dizem apenas respeito à numeração cronológica da sua execução.

⁷ KANDINSKY, Wassily. *O Futuro da Pintura*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1999. P.82.

De salientar, ainda, que Kandinsky fundou, em 1911, o grupo *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul)⁸, constituído também por Franz Marc (1880-1916) e Paul Klee (1879 – 1940), que teve como objectivo preservar a autenticidade da arte face ao desenvolvimento industrial, em que a burguesia ditava as normas estéticas.

Assim, procurou regressar à origem pura da arte, uma arte que se afirmasse livre da imitação, sujeita ou não a modelos convencionais.

Em Maio de 1912, publicou o *Almanaque do Cavaleiro Azul* (Ilustração 4) juntamente com o seu amigo Franz Marc. O projecto (de que só se conhece a publicação do primeiro número) assentava na preocupação de constituir o lugar de encontro de todos os domínios da arte que permitissem o alargamento das fronteiras artísticas. Nele, Franz Marc e Kandinsky utilizaram um sistema de cores vivas, não naturalistas, marcadas por um grande sentimento lírico para com a natureza, onde Franz Marc concedeu mais importância à representação do animal e Kandinsky à do homem interior.

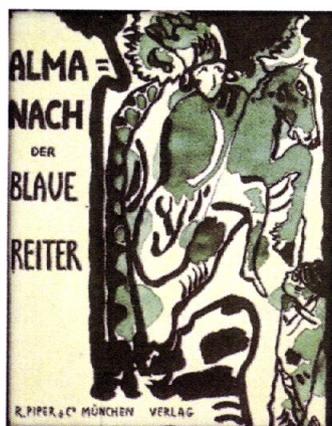


Ilustração: 4

Esboço definitivo para **capa do Almanaque do Cavaleiro Azul**, 1911; Tinta-da-china e aguarela sobre decalque e lápis; 27,9 x 21,9 cm; Munique, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Este Almanaque apresentava, além da representação de obras de artistas modernos, objectos de povos primitivos e desenhos de crianças, dando assim grande importância às criações puras, livres de amarras a uma conjuntura artística formada através dos pressupostos academizantes que na altura orientavam toda a produção no campo das artes plásticas.

⁸ O termo «Cavaleiro» estava associado à ideia de liberdade e ao partido das causas nobres, e o «Azul» ligado à cor do céu, ao imaterial e absoluto. A expressão «Cavaleiro Azul» também tinha a ver com os três cavaleiros do Apocalipse.

Kandinsky, enquanto pintor e teórico, manteve-se sempre fiel a uma arte de introspecção, defendendo nos seus ensaios que a criação de uma obra de arte é equivalente à criação do mundo.

Todo o desenvolvimento prático da pintura de Wassily Kandinsky realizou-se tendo em linha de conta a ideia fundamental de que toda a pintura deve entusiasmar o fruidor com a sua força e esplendor. Para isso, não havia necessidade de essas impressões serem imediatamente reconhecíveis, nem mesmo o objecto representado, o que até então se considerava fundamental e, portanto, insubstituível, perdendo este o significado inicial. E foi a eliminação consciente do objecto enquanto simples imitação que permitiu que a obra de arte se tornasse uma realidade autónoma, um universo novo, e, nesse sentido, originou o nascimento de uma nova arte, a que mais tarde se chamou abstracta.



Ilustração: 5

Kandinsky

Sem título (primeira aquarela abstracta), 1910

Lápis, aquarela e tinta-da-china sobre papel; 49,6 x 64,8 cm

Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

1.1.2 – Paul Klee (1879 – 1940)

A pintura de Paul Klee aproximou-se do expressionismo do grupo *Blaue Reiter*, ao qual mais tarde se juntou. Os objectivos do grupo consistiam em dar voz à interioridade do indivíduo: cada um deveria representar o seu estado de espírito e, nessa representação, as cores assumiam uma importância essencial – o que advinha da influência da cultura simbolista. Tal interioridade, para Klee, é concebida como o centro de uma força espiritual e não como as pulsões violentas que inspiraram os expressionistas. «A cor é, em primeiro lugar, qualidade. Em segundo lugar, é

densidade, porque não tem apenas intensidade, mas também um grau de claridade. Em terceiro lugar, é ainda medida, porque, para além dos valores anteriores, tem os seus limites, a sua amplitude, a sua extensão, o seu lado mensurável. O claro-escuro é, primeiro, densidade e, depois, na sua extensão ou nos limites, é medida. Mas a linha é apenas medida.»⁹

Esta concepção da arte solidificou-se com a visita de Klee, em 1914, ao Norte de África, numa breve passagem pela Tunísia. O fascínio do brilho e a luminosidade da paisagem daquele país mediterrânico permitiram que, a partir daí, as suas telas sofressem uma grande explosão cromática despoletada pelo esplendor das cores da atmosfera local.

Esta estada, em Abril, na capital tunisina, embora de duração não superior a doze dias, tornou-se um marco importante na formação plástica de Klee, e foi aí que teve a revelação da pintura, tal como nos conta no seu diário. Neste local realizou, numa primeira fase, uma série de aguarelas relativamente próximas do modelo paisagístico. Numa segunda fase, começou gradualmente a afastar-se do objecto e, conseqüentemente, a abstrair-se dele com maior intensidade. É disso exemplo a aguarela intitulada *No Estilo de Kairouan, Transposto para o Moderado*, 1914, (Ilustração 6), constituída por rectângulos de vários tamanhos com círculos sobrepostos. Toda a obra sugere uma cidade com atmosferas diferentes. Na metade esquerda do quadro apresenta-se-nos uma composição mais luminosa, onde predominam os tons quentes (amarelos, castanhos e vermelhos), no lado direito os tons tornam-se ligeiramente surdos, dominando aí os verdes e os azuis.

Paul Klee, durante o período de leccionação na Bauhaus (1921-1930), definiu, nos seus escritos pedagógicos, o conceito que possuía sobre a abstracção. Para ele, ser pintor *abstracto* não significava ir ao encontro da abstracção imediata, partir da comparação com um determinado modelo, era preciso que houvesse um distanciamento das relações meramente figurativas. Essas relações deviam existir entre o claro e o escuro, entre as várias cores, entre o comprimento e a largura das formas, entre o baixo e o alto, entre o primeiro e o segundo plano, entre o círculo e o quadrado ou o rectângulo.

Paul Klee entendeu a arte como um símbolo da criação, uma vez que *“a arte não reproduz o visível, mas torna-o visível. A essência do desenho seduz-nos facilmente e*

⁹ Citação feita por Paul Klee durante uma exposição das suas obras na Jenaer Kunstverein (Associação Cultural de Jena) In, PARTSCH, Susanna. *Paul Klee: 1879-1840*. Colónia: Taschen, 1993. P.60.

com razão para o abstracto. O aspecto esquemático e fantástico da imaginação é um dado adquirido que, ao mesmo tempo, se expressa com grande exactidão”¹⁰.

A sua pintura conjuga o Expressionismo, o Surrealismo e a pintura *naïf*, recorrendo ao universo do imaginário infantil, onde o desenho sumário das formas e o uso de cores harmónicas são tratados de modo abstractizante.

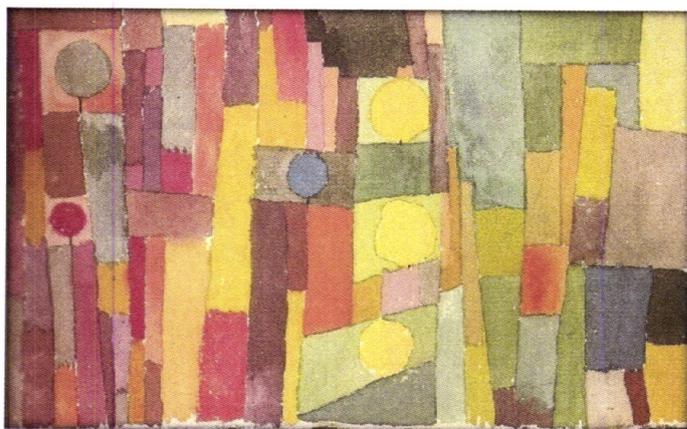


Ilustração: 6

Paul Klee
No estilo de Kairouan,
transposto para o moderado,
1914
Aquarela sobre Ingres e cartão,
12,3 x 19,5cm
Berna, Kunstmuseum Bern,
Fundação Paul Klee

1.1.3 – Kasimir Malevitch (1878 – 1935)

Participou nos movimentos mais importantes da vanguarda artística russa, desde o Primitivismo ao Futurismo. Entre 1912 e 1914 afirma-se como um dos principais responsáveis, juntamente com o seu compatriota Vladimir Tatlin, pela nova pintura que começava a reduzir o quadro às suas mínimas componentes concretas. São os primeiros passos do Suprematismo¹¹.

Em finais de 1914 ou começos de 1915 pinta *Quadrado negro sobre fundo branco* (Ilustração 7), considerado por ele próprio o primeiro «elemento» suprematista, e nessa sequência acaba por fundar o movimento que veio a designar-se pelo mesmo nome.

O Suprematismo, para Malevitch, correspondia a uma supremacia do sentimento criador na arte, em que o espaço pictórico e a forma abandonam qualquer ligação ao

¹⁰ (Paul Klee, *Confissão de um criador*, 1920) in, PARTSCH, Susanna. *Paul Klee: 1879-1840*. Colónia: Taschen, 1993. P.54.

¹¹ Este movimento defendia a realização da pintura que colocava em primeiro lugar a autonomia da pura sensibilidade como projecto mental, em detrimento dos aspectos técnicos da obra.

mundo exterior e se unem para exprimir o «nada», representação «suprema» do absoluto, e, assim, a melhor maneira de ser compreendido seria por intermédio do quadrado, o «elemento» artístico mais elementar e, portanto, supremo.

Com a criação deste movimento, Malevitch contribuiu para que a pintura abstracta se tornasse mais geométrica e radical, fazendo apenas uso de formas da geometria euclidiana e passando a própria cor a ser aplicada de maneira homogénea e regular.

A pintura de Malevitch não apresentava como objectivo principal a reprodução da realidade sensível e concreta, pois procurava ultrapassar o real para, deste modo, encontrar um universo pictórico não objectivo. Este mundo sem objectos situava-se para além da arte académica, que apenas se limitava a reproduzir a realidade do mundo concreto. Para ele, a forma do quadrado representava a célula primitiva, seguindo-se-lhe o círculo e a cruz como elementos básicos da composição plástica.

A partir do quadrado, que funciona como um *ícone despido e encaixilhado*, a *forma zero*, chega ao círculo, fazendo-o girar, e à cruz, dividindo-a em dois rectângulos que, ao mesmo tempo, se unem e se tornam marcantes da série de pinturas, relacionadas com o período do Suprematismo estático, em que se apresenta um único elemento compositivo. Na continuidade surgem novas obras suprematistas, integram vários elementos pertencentes ao Suprematismo dinâmico, criado a partir de 1915, no qual Malevitch não procura representar figuras em movimento e acção (máquinas em movimento, carros em plena aceleração ou aviões em voo), mas sim as sensações provocadas pela energia que os objectos libertam (Ilustração 8); para ele, são elas que permitem a realização de obras simultaneamente de acordo com as leis puramente pictóricas e rítmicas, e por conseguinte a materialidade não é senão a intensidade dinâmica e a densidade que dela se dispersa.

Por isso, à luz do Suprematismo, a natureza transforma-se numa nova ordem criadora de caos e de estilos elementares. Malevitch procura representar pictoricamente os estados de transformação da natureza causados pelo ritmo da vida moderna.

Tanto numa série como noutra, todas as obras apresentam composições em que a organização das formas no plano básico nunca se aproxima dos limites da tela, como se o autor quisesse demonstrar que este mundo não objectivo é constituído por elementos não sujeitos à gravidade e que, nesse sentido, a sua pintura não é amorfa, antes se tratando de uma arte do mundo das ideias.

Em 1918 cria as suas obras mais relevantes, conhecidas por meio da série de pinturas intitulada *Branco sobre Branco*. Nestas pinturas, os quadros são sempre idênticos quanto ao tom, ao tamanho e à posição, reconhecendo-se as diferenças apenas pela variedade direccional da pincelada.

Esta série de trabalhos pode considerar-se o apogeu dos quadros de uma só figura plástica criados por Malevitch e representa a última consequência de não objectividade, ao instaurar o equilíbrio entre o branco e o nada, onde a tensão do contraste se transforma em contemplação da tensão interior.

A arte branca desta fase do Suprematismo abrange todo o universo, ao mesmo tempo que vai transformando a natureza objectiva, para que esta possa sair da sombra e tornar-se uma nova realidade.

Assim, o Suprematismo branco constituiu o modo encontrado por este pintor para ir ao encontro de uma natureza branca sem objectos, de estímulos brancos, da consciência branca e da pureza branca como o grau supremo de qualquer estado, de calma ou de movimento.

Desde 1918 utilizou formas e linhas curvas, ao mesmo tempo que foi tornando os limites dos planos inclinados mais indefinidos, confundindo-se com o fundo, sugerindo, por vezes, a terceira dimensão e acrescentando à reduzida paleta de cores inicial (preto, vermelho, cinzento e branco) outras cores, não exclusivamente primárias, mas também aquelas que contribuíssem para uma melhor vivificação das formas plásticas fixadas sobre qualquer suporte: tela ou papel.

Para Malevitch, o quadro pintado não estabelecia nenhuma relação de sujeição ao mundo real. É, em si e por si, um facto real: tão concreto como todos os outros objectos que nos rodeiam. Isto significa que o objecto/pintura não imitava nada: existe tal como existem os objectos/natureza.

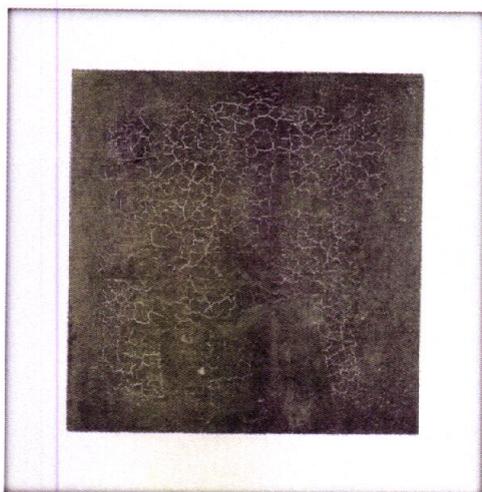


Ilustração: 7

Malevitch
Quadrângulo (geralmente apelidado de
«*Quadrado Negro Sobre Fundo Branco*»),
1915
Óleo sobre tela, 79 x 79cm
Moscovo, Galeria Tretiakov

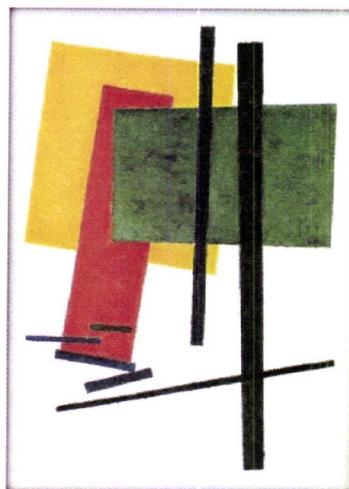


Ilustração: 8

Malevitch
Suprematismo, 1915
Óleo sobre tela, 44,5 x 35,5cm
Amesterdão, Museu Stedelijk

1.1.4 – Piet Mondrian (1872 – 1944)

A pintura de Mondrian desenvolve-se a partir das teorias de Paul Cézanne (1839 – 1906) – que atribuía ao artista a incumbência de codificar o mundo visível nas formas geométricas – e dos contactos directos havidos em 1911 com os artistas cubistas em Paris, para apresentar trabalhos que levaram o cubismo até às últimas consequências, apelando ao rompimento da pintura figurativa ou imitativa.

Enquanto o cubismo conferira ao artista a missão de codificar o mundo visível através de formas geométricas simples, às quais tudo poderia ser reduzido, para Piet Mondrian o pintor deveria também apreender da natureza exterior linhas e ritmos.

Nos seus trabalhos mostra-nos uma pintura que não se limita a copiar as formas do mundo exterior. Propõe-nos «o quadro» como um produto industrial, corresponde aos elementos da cultura de massas instituída pela cultura moderna.

Para Mondrian, a arte está em toda a parte, sempre a mesma ao longo de todas as épocas. O tempo constitui um processo de intensificação, uma evolução do sujeito

individual para o universal, do subjectivo para o objectivo, até à essência das coisas e de nós mesmos.

Assim, o pintor deve apreender da natureza as linhas e os ritmos, organizando as suas composições plásticas apenas com figuras geométricas, rectângulos, quadrados, e as cores primárias – vermelho, amarelo e azul.

Esta teoria de arte marca presença no Neoplasticismo, movimento holandês surgido em 1917, que teve a revista *De Stijl* como porta-voz das ideias dos seus principais representantes: Mondrian e Theo van Doesburg, ambos defensores da necessidade da divulgação de uma arte puramente abstracta e «expressão directa do universal».

Mondrian, o elemento mais radical do grupo, defendia que a arte deveria ser inteiramente abstracta, que somente ângulos rectos em posições verticais e horizontais deveriam ser usados na composição plástica e que as cores deveriam ser simplesmente cores primárias, suplementadas com o branco e o preto.

Constitui exemplo deste seu neoplasticismo a série *Composições*, criada a partir do tema da árvore e baseada na simplificação estrutural da composição, por intermédio da adopção de linhas que, na sua intersecção, formam apenas ângulos rectos e de cores primárias alternadas com zonas brancas, distribuídas segundo as leis da harmonia geométrica. Nestes trabalhos, Mondrian deixa-nos antever, com alguma segurança, a sua metodologia de trabalho: parte da natureza para, por meio do rigor compositivo (um número mínimo de linhas e cores sóbrias), nos apresentar a abstracção pura do objecto contemplado.

O exemplo mais significativo deste processo de Piet Mondrian verifica-se no seu quadro *A Árvore Vermelha*, de 1908 (Ilustração 9), onde o elemento concreto da natureza (uma árvore) é representado de forma que não haja uma relação directa com o modelo, apenas a semelhança exterior, numa técnica ainda próxima do Pontilhismo de Georges Seurat (1859-1891) e da expressividade gestual de Van Gogh (1853-1890).

Este caminho, percorrido por Mondrian, culminou com a eliminação de todos os elementos acessórios na sua pintura, revelando plena maturidade artística com o quadro *Composição n.º10*, de 1939-1942 (Ilustração 10). Aqui, a composição atinge o ponto alto da simplificação estrutural e as ideias principais de Mondrian são expostas com total clareza: linhas e cores organizadas segundo leis geométricas, de modo a obter a harmonia absoluta.



Ilustração: 9

Mondrian
A Árvore Vermelha, 1908
Óleo sobre tela, 70 x 99 cm
Haia, Gemeentemuseum

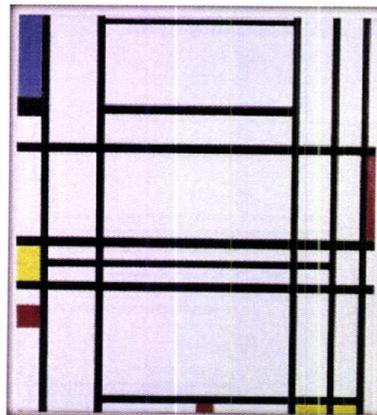


Ilustração: 10

Mondrian
Composição n.º 10, 1939-1949
Óleo sobre tela, 80 x 73 cm
Colecção privada

1.1.5 – Auguste Herbin (1882 – 1960)

O percurso plástico de Herbin foi idêntico ao de Mondrian na forma como se aproximou da abstracção, embora mais rápido, tendo em conta a sua particular visão sobre a arte abstracta, cuja significação procurava, recusando-se a aceitá-la como uma combinação perfeitamente exterior de formas. A abstracção gratuita preocupava-o, porque poderia cair no formalismo estéril e ignorar as verdadeiras razões de ser da abstracção. Assim, lança-se no estudo do hermetismo simbólico, sob a influência do teólogo Hoene Wronski, convencido de que, com o seu trabalho plástico, contribuiria para o aperfeiçoamento da humanidade.

A sua pintura, composta por formas geométricas sempre planas, tem como elementos principais o círculo, o rectângulo e o triângulo (Ilustração 11), porque, segundo a sua teoria, são a origem de todas as formas da natureza e oferecem-nos superfícies nítidas para poderem receber a cor livremente. A cor é, na maioria das vezes, pura e forte, distribuída por toda a tela, de modo a obter contrastes com a maior ressonância possível.



Ilustração: 11

Auguste Herbin
Sincronia em azul-escuro,
1941
Óleo sobre tela, 70,5 x 91,5
cm
Museum of Modern Art,
Nova Iorque

Herbin cria, nas suas concepções teóricas, um alfabeto plástico próprio – que, pouco a pouco, vai pondo em prática na sua vasta obra pictórica, de pintura e gravura – ao definir as correspondências, que julga absolutas, entre as formas, as cores e as letras enquanto sons. O sistema visual estabelecido por Herbin foi fundado a partir da teoria das cores de Goethe e publicado em 1948, com o título *L'Art non figuratif non objectif* (A arte não figurativa não objectiva).

Auguste Herbin, através do seu modo de pensar e praticar a arte, embora por vezes um pouco radical, acabou por influenciar e ser, ao mesmo tempo, uma forte referência para os jovens fixados em França no período seguinte à II Guerra Mundial, os quais acalentavam pretensões de criar obras com cariz abstracto. Esteve sempre presente nos principais eventos que marcaram o abstraccionismo: em 1945 participou na exposição *Arte Concreta*, realizada na Galeria Drouin, em Paris, que contou também com trabalhos de Kandinsky, Mondrian, Robert Delaunay (1885 – 1945) e Van Doesburg (1883 – 1931), e, no ano seguinte, expôs individualmente a sua pintura abstracta na Galeria Denise René, em Paris.

Este autor, para além de fundador, em 1931, na cidade de Paris, do grupo *Abstraction-Création* juntamente com outros artistas, dos quais destacamos o pintor alemão Willi Baumeister (1889 – 1955) e o checo Kupka (1871 – 1957), foi também um dos organizadores, de 1945 em diante, dos *Salons des Réalités Nouvelles* e um dos principais representantes do abstraccionismo geométrico, tornando-se o grande responsável pelo aprofundamento desta corrente artística.

As pesquisas deste pintor, juntamente com as dos que produziram obras mais tarde apelidadas de arte cinética e de arte óptica, abriram caminho a uma busca mais efectiva do movimento real ou virtual na obra de arte.

A arte cinética teve como elemento determinante a introdução do movimento real em obras constituídas por estruturas movimentadas pela acção do vento e do

espectador (Alexandre Calder, 1898 – 1976) (Ilustração 12) ou mesmo accionadas por motores (Jean Tinguely, 1925 – 1991).

O início deste movimento remonta à década de 20, mas o seu apogeu apenas aconteceu durante os anos de 50 e 60.

A arte óptica procura o movimento virtual na obra. A ideia de movimento surge por intermédio da exploração plástica dos efeitos ópticos, resultantes de associações formais e cromáticas, criadas deliberadamente a partir dos pressupostos científicos da fisiologia neste domínio date de antes da II Guerra Mundial, estas só atingem o seu auge entre 1965 e 1968. Os principais pioneiros foram o alemão Joseph Albers (1888 – 1976) e o húngaro Victor Vasarely (1908 – 1997) (Ilustração 13).

Atento a tudo isto, o Abstraccionismo desenvolveu-se com características diversas, assumindo, por exemplo, uma via geométrica, em que predominam as linhas, as figuras geométricas e as cores planas, e uma via lírica ou expressiva, em que prevalecem as formas orgânicas e o gesto expressivo.

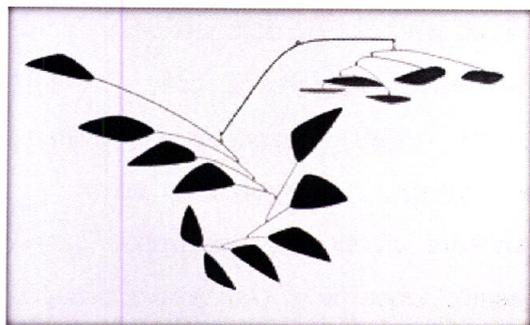


Ilustração: 12

Alexandre Calder

O "Y"

Folha de metal e arame pintado

13/16 x 174 1/2 x 68 cm

The Menil Collection, Houston

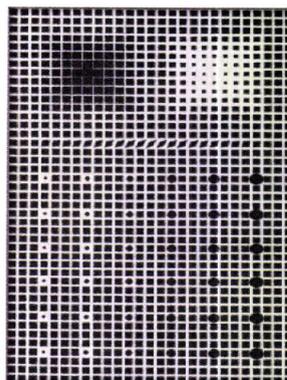


Ilustração: 13

Victor Vasarely

Supernova, 1959 -61

Óleo sobre tela, 24,2 x 15,2 cm

Tate Gallery, Londres

1.2 – Arte Abstracta: após a II Guerra Mundial

Depois de 1945, o mundo afigurava-se muito diferente para os artistas. O fascismo e o militarismo, a recessão económica, as catástrofes materiais e morais do Comunismo, a violência à escala mundial da II Guerra Mundial, a revelação dos campos de concentração: depois dessas realidades, as ambições utópicas dos abstraccionistas da primeira geração pareciam tragicamente ocas.

Com o fim da guerra, a arte abstracta, regista uma evolução que atinge o auge entre meados da década de 50 e meados da de 60 e que altera radicalmente a noção até então existente da arte e pintura. Não são os velhos mestres que iniciam esta nova época num desenvolvimento contínuo de estilos, mas sim os artistas da geração mais jovem. Os impulsos vêm sobretudo da América, com o designado *Expressionismo Abstracto* ou *action painting*.

Estes termos, aplicados de uma forma genérica à obra dos pintores abstractos da *Escola de Nova Iorque*, serviram para identificar uma abordagem à pintura abstracta em que a tónica criativa ia para a expressão da sensibilidade individual. Tal expressão assumiu forçosamente diversas formas. O sentimento e o empenho eram traduzidos directamente para o “toque” e a pincelada que significavam o compromisso ético e físico do artista, a “força de expressão” espontânea que constituía a prova real do contacto autêntico com os materiais.

Na Europa, inventaram-se os termos *tachismo* (do francês *tache*, que significa “borrão”) e *arte informal* para descreverem um tipo de abstracção pictórica livre.

Tanto na Europa como nos Estados Unidos, os anos do pós-guerra assistiram à explosão de tais abstracções individualizadas: a projecção não tanto de conceitos metafísicos, morais e políticos, mas de uma ética pessoal e de emoções privadas, de sentimentos místicos e espirituais, de experiências psíquicas, de sonhos e de mitos. A pintura era concebida como uma acção heróica e “solitária” carregada de riscos, mas que culminava com a descoberta empolgante de uma imagem original e reveladora.

1.3 - «New York School»

Nova Iorque, nos anos 30, viu desenhar um novo interesse pela arte contemporânea, e mais particularmente pelas suas manifestações europeias. Fundado em 1929, o *Museum of Modern Art* (M.O.M.A) assumiu rapidamente uma grande importância na cultura americana. Duas exposições decisivas em 1936, *Cubism and Surrealism*, seguidas, em 1939, pela primeira grande retrospectiva de Picasso, apresentavam melhor a arte europeia do início do século do que as colecções permanentes, ainda no seu início. A criação, em 1937, do *Solomon R. Guggenheim Museum* veio ampliar mais ainda esse efeito.

Alguns artistas europeus contribuíram também, através da sua presença nos Estados Unidos ou dos seus ensinamentos, para a emergência de um novo clima estético. Hans Hoffmann (1880-1966), que vindo de Munique em 1930, abriu uma escola, em 1933, na Oitava Avenida. Apesar da sua obra pessoal se ter afirmado tardiamente, depois de 1944, a sua influência foi sensível, sobretudo devido à sua teoria do *push and pull* (a oposição das cores que avançam ou recuam graças ao jogo dos seus contrastes). Josef Albers (1888-1976), que ensinara no Bauhaus e se instalara na América em 1935, teve igualmente uma grande influência, que, no entanto, talvez se tenha feito sentir mais na segunda geração de pintores abstractos americanos, que frequentaram o seu estúdio no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte.

O interesse pela arte europeia foi ainda mais reforçado pelo fluxo em direcção a Nova Iorque, durante a guerra, de artistas europeus refugiados na América, como Fernand Léger (1881 – 1955), Lyonel Feininger (1871 – 1956), Max Beckmann (1884 – 1950), Max Ernest (1891 – 1976), André Masson (1896 – 1987) e muitos outros. Foi também amplificado pelo papel dinamizador de Peggy Guggenheim, que abriu, em 1942, a *Galeria Art of This Century*, onde expôs as obras de artistas europeus e as de jovens pintores americanos, estabelecendo-se então, laços mais estreitos entre eles.

No meio de todos aqueles factores, que determinaram de forma decisiva o aparecimento de um novo clima estético, surgiram as primeiras exposições públicas dos artistas da *New York School*, que viriam a ser conhecidos por expressionistas abstractos.

A primeira aplicação do termo «Expressionismo Abstracto» surgiu nos EUA, em 1946, numa crítica no *New Yorker*, aquando de uma exposição, na *Galeria Mortimer Brandt*, do pintor Hans Hoffmann, que emigrara da Alemanha para os EUA. O autor da

crítica, Robert Coates¹², observou que até à data o artista tinha sido alvo de pouca atenção, e atribuiu o facto à sua técnica de pintura: “*ele é certamente um dos mais intransigentes representantes daquilo a que alguns chamam a escola de pintura de salpicos e borrões e que eu, mais delicadamente, baptizei de Expressionismo Abstracto*”¹³.

No entanto, entre os novos artistas americanos, o termo «Expressionismo Abstracto» era sempre “o título não desejado”, receando eles que as suas muito diferentes visões sobre a arte e produções estéticas fossem sufocadas, se subsumidas sob uma única descrição estilística ou nomenclatura de grupo.

A descrição mais neutral parecia ser *New York School*, em alusão ou por contraste com a *École de Paris*, que até 1940 foi considerada como líder mundial. O nome remonta à exposição, que o artista Robert Motherwell (1915 – 1991) organizou, em 1951 na *Galeria Frank Perls*, em Beverly Hills, que incluía trabalhos de entre outros, William Bazotes, Willem de Kooning (1904 – 1997), Adolph Gottlieb (1903 – 1974), Hans Hoffmann (1880 – 1966), Robert Motherwell, Jackson Pollock (1912 – 1956), Richard Pousette-Dart, Ad Reinhardt (1913 – 1957), Mark Rothko (1903 – 1970), Theodoros Stamos, Hedda Sterne, Clyfford Still (1904 – 1980), Mark Tobey (1880 – 1976) e Bradley Tomlin.

À semelhança de muitos outros movimentos modernos, o Expressionismo Abstracto não correspondeu a qualquer estilo em particular, mas antes, a uma atitude em geral: nem todas as obras eram abstractas nem expressionistas. O que os artistas tinham em comum era o facto de recorrerem a temas carregados de sentido moral, muitas vezes pesados e trágicos, a contrastar com os temas do Realismo social e da vida regional que caracterizaram a arte americana das décadas anteriores. Os novos artistas valorizavam, sobretudo, a individualidade e o improvisado espontâneo, sentiam-se pouco à vontade com objectos e estilos convencionais, que não se adaptavam à sua nova perspectiva.

Os artistas da *New York School* escolheram sistematicamente grandes formatos. Alguns exprimiram a sua percepção dos problemas políticos, económicos e sociais por meio de traços figurativos, mas outros eliminaram-nos definitivamente.

¹² “Ao que parece, o próprio Coates, fora buscar o termo a um outro autor, Alfred Barr, que o utilizara pela primeira vez na Alemanha, em 1919, na revista *Der Sturm*, publicada em Berlim, e que era particularmente famosa pela publicação de reproduções expressionistas. Barr usou a expressão relativamente aos trabalhos de Wassily Kandinsky, que abandonara em 1911 qualquer pretensão de copiar o mundo dos objectos.” In, HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Trad. Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005. P.6.

¹³ HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Trad. Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005. P.6.

Se bem que possuindo cada um deles uma expressão própria, o que todos pareciam ter em comum era o sentido de frontalidade do espaço pictórico e a ausência de hierarquização das partes da tela, que cobriam totalmente de tinta.

No ano de 1937, o *Museum of Modern Art* (M.O.M.A) organizou uma exposição *Arte fantástica, Dada, Surrealismo*, que proporcionou grande impulso à nova geração de artistas de Nova Iorque. A exposição despertou o interesse pelo inconsciente como fonte de expressão artística e nas técnicas artísticas do Surrealismo, como a *écriture automatique*, uma forma de expressão pictórica ou escrita, livre de qualquer censura por parte da mente racional ou vontade do consciente. Seguindo o exemplo da *écriture automatique*, a dinâmica inerente à própria pintura tornou-se cada vez mais importante nas técnicas de pintura de vários expressionistas abstractos, por exemplo através do uso de tintas industriais, presente sobretudo, na obra do artista Jackson Pollock.

Além disso, as teorias de Sigmund Freud e Carl Jung tinham na altura muitos adeptos nos EUA. Jackson Pollock numa entrevista com Selden Rodman, em 1956, afirmou: “*Sou muito representacional durante uma certa parte do tempo, e pouco durante o resto do tempo. Mas quando se pinta a partir do inconsciente, é provável que as figuras apareçam. Acho que somos todos influenciados por Freud. Sou jungiano desde há muito...Pintar é um estado de existência...A pintura é a auto-descoberta. Todos os artistas bons pintam o que são.*”¹⁴

Esta visão da pintura como um “auto-exame, auto-afirmação e auto-expressão” foi decisiva para os expressionistas abstractos como para o seu público. Mark Rothko, Adolph Gottlieb e Barnett Newman (1905 – 1970) viam-se a si próprios como «criadores de mitos» modernos que, tendo acesso a culturas «primitivas» e arcaicas, como a arte americana nativa ou pré-colombiana, esperavam criar metáforas e símbolos intemporais e imediatamente acessíveis à condição do “homem moderno”, que era visto como trágico.

De entre os artistas da *New York School*, foi Jackson Pollock que abriu o caminho, o qual foi seguido por outros pintores expressionistas abstractos. De Kooning afirmou «*ele quebrou o gelo*»¹⁵, uma frase enigmática que sugeria que Pollock mostrara o que a arte poderia ser, com os seus quadros de *dripping* de 1947. Pollock foi o primeiro o praticar a pintura «*all-over*», despejando a tinta sobre a tela em vez de usar pincéis e paleta e abandonando todas as convenções de um motivo central. Dançava

¹⁴ HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Trad. Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005. P.10.

¹⁵ CAIAZZO, Cinzia. *A grande História da Arte – século XX*. Volume 15. S.I: Público, 2006. P.54.

quase em êxtase sobre telas espalhadas no chão, perdendo-se nos seus padrões e pingando e gotejando com um controlo total. Na época, Pollock foi saudado como o maior pintor americano.

Outro representante do Expressionismo Abstracto era o russo Mark Rothko. À semelhança de muitos expressionistas abstractos, Rothko foi inicialmente influenciado pelo Surrealismo e pela liberdade de expressão que esse proporcionava, mas as suas obras mais importantes são os abstractos da maturidade. A arte de Rothko representava uma alternativa ao expressionismo abstracto de Pollock. Ele dava uma ênfase maior à cor e à gravidade do que Pollock no entusiasmo do gesto e da acção.

Porém, muitos outros artistas norte americanos poderiam ser mencionados, como importantes para o desenvolvimento do Expressionismo Abstracto, tais como: Clyfford Still, Franz Kline (1910 – 1962), Robert Motherwell, Barnett Newman, Philip Guston (1913 – 1980), Morris Louis (1912 – 1962), Richard Diebenkorn (1922 – 1993), Sam Francis (1923 – 1994), Richard Pousette-Dart, Ad Reinhardt, Theodoros Stamos, Hedda Sterne, Mark Tobey e Bradley Tomlin, entre outros.

1.3.1 Franz Kline (1910 – 1962)

Para muitos expressionistas abstractos houve sempre o perigo de cair na fórmula: por exemplo: os rectângulos de Rothko ou as telas de Pollock cobertas com tinta salpicada ou gotejada. A obra de Franz Kline, também é facilmente reconhecível, pois, também ela dispõe daquilo a que se pode chamar uma fórmula, mas este utiliza-a com uma frescura e um constante poder inventivo.

Desde finais da década de 1930 até meados da década de 1940, Franz Kline foi muitas vezes buscar os motivos das pinturas, então figurativas, à sua região de origem, um distrito mineiro no leste da Pensilvânia. As suas composições dinâmicas, das últimas obras abstractas, pintadas após meados da década de 1940, são muitas vezes uma reminiscência das torres sinuosas das minas de carvão, típicas da sua região, conhecidas localmente por *tipples*, e que pareciam instáveis e não construídas para

durar.¹⁶ Estas referências regionais são, ainda realçadas pelos títulos das suas pinturas que se referem a nomes de cidades ou caminhos-de-ferro da região.

Cardinal, título de uma obra de Franz Kline, é também o nome de uma estação de caminhos-de-ferro, foi apresentada pela primeira vez na exposição individual que o artista realizou na *Galeria Charles Egan*, em 1950. Nessa altura, outros pintores da *New York School*, principalmente Willem de Kooning e Jackson Pollock, estavam a reduzir as cores ao preto e branco.

Embora Kline alargasse o espectro de cor, durante a década de 1950, é conhecido sobretudo pelas pinturas a preto e branco.

Kline também se interessou pela arte oriental. Enquanto estudante de arte em Londres, em finais da década de 1930, colecionou gravuras japonesas. Talvez por isso, as pinturas a preto e branco eram muitas vezes associadas à caligrafia japonesa, como em *Untitled*, de 1957 (Ilustração 14).

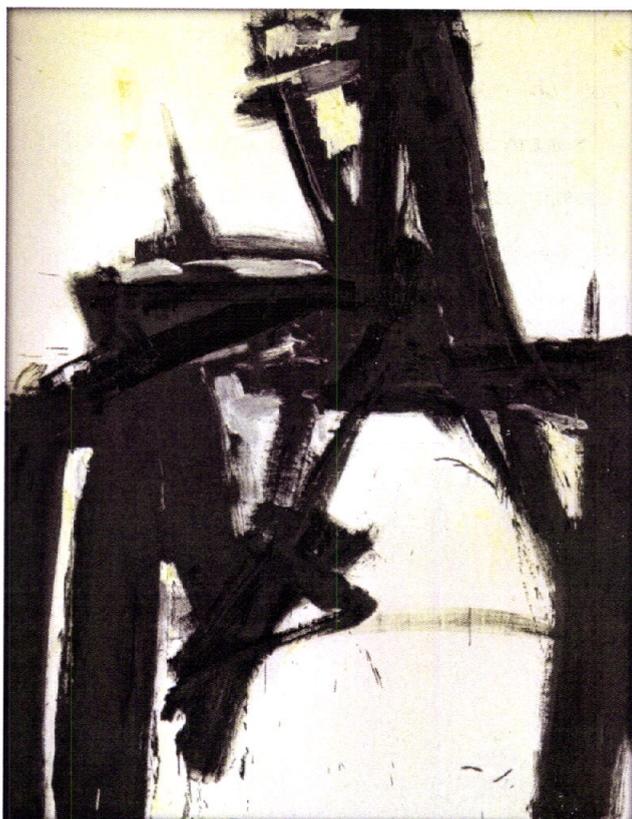


Ilustração: 14

Franz Kline
Untitled, 1957
Óleo sobre tela.
200 x 158 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen

¹⁶ HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Trad. Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005. P.84.

O ponto de partida para as pinturas de Kline era muitas vezes um esboço espontâneo que, por razões económicas, muitas vezes executava sobre páginas de listas telefónicas ou de jornais.

“Por volta de 1948, no estúdio de De Kooning, Kline conheceu as aplicações potenciais do Bell-Opticon, um aparelho de ampliação que permitiu projectar desenhos numa parede”.¹⁷ Foi ao projectar alguns dos seus desenhos a preto e branco que Kline descobriu a sua técnica característica: transferir as configurações dos seus desenhos para telas de grande formato.

A sua obra final ficou caracterizada, basicamente, pela aplicação de grandes manchas de tinta preta, que atravessam a tela em todas as direcções, equilibradas por uma idêntica área de branco, criando a ilusão de luz e sombra.

1.3.2 Robert Motherwell (1915 – 1991)

Robert Motherwell, o mais jovem dos expressionistas abstractos e filósofo, cuja obra, ainda que fundamentalmente misteriosa, é reveladora de um enorme poder mental.

Quando, um dia lhe perguntaram o que significava um dos seus quadros, Motherwell respondeu: “*É a acumulação de centenas de decisões com o pincel. Num determinado dia, ou durante umas horas, posso-me encontrar num estado muito particular e fazer uma coisa muito mais ligeira ou muito mais carregada, muito mais pequena ou muito maior do que faria normalmente, mas quando trabalho conscientemente numa coisa durante um certo tempo, empenho-me por completo. Em certo sentido, todos os meus quadros são como camadas extraídas de um continuum cuja duração é a minha vida*”¹⁸.

Desta definição existencial, poderíamos deduzir que a pintura era para Motherwell uma espécie de actividade “onanista”, uma luta constante com a matéria para definir “todo o seu ser”. No acto físico de pintar, em cada traço e em cada gesto, o artista pareceu afirmar-se fenomenologicamente a si próprio, diante do nada.

Para entendermos melhor o Expressionismo Abstracto de Motherwell deveremos ter em conta a grande influência que, nos anos 40 e 50, o Existencialismo europeu exerceu na cultura americana, em especial a obra de Heidegger e Sartre. O

¹⁷ HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Trad. Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005. P.84.

¹⁸ RUIZ, José Maria. *Motherwell*. Globus, Madrid, 1996. P.2.

Existencialismo pareceu ter provocado uma verdadeira mistificação da actividade de pintar, da acção (*action painting*), do processo pictórico, em detrimento dos conteúdos tradicionais. O significado da obra ficaria então resumido à dramática marca visível de uma existência individual.

No entanto, houve referências mais directas, especificamente artísticas, que nos ajudam a compreender melhor as intenções de Motherwell, tais como: as influências de Mondrian, do Surrealismo, assim como das obras de Picasso e Miró.

A atenção de Motherwell dirigiu-se também, para a técnica surrealista *écriture automatique*, como prática pictórica, e para as investigações de Jung, como referente teórico. Se o Automatismo reforçou a vertente espontânea e fenomenológica da sua tarefa, a obra de Jung proporcionou-lhe uma base teórica para mergulhar num inconsciente colectivo que ultrapassa os limites do individual.

A capacidade de Motherwell para conseguir uma síntese pictórica de todas as influências enunciadas derivou da sua ampla formação cultural. Antes de decidir-se a pintar, encheu-se de Filosofia e Literatura em diversas universidades americanas e europeias.

Composta de mais de duzentas pinturas, *Elegias à Republica Espanhola*, constitui um dos mais extensos conjuntos de obras de Robert Motherwell, que ocupou o artista durante mais de trinta anos. “Ao contrário do resto da minha obra, as *Elegias* são, na sua maioria, declarações públicas. As *Elegias* reflectem o que tenho de internacional, dado que me interessam as forças históricas do século XX, e sinto poderosamente as forças em conflito”¹⁹.

A vitória do ditador fascista Francisco Franco, após uma devastadora guerra civil de três anos, ditou o fim da jovem República Espanhola, em 1939, mas a série *Elegias* só seria iniciada uns dez anos mais tarde.

Foi um poema de Harold Rosenberg, *O Pássaro para Todo o Pássaro*, que surgiu em 1948 na primeira e única edição da revista *Possibilities* – projecto que tinha como grupo editorial Motherwell²⁰, Rosenberg, John Cage e Pierre Chareau -, que serviu de inspiração para o desenho a tinta-da-china a preto e branco, *Ink Sketch (Elegia n.º1)*, 1948 (Ilustração 15).

¹⁹ HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Trad. Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005. P.70.

²⁰ Motherwell para além de pintor também foi escritor e editor. Escreveu uma série de textos, entre os quais *Le monde du peinture moderne*, presente no livro *Art en Théorie: 1900-1990*, uma antologia realizada por Charles Harrison e Paul Wood, editada pela primeira vez pela *Blackwell Publishers*, em 1992.

Os elementos básicos que viriam a caracterizar toda a série são já notórios no primeiro esboço: a superfície do desenho está ritmada por meio de elementos verticais, intercalando formas ovais.

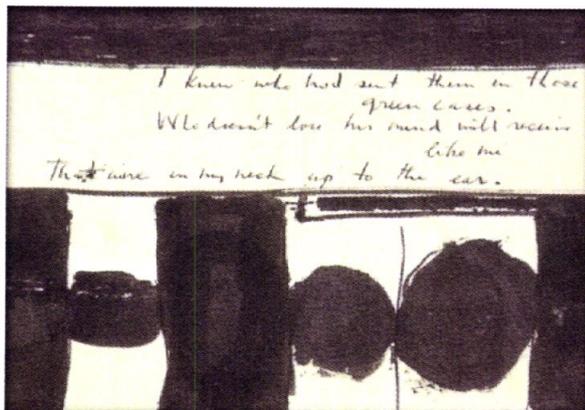


Ilustração: 15

Robert Motherwell
Ink Sketch (Elegia n.º 1), 1948
Tinta-da-china sobre papel
27,3 x 21,6 cm
Nova Iorque, Museum of Modern Art.

Elegia à República Espanhola n.º 34 (Ilustração 16), foi descrita por Motherwell como “uma das seis mais conseguidas da série *Elegias Espanholas*”²¹ tendo sido criada durante o que o artista descreveu como sendo um “bloco de pintura”²² no qual passava muito tempo a realizar detalhes. As cores do fundo, o amarelo, o vermelho e o azul, são uma referência à bandeira da República Espanhola.

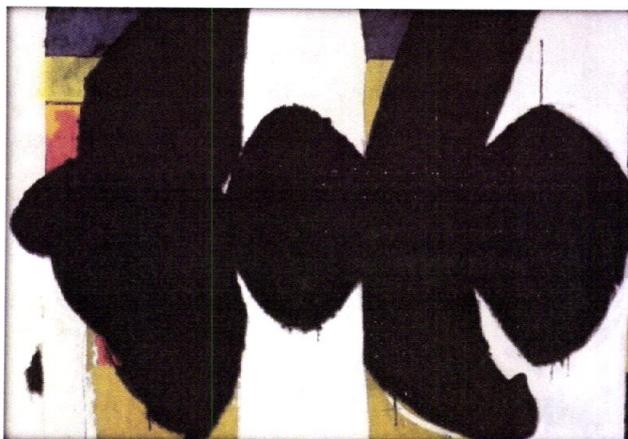


Ilustração: 16

Robert Motherwell
Elegia à República Espanhola n.º 34, 1953-54
Óleo sobre tela
203,2 x 254 cm
Buffalo, Albright Knox Gallery

²¹ HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Trad. Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005. P.70.

²² HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Trad. Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005. P.70.

Numa entrevista em 1943, Motherwell comentou as *Elegias* da seguinte forma: “Para mim, uma *Elegia* é um cântico fúnebre sobre algo de que se gostava. As *Elegias Espanholas* não são «políticas», mas antes uma íntima insistência minha no facto de se ter dado uma morte terrível que não deveria ser esquecida. Tentei fazê-las o mais eloquentemente possível. Mas as pinturas são também metáforas gerais acerca do contraste entre a vida e a morte e da sua inter-relação”²³. As cores branco e preto, que desempenham um papel central na série *Elegias*, simbolizam segundo Motherwell esta dualidade universal de vida e morte. Embora o próprio Motherwell afirmasse que as *Elegias* não eram políticas, o tema apesar de tudo tinha um cunho político, uma vez que a Espanha permaneceu uma ditadura até à morte de Franco, em 1975, e não adoptou uma constituição democrática senão em 1978.

Outra leitura, quase psicológica, das *Elegias* é a interpretação das suas formas orgânicas, ovais e verticais, como símbolos dos sexos feminino e masculino, ou como o falo e os testículos de um touro abatido numa praça de touros.

Num panorama americano, dos anos 40 e 50, ainda marcado por uma forte rejeição pública da arte moderna, os artistas da *New York School* muito ficaram a agradecer a Motherwell, que se empenhou em confrontar a prática espontânea da pintura com a reflexão e a consciência.

²³ HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Trad. Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005. P.70.

1.4 -Arte Informal na Europa

Na Europa, quase exactamente na mesma altura do Expressionismo Abstracto norte-americano, foi-se desenvolvendo uma nova orientação na pintura com muitas semelhanças essenciais: o *Informalismo*.

Esta nova pintura expressiva desenvolveu-se inicialmente sob a influência da *École de Paris*, mas a partir de 1950 havia artistas espalhados por toda a Europa à procura de novos meios e de novas concretizações.

Mais uma vez, Paris foi o epicentro de um movimento artístico. O Informalismo era dificilmente delimitável pela sua heterogeneidade e complexidade ao ponto de até os críticos terem problemas em encontrar uma definição suficientemente ampla para conter todos os seus aspectos.

Chamado inicialmente de *Abstracção Lírica* e depois *Tachismo*²⁴, com o tempo foi designado por Informalismo, termo proposto pelo crítico francês Michel Tapié, que dá a ideia de uma forma de arte amorfa que se revolta perante qualquer referência a figurações ou tradições pré-existentes. Uma nova atenção era dada à matéria pictórica, ao gesto, ao sinal e à utilização, então inédita, de objectos comuns inseridos na obra.

A arte informal europeia desenvolveu-se em duas direcções distintas: a primeira, voltada para a pesquisa da valorização do gesto e do sinal; a segunda, orientada para a descoberta e a experimentação da matéria pictórica. Em ambos os casos, fazia-se coincidir o acto de criar com o de agir e de ser, encontrando um pressuposto teórico na filosofia existencialista, que se desenvolvia no mesmo período em Paris.²⁵

Os artistas gestuais descobriram o valor do sinal, já não constitutivo de formas e imagens, mas totalmente privado de racionalidade e significado – ao qual, aliás, se

²⁴ Tachismo, é um termo que tem origem na palavra francesa “tache”, que significa “borrão” e é utilizado pela primeira vez pelo crítico francês Charles Estienne no começo dos anos 50.

²⁵ O Existencialismo é uma corrente intelectual que nasceu durante a década de 1930, na Europa, na estreia do pensamento do dinamarquês Soren Kierkegaard, que se contrapunha ao objectivismo hegeliano – que imperou durante anos – e negava qualquer possibilidade de conhecimento do ser, reduzindo o homem à sua existência.

Logo após a II Guerra Mundial, esses pensamentos foram radicalizados, sobretudo em França, pelas reflexões de alguns filósofos, como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Maurice Merleau-Ponty, que recuperaram as bases do existencialismo definido como “*filosofia da crise*” e propuseram enfrentar com o compromisso a crise existencial que se seguiu à destruição da guerra. A existência do Homem no seu carácter precário e incerto era o objecto de estudo do existencialismo. Segundo a definição do filósofo alemão Martin Heidegger, a palavra *existir* deriva de *ex-sistere*, isto é, não permanecer. Heidegger deu o impulso ao método existencialista que estuda precisamente o carácter mutante e dinâmico da vida do homem que não está imóvel, mas se projecta continuamente para o que virá, abandonando-se à incerteza que se torna o carácter primário da existência humana.”

subtraíram, através da velocidade de execução, para impedir a razão de intervir na criação da obra.

Vários artistas poderiam ser mencionados como importantes para o desenvolvimento da vertente gestual do Informalismo europeu, tais como: Wols, Hans Hartung (1904 – 1989), Pierre Soulages (1919), Georges Mathieu (1921), Giuseppe Capogrossi (1900 – 1972), Emilio Vedova (1919 – 2006), entre outros.

Foi Hans Hartung, artista alemão nativo de Leipzig, quem esteve no início deste novo desenvolvimento. A sua biografia, tão cheia de vicissitudes, reflectiu as inquietações deste período. A partir de 1922 começou a trabalhar a linguagem abstracta, criando uma linguagem pessoal, a “caligrafia” do artista, como marca imediata do seu temperamento.

Outra abordagem, também interessante, da vertente gestual do Informalismo, foi a do pintor francês Pierre Soulages, autor de uma poderosa abstracção expressiva. Com o uso de uma espátula especial, o artista aplica faixas resplandecentes de preto, criando e sugerindo espaços infinitos.

A arte informal, no seu lado material, contribuiu para suprimir a estética pós-cubista ainda dominante em Paris, transformando a própria matéria que compunha a obra no seu tema, que assim se tornava imagem.

Na renovação do pós-cubismo, foi fundamental a obra de Jean Fautrier (1898 – 1964). O artista francês preparava as telas espalhando com uma espátula um espesso fundo de cola e cera sobre o qual deixava colar pó de pastel colorido. O seu tema mais maduro foi a dramática série dos *Reféns*, ou seja, corpos de prisioneiros em campos de extermínio alemães. Estas obras têm uma atracção macabra oferecida pela consistência da matéria e pela cor da matéria pictórica.

A utilização da matéria atingiu o mais alto nível de plasticidade com Jean Dubuffet (1901 – 1985), comerciante de vinhos, que só na idade madura tornou a arte a sua actividade principal. Foi talvez o facto de estar fora, que lhe permitiu interessar-se por um tipo de arte não canónico: o dos doentes mentais, obras de crianças e, em geral, de quem não se encontrava dentro das normas da razão, como é o caso de *O Metafísico*, 1950 (Ilustração 17).

Em Espanha, Antoni Tàpies (1923) propôs uma nova materialidade informal através da estratificação de cores terrosas e brilhantes que reflectiam o seu país no período posterior à Guerra Civil. Tàpies animava as suas telas aplicando objectos

comuns como cordas, fechos e pedaços de madeira, conferindo à obra uma qualidade táctil e narrativa, como no caso de *Relevo cor de tijolo*, 1963 (Ilustração 18).

Para além de Tàpies e Dubuffet, outros artistas poderiam ser mencionados como importantes para o desenvolvimento do Informalismo, na sua vertente material, tais como: Alberto Burri (1915 – 1995), Roberto Crippa (1921 – 1972), Emil Schumacher (1912 – 1999), Jaap Wagemaker (1906 – 1972), entre outros.



Ilustração: 17

Dubuffet
O Metafisico, 1950
Óleo sobre tela.
116 x 89,5 cm
Paris, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

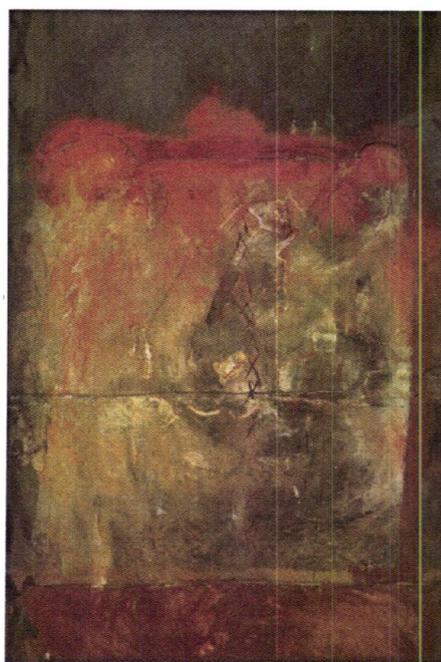


Ilustração: 18

Tàpies
Relevo cor de tijolo, 1963
Mixed media com areia sobre tela.
260 x 195 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen

1.4.1 – Pierre Soulages (n.1919)

“Ah, o negro e branco, Soulages segura a pintura pelos chifres”²⁶. Com esta frase dita em 1942, o escritor Joseph Deltier declarou a sua admiração por Soulages, que enfrenta a pintura de forma determinada e verdadeira.

Pierre Soulages, pintor francês, nasceu em 1919 em Rodez, no sudoeste de França.

Desde a infância, que Soulages revela ter interesse pelas pedras antigas, pelos objectos desenterrados e ressuscitados, pelos materiais cobertos de patina e corroídos pelos anos, e pelas artes primitivas que têm a força e a rudes do verdadeiro e do bruto.

Aos doze anos, Soulages visita o mosteiro românico de *Sainte-Foy* de Conques, onde descobre o esplendor da arquitectura. Nesta visita, Soulages, tem uma dupla revelação: a paixão pela arte românica e o desejo de se tornar pintor.²⁷

Assim, em 1941, foi estudar para a Escola de Belas-Artes de Montpellier e começa a pintar a partir de 1946.

Ao longo da sua obra, desenvolveu uma gramática formal abstracta com temáticas ligadas aos monumentos pré-históricos e românicos da região de Auvergne e às madeiras negras que povoam a sua memória de infância.

Mais tarde, tomou contacto com as obras de Picasso e Cézanne, “*O contacto com as obras de Picasso e Cézanne não me chocou, pois eu já tinha a experiência com os tesouros de Conques*”²⁸.

Nas suas pinturas, Soulages confere especial importância às qualidades perceptivas da imagem, ao seu efeito visual, evitando alusões evidentes a formas identificáveis. A liberdade das pinceladas, a espontaneidade dos gestos e a abstracção da composição, inserem a sua obra na tendência designada por *Tachismo*, uma corrente estética que se integra no movimento Informalismo.

A partir de uma clara influência da linguagem formal caligráfica, Soulages cria signos que resultam de operações intuitivas e rápidas, que permitem a identificação das

²⁶ <http://pros.orange.fr/sheila.leiner/Site%20Entrevistas/Soulages.htm>

²⁷ “Chamei aquele lugar «música das proporções». Fiquei muito emocionado com o lugar, o espaço e a luz inseparáveis. Não pensei em ser arquitecto, ou escultor, mas sim pintor” In, Entrevista a Pierre Soulages, <http://pros.orange.fr/sheila.leiner/Site%20Entrevistas/Soulages.htm>

²⁸ <http://pros.orange.fr/sheila.leiner/Site%20Entrevistas/Soulages.htm>

formas com o próprio gesto que as criou. A sua pintura, essencialmente negra²⁹, é assumida como uma experiência física com qualidades poéticas, paradigmaticamente representada pelos quadros *Pintura 21.6.53*, de 1953 (Ilustração 19), e *Pintura 64*, de 1964 (Ilustração 20), nas quais algumas manchas produzidas por amplas pinceladas de tinta preta de sentido vertical preenchem a superfície da tela definindo uma forte massa preta, realçada pelo contraste com as zonas brancas ou ocres que constituem o fundo das telas.

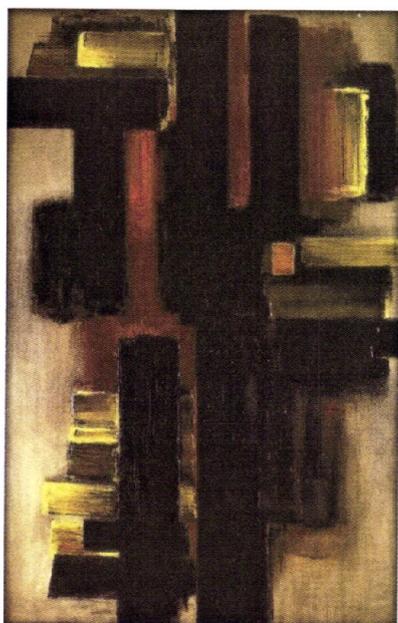


Ilustração: 19

Pierre Soulages
Pintura 21.6.53, de 1953
Óleo sobre tela.
195 x 130 cm
Colecção particular

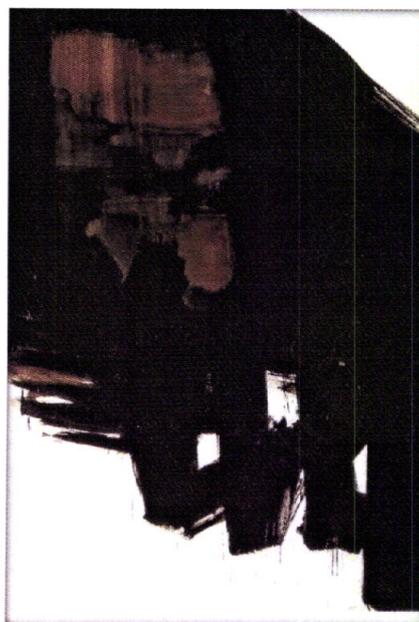


Ilustração: 20

Pierre Soulages
Pintura 64, 1964
Óleo sobre tela.
202 x 143 cm
Colecção particular

A partir de finais da década de 1970, Soulages produz quadros de inúmeros formatos, mas sempre negros ou castanhos, apresentando empastamentos brilhantes, onde a luz assume uma qualidade especial. “A luz foi sempre uma preocupação minha,

²⁹ “Gosto da autoridade do preto. É uma cor violenta, que convida à interiorização. É ao mesmo tempo cor e não-cor. Quando a luz se reflecte no preto, ela é transformada. O preto abre o campo mental que lhe é próprio. Pois é nele que tudo acontece: na luz do preto, ou melhor, na propriedade do preto” In, Entrevista a Pierre Soulages, <http://pros.orange.fr/sheila.leiner/Site%20Entrevistas/Soulages.htm>

mais ou menos inconsciente, mas que me tem acompanhado em tudo o que fiz. É aquilo que Picabia me disse: a luz vem ao quadro, não é o quadro que vai ao seu encontro. Ele dizia que nos meus trabalhos, a luz era criada pela pintura, não era uma luz imitada”³⁰.

As suas telas enormes, geralmente decompostas em polípticos, nada mostram que lhes seja externo, e nada remetem além das mesmas. “*Não procuro transmitir nada com a minha pintura, porém devo admitir que fico contente quando as pessoas a compreendem e fazem bom uso dela*”³¹.

O espectador vê-se imerso e tomado pela intensidade da presença da sua pintura, uma presença física, táctil e sensual, que transmite uma enorme energia contida.

Mas a sua obra também é metafísica, forçando à interiorização e à meditação. É uma pintura de matéria surda e violenta, e ao mesmo tempo imaterial, mutante e vibrante, transformando-se constantemente conforme o ângulo pelo qual é observada. “*A minha pintura é um espaço de questionamento e de meditação, onde os sentidos que lhe atribuímos se podem fazer e desfazer*”³².

Para além de pintor, Soulages realizou trabalhos ligados ao teatro, como cenários e figurinos das peças *Heloisa e Abelardo*, de Roger Vaillant (1949) e de *Pujança e Glória*, de Graham Greene (1951).

1.4.2 – Hans Hartung (1904 – 1989)

Habitualmente considerado francês, Hans Hartung nasceu na Alemanha, Leipzig em 1904.

O gosto pela pintura nasceu muito cedo, em Hartung, influenciado por uma família de artistas (os pais fervorosos amantes da música, o avô materno compositor e o pai pintor autodidacta).

³⁰ In, Entrevista a Pierre Soulages, <http://pros.orange.fr/sheila.leiner/Site%20Entrevistas/Soulages.htm>

³¹ Idem

³² Idem

Na Universidade de Belas-Artes de Leipzig, Hartung aprofundou estudos em Filosofia e História da Arte. Ao mesmo tempo, começou a desenhar e pintar. Os seus primeiros trabalhos eram já inteiramente abstractos, “*a expressão livre e pura deve transcender a realidade*”³³

No Verão de 1926, Hartung, viajou de bicicleta por vários países europeus (França, Itália, Espanha, Holanda e Bélgica), aproveitando para desenhar e visitar galerias e museus.

Em 1931 realizou a sua primeira exposição individual, em Dresden na Alemanha. No ano seguinte instalou-se em Paris, para fugir ao regime nazi, que imperava na Alemanha. Em Paris integrou um grupo de artistas, que o ajudaram a continuar o seu trabalho pictórico. Já em 1937 expôs no famoso *Jeu de Paumme* e no ano seguinte no *Salon des Surindependents*.

A sua obra deste período, caracterizou-se por uma composição baseada em manchas apagadas e fragmentos de linhas negras.

Progressivamente, foi reduzindo a variedade cromática e passou a utilizar cada vez mais o preto.

A partir de 1946, participou regularmente no *Salon des Realités Nouvelles*. Aí, apresentou obras, cada vez mais baseadas nos traços “caligráficos” em preto, tornando-se um dos precursores do Informalismo e do *Tachismo*.

Começou a trabalhar com instrumentos, até então, não usados na pintura: paus, ramos e pequenos arbustos, com os quais raspava a tinta fresca dos fundos coloridos e cobertos por um negro opaco. Esta técnica, do *grattage*, que outros pintores mais tarde utilizaram, foi desprezada por alguns críticos, que a consideravam: “*estraga o suporte e está isenta de expressão*”³⁴.

Para Hartung, a velocidade do processo criativo era “*uma necessidade espiritual*”³⁵. Recusava toda a intencionalidade racional como precursora da expressão artística, e desde o início que se mostrava contra os princípios da Bauhaus, os quais considerava “*uma moda passageira*”³⁶.

³³ FRIEDMANN, Sonja. *Un artista reencontrado – Hans Hartung*. S.l: La Palabra, 2007. P.27-32.

³⁴ WALTHER, Ingo F. *Arte no século XX – pintura*. Vol. I. Trad. Ida Boavida. Colónia: Taschen, 2005.

³⁵ FRIEDMANN, Sonja. *Un artista reencontrado – Hans Hartung*. S.l: La Palabra, 2007. P.27-32.

³⁶ FRIEDMANN, Sonja. *Un artista reencontrado – Hans Hartung*. S.l: La Palabra, 2007. P.27-32.

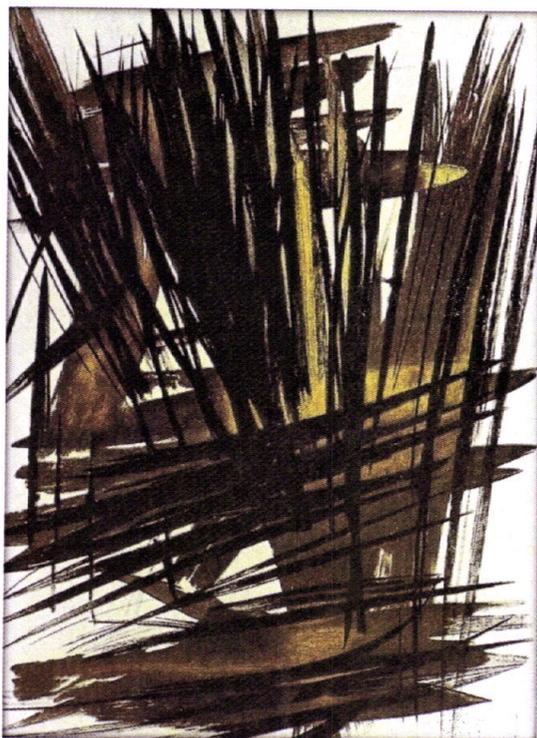


Ilustração: 21

Hans Hartung
T 1956 - 9, 1956
Óleo sobre tela
180 x 137 cm
Colecção particular

No quadro *T 1956-9*, de 1956 (Ilustração 21) é possível observarmos a pincelada rápida e espontânea de Hartung. A paleta de cores restringe-se apenas aos tons amarelo/castanho/ preto que criam uma vibrante e harmoniosa composição sobre um fundo claro. As linhas longas estão sobrepostas e cruzadas, criando uma trama. Para lá do movimento pictórico meditativo, da alternância da espessura das pinceladas, a delicadeza com que são executadas parecem ter algo do encanto espiritual da caligrafia japonesa.

O que mais fascina nestes trabalhos de Hartung é o toque, a “caligrafia” do artista como expressão imediata do seu temperamento. “*Quanto mais mergulhamos na nossa personalidade*”, disse Hartung, “*mais clara e convincente será a imagem que seremos capazes de transmitir do nosso mais profundo eu e tanto mais abrangente será a nossa expressão*”³⁷. Esta expressão é como um credo, uma dedicatória à fantasia. Hartung descobriu um método muito ao seu jeito: a psicografia na pintura (o registo espontâneo de estados mentais e emocionais, que vão da euforia à depressão). Uma técnica cuidada permitiu a Hartung reter uma diferenciação e uma precisão mesmo quando trabalhava sob uma extrema tensão emocional.

³⁷ FRIEDMANN, Sonja. *Un artista reencontrado – Hans Hartung*. S.l: La Palabra, 2007. P.27-32.

2.º Capítulo

Abstraccionismo em Portugal

2.1 Abstraccionismo em Portugal: o percurso

Em Portugal, os primeiros trabalhos, de algum modo, abstractos surgiram nos anos do *Orpheu*. Quando, subitamente, em meados de 1914 e durante 1915, o provinciano meio artístico conheceu uma nova animação que agitou a contemporaneidade da primeira metade do século XX.

O desabar da Grande Guerra trouxe de regresso ao periférico país, Amadeo, Santa-Rita (1889 – 1918), Armando Basto, José Pacheko, Viana (1881 – 1967) e, facto maior, o casal Sónia e Robert Delaunay, que apanhados em férias espanholas pelas notícias da “frente”, se lembraram da lírica pátria de Amadeo, apressando-se em direcção a Lisboa.

No contexto restritivo imposto pela Guerra, os nomadismos arquitectavam-se, daí resultando um raríssimo território que não se esgotava nas «fronteiras» do Chiado, liderado pela dupla Almada (1893 – 1970) / Santa-Rita. Inesperadamente outro pólo surgia a norte, entre Manhufe, onde Amadeo regressara, e Vila do Conde onde os Delaunay alugaram casa e viviam com Eduardo Viana, que lhes sugerira o refúgio e não mais os largara.

Em Lisboa, irrompia o projecto da revista *Orpheu*, eminentemente literário, delineado por Sá-Carneiro (1890 – 1916) e Pessoa (1888 – 1935) que agregaram a colaboração de Almada e Santa-Rita. Se a poesia dos primeiros aí atinge uma qualidade ímpar, a irrupção dos segundos constituía novidade absoluta: Almada publicava frisos, de teor muito simbolista, Santa-Rita uma série de quatro *hors-textes* com desenhos futuristas e longas legendas.

Os pintores Santa-Rita e Amadeo, em Paris, tinham ficado entusiasmados com a exposição dos pintores futuristas italianos, realizada nessa cidade em 1912.

Santa-Rita declarava ter sido pessoalmente encarregado por Marinetti (1876 – 1944) de fomentar o Futurismo em Portugal e publicar os seus manifestos. Personalidade polémica, deixou poucas obras, constando que, na hora da morte pediu à família para as destruir. Todavia, um seu quadro inacabado, de data não posterior a 1912, pode ser considerado o primeiro exemplo português de radical modernidade, sem qualquer compromisso com as concepções naturalistas.

Num cubo-futurismo que utilizava linhas curvas, de certo modo devedor da arte de Boccioni (1882 – 1916) e de Picasso, que o pintor português declaradamente

admirava, surgiu uma das primeiras pinturas portuguesas mais próximas do Abstraccionismo.

Por sua vez, a obra de Amadeo de Sousa Cardoso caracterizou-se pela experimentação de várias correntes, do Naturalismo ao Expressionismo e ao Cubo-Futurismo. Reflectiu nos seus quadros as experiências colhidas na sua estada no estrangeiro, onde privou com Modigliani e Brancusi; participou em exposições em Paris, Berlim e Nova Iorque e contactou com personagens como Picasso, Braque e o casal Delaunay. Tudo isto lhe provocou uma reflexão plástica entre o Cubismo e o Abstraccionismo. Do primeiro, apropriou-se da geometrização das formas, transformadas em planos facetados, quase sempre intensamente coloridos. Do segundo adoptou os ensinamentos dos Delaunay sobre os discos coloridos e aplicou-os à paisagem, transformando folhas e árvores em manchas esféricas de cor tímbrica.

Sem raízes, sem corrente única, ele mesmo se considerava de tudo um pouco. A sua obra era uma mistura harmoniosa do Cubismo, Futurismo, Expressionismo e Abstraccionismo. Era essencialmente autêntico e apaixonado pelo movimento, pela velocidade, pela febre da vida moderna, como se constata pelo seu percurso artístico.

Após a morte de Amadeo, o Abstraccionismo viveu um interregno de três décadas. Só a partir de 1945 começam novas obras abstractas, com a pintura de Nadir Afonso (n.1920), Fernando Lanhas (n.1923), Artur Barbosa da Fonseca (n.1923) e Gariso do Carmo (n.1927) e a escultura de Arlindo Rocha (n.1921). Podemos ainda acrescentar outros nomes: Jorge de Oliveira (n.1924), Fernando de Azevedo (1923 – 2002), Marcelino Vespeira (1925 – 2002), Fernando Lemos (n.1926), José Júlio (1916 – 1963), Menez (1926 – 1995), Carlos Botelho (1899 – 1982) e Artur Bual (1926-1999).

Na década de 60, o Abstraccionismo em Portugal ganha novos contributos, via José Escada (1934 – 1980), Vasco Costa (1917 – 1988), Joaquim Rodrigo (1912 – 1997), D'Assunção (1926 – 1969), João Vieira (n. 1934), Nuno Siqueira (n. 1929), René Bertholo (1935 - 2005) e Lourdes de Castro (n. 1930).

No entanto, as principais iniciativas em Portugal desenvolveram-se sobretudo com as *Exposições Independentes*, organizadas e realizadas por um grupo bastante heterogéneo de estudantes da Escola de Belas-Artes do Porto, nos anos decorrentes de 1943 a 1950, em vários locais do País, como Porto, Leiria, Coimbra, Lisboa e Braga.

Entre muitos nomes de referência associados a estas exposições encontramos os pintores Nadir Afonso, Fernando Lanhas, Artur Barbosa da Fonseca, Gariso do Carmo, Jorge de Oliveira, Aníbal Alcino (n. 1926), Altino Maia (1911-1988), Rui Pimentel

(n.1924) e Neves e Sousa (1921 – 1995) e os escultores Fernando Fernandes (n.1924) e Arlindo Rocha.

A primeira destas exposições realizou-se em Abril de 1943, na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, a segunda em Fevereiro do ano seguinte, Ateneu Comercial do Porto, e a terceira no Coliseu do Porto, à qual se alia a participação de dois professores da Escola – Joaquim Lopes (1898 – 1974) e Dórdio Gomes (1880 – 1976) – e também Abel Salazar (1889 – 1946) e Júlio Pomar (n. 1926).

Esta *Exposição Independente* teve carácter itinerante, com pequenas alterações nos seus participantes. Foi levada à cidade de Coimbra em finais de Dezembro e princípios de Janeiro do ano seguinte, apresentando no seu catálogo um texto da autoria de Fernando Lanhas, assinado por todos os expositores (trinta e oito), onde se lê: “*Este título, Exposições Independentes – não é um nome ao acaso. Significa porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a compromissos estéticos. A arte é um património da humanidade, que por ela exprime os seus complexos sentimentos. De todos e para todos a sua inviolável lei. Se se entender que o presente deve activar-se para alicerçar o futuro, não se pode, também, negar o passado o direito de recordar-se. Esta é a razão da nossa variadíssima presença – tolerante ao ponto de não excluir aqueles que não são do futuro nem do presente, nem do passado.*”³⁸

Por aqui podemos concluir que estas exposições eram não só abertas aos mais jovens como também aos mais velhos e, conseqüentemente, a todas as propostas estéticas. O importante para este grupo consistia em encontrar outros espaços fora do único centro artístico português – Lisboa – e, deste modo, contribuir para que mais locais do nosso país tomassem contacto com as suas apresentações.

Ainda durante o ano de 1945 realizaram mais duas exposições, uma em Leiria, outra em Lisboa, Instituto Superior Técnico, ambas com menor número de participantes, mas plasticamente mais homogéneas, onde a presença abstractizante foi ganhando cada vez maior importância, com destaque para quatro quadros: dos de Fernando Lanhas, *01-44* e *02-44* (Ilustração 22), e dois de Nadir Afonso, *Bruxedo* e *Metamorphose Artificial*, todos a óleo sobre tela.

³⁸ GUEDES, Fernando. *Estudos sobre Artes Plásticas – Os anos 40 em Portugal e Outros Estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985. P.69-76.

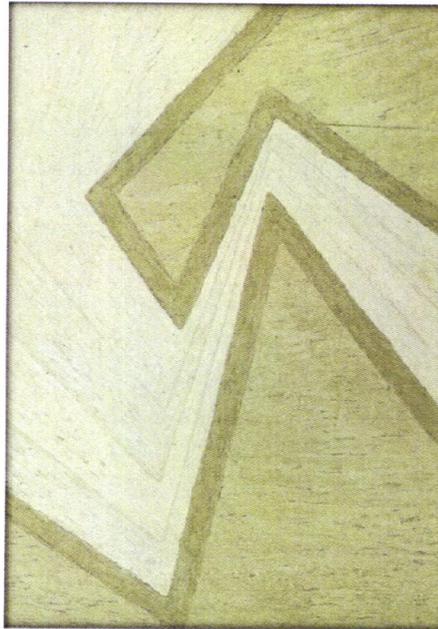


Ilustração: 22

Fernando Lanhas
o.2-44, 1944
Óleo sobre tela
Colecção do autor

Outras *Exposições Independentes* efectuaram-se em 1946, 1948 e 1950, na Galeria da Livraria Portugália, no Porto. A penúltima aconteceu em Braga.

Todas estas *Exposições Independentes* tiveram papel decisivamente marcante no desenvolvimento do Abstraccionismo em Portugal, porquanto deram visibilidade às propostas dos primeiros pintores portugueses que, nesse momento, realizaram arte abstracta de forma consciente – Nadir Afonso, Fernando Lanhas, Gariso do Carmo e Artur Barbosa da Fonseca – e dos escultores Arlindo Rocha e Fernando Fernandes.

Segundo Nadir Afonso³⁹, estes artistas começaram a produzir obras abstractas a partir do momento em que se lhes tornou possível visionar, em revistas estrangeiras, reproduções de obras pictóricas ou escultóricas com essas características, as quais iam chegando a Portugal, e, ainda, pelas informações trazidas por portugueses que viviam principalmente na cidade de Paris. E, assim, por meio de um processo mais ou menos racional, estes seus colegas entraram na abstracção. Tudo leva a crer que a evolução do Abstraccionismo português constituiu um processo lento e natural. Necessário foi que todos estes artistas se apercebessem de que, para produzirem arte abstracta, era primordial tomarem consciência de que as formas plásticas se regem por leis. Quando o indivíduo interioriza tal pressuposto, encontra-se apto a criar obras abstractas. Esta a razão por que referimos anteriormente que a arte abstracta constituiu um processo lento, evolutivo e natural.

³⁹ In: <http://espacilimité.blogspot.pt/10073.html>

Outros eventos que marcaram o Abstraccionismo produzido ou apenas percebido em Portugal tiveram lugar na *Galeria de Março*, fundada em Lisboa em 1952 e dirigida, durante os seus dois anos de actividade, por José-Augusto França (n. 1922). Aí se organizaram, entre outras, exposições de Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Jorge de Oliveira, Fernando Lemos, Menez, Carlos Botelho, Vieira da Silva, Fernando de Azevedo, Marcelino Vespeira e do francês Edgar Pillet (director do *Atelier d'Art Abstrait* de Paris), o – *Prémio da Jovem Pintura* e o *1.º Salão de Arte Abstracta* (Abril de 1954).

Todavia, o grande aprofundamento do Abstraccionismo em Portugal deu-se ao longo dos anos 40, tanto na sua componente lírica ou expressiva como na geométrica.

2.1.1 Amadeo de Sousa Cardoso (1887 – 1918)

De acordo com José-Augusto França «*Amadeo foi um inventor: entendeu o Cubismo e criou os primeiros quadros abstractos que dele derivaram, adiantou-se ao “purismo”, e duma estética futurista passou ao encontro da aventura poética, certo com o movimento da pintura europeia que não podia conhecer no seu isolamento português de então.*»⁴⁰

A sua obra travada pela morte prematura, é um encadeamento de períodos de experiência e de invenção, e pode ser verificada, a par e passo, como sendo ora convergente, ora paralela, ora precursora da pintura europeia sua contemporânea.

De facto, a obra de Amadeo é um fenómeno único na pintura portuguesa, “*um relâmpago na noite*”⁴¹ no dizer de José-Augusto França.

A obra de Amadeo caracterizou-se pela experimentação de várias correntes, do Naturalismo ao Expressionismo e ao Cubo-Futurismo. Reflectiu nos seus quadros as experiências colhidas na sua estada pelo estrangeiro, onde privou com Modigliani (1884 – 1920) e Brancusi (1876 – 1957). Participou em exposições em Paris, em Berlim e em Nova Iorque e contactou com personagens como Picasso, Braque e o casal Delaunay.

⁴⁰ FRANÇA, José-Augusto. *Amadeu & Almada*. 3.ª edição. Bertrand Editora. Venda Nova, 1983. P.124.

⁴¹ FRANÇA, José-Augusto. *História da arte em Portugal: o modernismo*. Editorial Presença. Lisboa, 2004. P.24.

Tudo isto provocou-lhe uma reflexão plástica entre o Cubismo e o Abstraccionismo. Do Cubismo apropriou-se da geometrização das formas, transformadas em planos facetados, quase sempre intensamente coloridos, restringindo e distorcendo a perspectiva e interligando as figuras através de superfícies delineadas ou de linhas oblíquas e da introdução de letras e de outras matérias, mas orientando-se por leis próprias de composição e de invenção. Do abstraccionismo, adaptou os ensinamentos de Robert Delaunay (1885 – 1941) sobre os discos coloridos e aplicou-os à paisagem.

Ficou célebre pelas suas máscaras, pelas naturezas-mortas (pintadas em planos de cores claras, sugerindo o cubismo, com números, letras soltas, frases publicitárias, círculos), pelas paisagens onde as cores esfuziantes das aldeias e do folclore são recriadas como ideografias, e pelas violas, como em *O Parto da Viola*.

A mistura harmoniosa do Cubismo, do Futurismo, do Expressionismo e de laivos do Abstraccionismo dificulta a classificação da sua obra.

Foi também um inovador pelo uso dos materiais (pasta de óleo, areias), pelo recurso à colagem (fósforos, ganchos do cabelo, estilhaços de espelhos, ...), pela simulação cubista da introdução de letras.

Justino Alves tem mantido ao longo dos anos uma profunda e sincera admiração pela obra de Amadeo.

«...no primeiro contacto com a obra de Amadeo fiquei completamente “apanhado”.

Na altura tinha cerca de doze anos, por volta de 1950-52, e num deserto que era, de certo modo, o país em especial o norte, entrar num museu e apanhar a obra de Amadeo pela frente não era vulgar. Realmente, fiquei entusiasmado e maravilhado com a pintura de Amadeo.

*A pintura de Amadeo é assim, ninguém mais pinta assim. É a temática, é a ideia, é o processo, é o modo, tudo é absolutamente espantoso».*⁴²

Com Amadeo, Justino Alves tinha à partida em comum a origem: Amarante. Depois viria o fascínio pela obra. Conhecia de as viver, as paisagens e as formas que escorrem pela pintura de Amadeo.

Justino ouvia falar com entusiasmo desse pintor já mítico, que morrera novo e ousara agitar as águas paradas que eram as da realidade cultural portuguesa no início do

⁴² In, Entrevista a Justino Alves. Esposende, 2006. (Apêndice 1)

século XX. Por isso, não surpreende que reconheça como determinante o contacto com as obras do pintor de *Da ascensão do quadrado verde* e da *Mulher do violino*.

De facto, o contacto com as obras de Amadeo viria a ter repercussões um pouco por toda a obra de Justino. Aspectos da linguagem e expressão plástica de Amadeo são detectáveis em vários períodos do seu percurso artístico.

Após a visita ao Museu Albano Sardoeira, Justino começou a criar obras de cunho não figurativo, muito embora antes o processo já se fizesse sentir em continuados avanços e recuos. À semelhança de Amadeo, mesmo quando o ponto de partida era constituído por referentes concretos, a pintura de Justino passou a ser, a partir de então, essencialmente um trabalho de imaginação, uma questão mental.

O encontro com a obra de Amadeo foi de facto um momento importante, a partir do qual Justino explorou novos materiais e técnicas que lhe permitiram alargar o seu território de actuação. Contudo, continuou a trabalhar a partir de pressupostos que afirmavam a pintura enquanto prática erguida em torno do domínio dos segredos da forma, da cor e da organização na superfície.

São notórias as influências de Amadeo nas *Composições* que Justino realizou nos anos de 62 e 63, onde, num espaço multifacetado, manchas de cor se associam em planos mais ou menos organizados, de modo a formarem um universo no qual a harmonia é a nota aglutinante. Justino inicia deste modo um processo de simplificação formal que tende a deixar à cor maiores superfícies de afirmação, simplificando e sintetizando a anterior complexidade.

Na série de *auto retratos* que Justino realizou no início dos anos 80 são também nítidas as influências de Amadeo. Os trabalhos fazem lembrar as célebres máscaras expressionistas (Ilustração 23) que Amadeo realizou já em Portugal, onde forçadamente passou a viver em consequência da guerra.

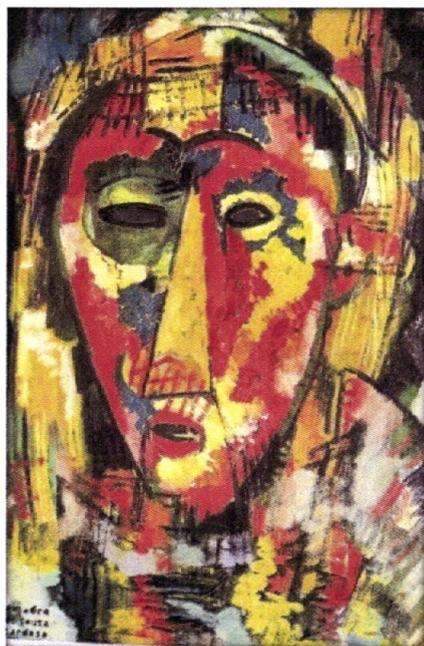


Ilustração: 23

Amadeo de Sousa Cardoso
A máscara do olho verde, 1914
Óleo sobre tela;
Coleção José Ernesto Sousa Cardoso

2.2 Abstraccionismo geométrico

Depois de um longo período de esquecimento, o Abstraccionismo em Portugal ressurgiu publicamente em 1945, devido principalmente à acção de Fernando Lanhas e Nadir Afonso, ambos estudantes de Arquitectura na Escola de Belas-Artes do Porto. Foi em 1945 que Lanhas expôs pela primeira vez o seu quadro *O.2-44* (Ilustração 22). É uma composição de estrutura simples, resultante da divisão do rectângulo por linhas quebradas. Inicialmente, o quadro intitulava-se *Violino*. A designação posteriormente adoptada (*O.2-44*) é puramente técnica: é um óleo, número dois, realizado em 1944. Do mesmo modo passaram a designar-se os seus quadros abstractos seguintes. Cada um deles adquire, na sua irrefutável unidade, uma presença de objecto – signo revelador da infinitude do tempo e do espaço.

Depois do longínquo Amadeo de Sousa Cardoso, era esta a primeira notícia de arte abstracta-geométrica portuguesa, anterior ao Salon des Réalités Nouvelles (1946), ortodoxo salão parisiense de pintura abstracta que obteve grande sucesso na difusão internacional deste tipo de arte.

Coerentemente, Lanhas continuou a sua obra com notável unidade de método e de estilo, enquanto procurava dar oportunidade a que outros abstractos aparecessem nas

Exposições Independentes (1943-1950), que ele, juntamente com Resende e outros estudantes do Porto, ajudou a realizar, não apenas no Porto, mas também em Lisboa, Coimbra e Leiria. Nas *Exposições Independentes*, a partir de 1946, apareceram obras abstraccionistas de Cândido Costa (1911 – 1976), Nadir Afonso, Artur da Fonseca, Garizo do Carmo e Arlindo Rocha.

Possivelmente, as primeiras intuições de Lanhas quanto à possibilidade do Abstraccionismo surgiram em desenhos de 1942, realizados sob a inspiração da música de Bach.

Nadir Afonso, outro artista determinante para o Abstraccionismo em Portugal, trabalhou com Le Corbusier em Paris, e com Niemeyer no Rio de Janeiro.

Em 1946 realizou uma pintura cinética, trabalhando em Paris, junto de Dewasne (1921 – 1999) e de Vasarely (1906 – 1997). A «pura harmonia plástica» foi procurada por Nadir, através de formas geométricas e cores elementares.

O Abstraccionismo geométrico evidenciou-se também em obras do pintor Joaquim Rodrigo (1914 – 1996) (Ilustração 24) e dos escultores Arlindo Rocha e Jorge Vieira (1922 – 1998), que concebeu em 1953 um Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, que só veio a ser concretizado em Beja, no ano de 1994.



Ilustração: 24

Joaquim Rodrigo
Santa-Maria, 1961
Óleo sobre tela;
Colecção Museu do Chiado

2.2.1 Fernando Lanhas (1923)

Arquitecto-pintor, poeta, astrónomo, coleccionador de seixos, de que aprecia as texturas pardas, Fernando Lanhas é um dos pioneiros da abstracção geométrica em Portugal. Este homem, para quem a arte é, antes de mais, conhecimento do mundo, desenvolveu, ao longo da sua carreira, uma concepção original da pintura, como cálculo racional, reflexão ascética, equilíbrio traduzido na ordem geométrica.

Nascido no Porto (1923), Fernando Lanhas matricula-se no Curso de Arquitectura da Escola de Belas-Artes do Porto, em 1942. Para a escola, leva uma curiosidade rara pelas disciplinas de Astronomia, Geofísica e Arqueologia, mas igualmente pela Pintura, que pratica, primeiro, em obras de teor figurativo (*Menina e Barcos ou Praia do Castelo*, 1943), pouco depois, enveredando por uma pesquisa sobre a forma geométrica, que expõe, pela primeira vez, em 1945, na III Exposição de Independentes, em Lisboa. A obra apresentada “O.2-43-44” ou “O Violino” constitui então o manifesto isolado de um entendimento da arte que diferencia Lanhas dos seus companheiros de geração, no panorama artístico português da década de 40, galvanizado com a afirmação do Neo-Realismo, como corrente plástica e projecto revolucionário.

Austera, *O.2-43-42* é-o duplamente, por via da cor, reduzida à combinação elementar de tons térreos, e da forma, limitada ao jogo ritmado de linhas rectas oblíquas que atravessam o espaço plano. A tinta, texturada atribui ao quadro valores matéricos, não sem relação com a poética dos elementos naturais e da terra, que interessam a Lanhas e que o levam, desde 1949, a experiências com pigmentos obtidos a partir de pedras moídas ou à utilização de seixos como suporte de pintura.

Em Lanhas, não são as convulsões ou os movimentos sociais, antes a natureza, os movimentos geológicos, a ordem insondável do cosmos que lhe orientam a investigação plástica. Esse caminho conduzi-lo-á à síntese da forma e da cor, num programa de grande coerência formal, a que se manterá fiel ao longo da sua carreira. Mas o trabalho deste investigador não se confina à especulação em torno da forma geométrica. A vocação humanística de Lanhas, a sua capacidade de trabalho revelam-se ainda num interesse plural por todas as formas de conhecimento.

Além do trabalho de arquitecto que mantém a par de projectos de âmbito museológico⁴³, é também cientista, com estudos no campo da arqueologia⁴⁴, da etnologia e da astronomia.

Presente nas primeiras manifestações de divulgação da arte abstracta em Portugal (desde os anos 50), Lanhas foi dos poucos da sua geração (como Nadir Afonso ou Joaquim Rodrigo), a tentar uma via de exploração racional da forma geométrica, no campo da arte não-figurativa, enquadrando a sua pesquisa num corpo coerente de conceitos. É, por isso, um dos casos isolados no contexto português, pela sua compreensão da projecção geométrica como síntese universal ou modelo da harmonia cósmica, de que deriva o seu concretismo de raiz idealista ou anti-materialista. A utopia da forma geométrica como forma ecuménica corresponderá, em Lanhas, a um programa rigoroso, traduzido na redução da pintura a uma equação de elementos visuais simples (linhas rectas, paralelas ou oblíquas, círculos, semicírculos, planos de recorte geométrico ou orgânico), na ascese da cor (cinzas, ocre, azuis-céu, brancos), descritos por abreviaturas, como no óleo O.42-69, plano uniforme de azul pálido, combinação assimétrica e rítmica de linhas e arcos-de-círculo, numa sintaxe minimalista nos efeitos plásticos que o artista retomará nas colagens e nalguns desenhos. Note-se que o desenho é também, para Lanhas, a ocasião de uma libertação expressiva, quer dizer, nem sempre assistida por um programa de concepção racional.

2.2.2 Nadir Afonso (1920)

Nasceu em 1920 em Cadeçais, Chaves. Concluiu Arquitectura na ESBAP e, em 1946, estudou Pintura na École des Beaux Arts, em Paris. A sua total propensão para a pintura em detrimento da arquitectura impôs-se desde cedo, assim como uma ânsia de procura das essências.

A passagem pelos ateliers de Le Corbusier (1887 – 1965) e de Óscar Niemeyer (1907) não foi suficiente para o demover da convicção de que a arquitectura não é uma

⁴³ Foi, até 1993, Director do Museu Etnográfico e Histórico do Porto.

⁴⁴ Elaborou o Mapa arqueológico do Porto, em 1963 e Estrutura para a inventariação arqueológica, em 1964.

arte, é uma ciência, uma elaboração de equipas com “labirintos de contingências”⁴⁵ no qual a arte não pode afirmar-se.

Fez parte dos *Independentes* (Resende, Lanhas, Pomar), no Porto em todas as exposições que realizaram até 1946. Em 1943, redige os seus primeiros estudos, altura em que os fenómenos da óptica e da geometria já lhe interessavam muito. Mas as pinturas têm uma feição expressionista, como no caso de *A ribeira* ou *Vila Nova de Gaia*, e algumas, como as que Évora lhe inspirou ou como a célebre *composition irisée* (1946), adquirem um carácter surrealizante.

Os anos 40 oscilam entre esse registo, uma figura humana, sobretudo feminina, de contornos flexíveis, e a progressiva abstracção geométrica de evocações paisagísticas, pontes, praças, monumentos. A tendência geométrica surge, sobretudo, na altura em que pintava no atelier de Fernand Léger e no atelier de Dewasne e Edgar Pillet. Nos anos 50, acentua essa tendência com maior utilização de padrões, no período “*barroco*” de composições e numa série do “*período egípcio*” de completa estilização geométrica (1950-1955) e na criação da famosa série de trabalhos cinéticos a que chamou *Espacillimité* (1956-1963) (Ilustração 25), da qual expôs o trabalho inaugural no *Salon de Réalités Nouvelles*, em 1958. A animação das composições era feita mediante um processo e ritmo técnico-cinematográfico. Integra nessa altura o grupo da galeria Denise René, onde expõe com Vasarely, Herbin e Bloc.

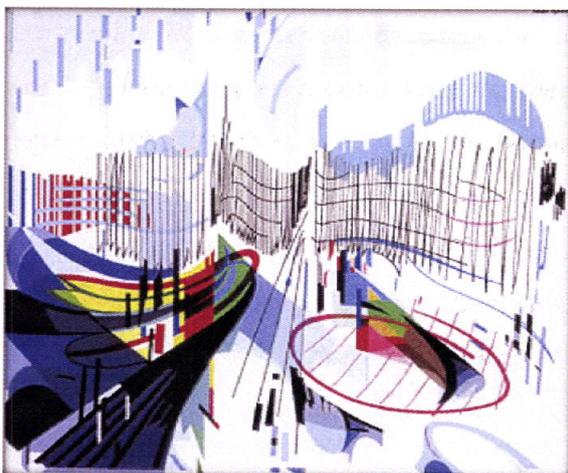


Ilustração: 25

Nadir Afonso
Munich,
Acrílico sobre tela.
99,5x95,5 cm
Colecção Fundação Nadir Afonso

⁴⁵ AFONSO, Laura; AFONSO, Nadir. Da vida à obra de Nadir Afonso. Lisboa. Bertrand Editora, 1990. P.48.

Durante toda a década de 60, está com a família em Portugal e dedica-se aos estudos que dão origem, em 1970, ao livro *Les Mécanismes de la création artistique*. A meio da década abandona definitivamente a arquitectura. Trabalho como *Projections* ou *Galáxias* são significativos das suas pesquisas, e, em 1968, realiza uma série de Cidades que serão retocadas até 1980. Esse é um processo criativo assumido com alguma frequência por Nadir Afonso – pinturas vão sendo alteradas em momentos sucessivos.

Nos anos 70 e 80, continua a desenvolver abundantes estudos de cidades: linhas imbricadas, ondulações que dinamizam a geometria dos edifícios, espirais, pontos de fuga, malhas, alguma profundidade de campo. No final dos anos 80, são frequentes trabalhos com a figura humana definida por traços análogos dos que desenham os fundos e relações compositivas de gestos e geometria.

La Sensibilité Plastique (1958), *Les mécanismes de la création artistique* (1970), *Aesthetic Synthesis* (1974), *Le Sens de l'Art* (1983) são o resultado de uma reflexão estética que é marcante na sua obra. Uma das principais ideias que sempre defendem é a de que uma obra de arte se caracteriza pelas leis que a regem: leis matemáticas, geométricas e espaciais universais, numa situação de harmonia que as torna eternas e imutáveis, independentes. Essas leis são distintas das que caracterizam outros objectos (não artísticos), como as da originalidade, da evocação e da perfeição (quando cumprem uma função adequada a uma necessidade pessoal ou regional, como no caso da arquitectura).

Na natureza, os espaços interligam-se segundo normas de integração e desintegração que se repercutem mesmo nas formas espontâneas e gestuais. A arte plástica seria a expressão da mais concreta forma de essência: o quadrado, o círculo, o hexágono, etc. Nela existiram normas que regulam a proporção quantitativa da forma e da intensidade da cor. Mas só trabalhando as formas se compreende, intuitivamente, os seus mecanismos internos.

Para Nadir Afonso, o fosso entre as faculdades de raciocínio e as de percepção é enorme, mas é nas segundas que reside a capacidade inconsciente e inata de entendimento das leis naturais. É necessário ir contra a ilusão do saber racional e científico, mesmo o dos géometras, contra a ilusão da imanência dos objectos e contra as tendências místicas e psicologizantes de interpretação. O primado da relação entre as coisas, e entre elas e o sujeito, é fundamental na crítica que faz do materialismo e do idealismo, propondo a alternativa individual, baseado na exactidão “normal” de uma

lógica matemática. Segundo Nadir, “a estética não poderá constituir-se senão através de uma fenomenologia da geometria perceptiva”⁴⁶.

2.3 Abstraccionismo Lírico ou Expressivo

No final da década de cinquenta desenvolveu-se, através de muitos praticantes, a não-figuração, que alargou a noção de Abstraccionismo. Para além dos conceitos de «*forma pura*» e de «*cor pura*», passou a propor-se o «*espaço puro*» e a produção de efeitos luminosos em formas não contornadas. A pintura de Vieira da Silva ressurgiu então como exemplo maior da criação de «*espaço ambíguo*», que interessou principalmente os surrealistas Azevedo, Vespeira (1925 – 2002) e D’Assunção.

A designação «*espaço ambíguo*»⁴⁷ foi proposta pelo crítico José-Augusto França para designar um espaço pictórico que não representa o real, mas que também não o rejeita, sendo construído a partir de outras ambiguidades: a da «*figura-fundo*» e a da «*forma-espaço*».

A corrente abstraccionista lírica ou expressiva ganhou importância com os trabalhos de Fernando Azevedo e Marcelino Vespeira, influenciados por práticas pessoais, mais recuadas e surrealizantes (de semi-automatismo psíquico) e por outras recentes dentro da estética do Expressionismo Abstracto.

Os dois foram fundadores do grupo de surrealistas de Lisboa, criado em 1947 pelo poeta-pintor António Pedro (1909 – 1966), em conjunto com Moniz Pereira, António Domingues, José-Augusto França, Mário Cesariny (1923 – 2006) e Alexandre O’Neil (1924 – 1986), tendo os cinco primeiros realizado, no ano seguinte, um grande “*Cadavre Exquis*” (Ilustração 26) no qual acentuaram o sentido órfico do Surrealismo acompanhado de uma expressão baseada no erotismo feminino. Esta obra veio a ser exibida dois anos mais tarde, num espaço quase desconhecido do grande público, o atelier de António Pedro e António Dacosta (1914 – 1990), sito num 4.º andar da Travessa da Trindade, em Lisboa, constituindo a única exposição colectiva efectuada pelo grupo.

⁴⁶ AFONSO, Laura; AFONSO, Nadir. Da vida à obra de Nadir Afonso. Lisboa. Bertrand Editora, 1990. P.28.

⁴⁷ FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa. Livraria Bertrand, 1984. P.73-84.



Ilustração: 26

Cadavre Exquis, 1948
Óleo sobre tela; 150 x 180cm
CAM/FCG

Nessa continuidade, Fernando Azevedo e Vespeira acrescentaram ao seu repertório plástico outros modos de representação técnica das formas no plano bidimensional, embora tenham ainda participado, com Fernando Lemos (1926) na exposição surrealista realizada em 1952, na casa Jalco, situada na Rua Ivens, em Lisboa.⁴⁸

A capa do catálogo (Ilustração 27), e ao mesmo tempo convite dessa exposição, apresenta registos gráficos e fotográficos de Fernando Lemos a partir de fragmentos de manequins-objectos característicos da *rêverie* surrealista.

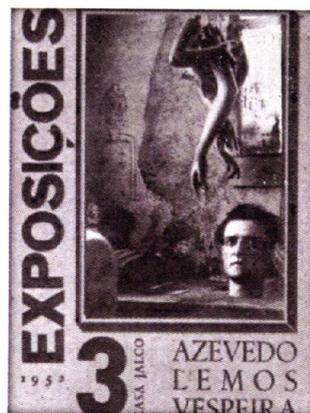


Ilustração: 27

Catálogo da exposição de
Fernando de Azevedo, Fernando
Lemos e Marcelino Vespeira
(Casa Jalco), Lisboa, 1952.

⁴⁸ Fernando Lemos, para além de pintor, foi também o fotógrafo que acompanhou e registou em película as obras concebidas por esta geração de artistas que encontraram no Surrealismo a melhor forma de expressar o seu modo de sentir e pensar as vivências no mundo contemporâneo, influenciados pelo manifesto surrealista de André Breton e publicado em 1924. Nele o autor ataca a noção de literatura que a burguesia se apropriou para corromper o Homem e o seu imaginário, apelando à libertação das amarras sociais e políticos, ao mesmo tempo que evoca o sonho e o maravilhoso como únicas fontes de emancipação individual e colectiva ao contrário da literatura oficializada, que, através do romance, propunha uma realidade fabricada e estereotipada.

Progressivamente, as obras de Fernando Azevedo e Vespeira, perdem a delimitação dos contornos envolventes para se integrarem mais ambigualmente no fundo – onde o cheio e o vazio se complementam e a composição adquire nova espacialidade.

Por vezes, chamou-se ao Não-Figurativo «Neo-Impressionismo Abstracto» e «Figuração diluída», porque esta pintura, na prática de alguns artistas, produziu, tal como nos antigos impressionistas, efeitos visuais parecidos com aspectos do mundo circundante: a luminosidade, a coloração geral e a marcação de planos dominantes.

Pareceu a alguns pintores que esta «figuração diluída» poderia trazer tréguas ao debate entre abstractos e figurativos. Como compromisso pacífico, deu lugar ao aparecimento de numerosos jovens pintores, que posteriormente definiram melhor as suas pesquisas; e atraiu também alguns figurativos mais velhos. Entre eles podem ser citados, neste contexto, Carlos Botelho (1899 – 1982), Luís Dourdil (1914 – 1989), Júlio Resende (1917), Júlio Pomar (1926), José Júlio, Nuno Siqueira e, principalmente, Menez, que foi o caso mais notável de sensorialismo lumino-cromático, diluindo completamente nesse sensorialismo as estruturas paisagísticas subjacentes.

Entre os mais novos, revelaram-se José Escada (1934 – 1980), Jorge Martins (1940), Lourdes Castro (1930), Costa Pinheiro (1932) e outros que, mais tarde, se integraram nas correntes da nova figuração.

Ainda neste contexto, deve lembrar-se o Gestualismo de Vasco Costa, utilizando as cores do mesmo modo que os Neo-Impressionistas Abstractos. Vasco Costa vivia em Paris e, nos anos cinquenta, as suas pinturas eram desconhecidas em Portugal. O Gestualismo Expressionista de Artur Bual, desde 1958, geralmente em tons de cinzento, tinha sugestões de claro-escuro cenográfico.

Mais tarde apareceu uma nova abstracção em pinturas de Ângelo de Sousa (1938), Jorge Pinheiro (1931), Fernando Calhau (1948 – 2002), Fernando Cruz, António Palolo (1946 – 2000), Pires Vieira e nas esculturas de Zulmiro de Carvalho (n. 1940), Fernando Conduto, Aureliano Lima (1916 – 1984), Hélder Baptista (1932), Virgílio Domingues, João Charters de Almeida (1935), José Rodrigues, João Cutileiro (1937), Artur Varela, José Aurélio (1938), Clara Menéres (1943), entre outros. Pela primeira vez, a modernidade manifestou-se na escultura de um modo quantitativamente significativo.

2.3.1 Fernando Azevedo (1923 – 2002)

A obra de Fernando de Azevedo (1923-2002) apresenta uma qualidade sensível de memória paisagística, algo educada abstractamente pelo Impressionismo, como reacção a um Naturalismo mais estruturalmente cézanneano que a geração anterior mais ou menos adoptara. Nisso o jovem pintor marcava a sua diferença, consciente da necessidade de dar um caminho novo e inventivo à imagem de um mundo em transformação e alusão metafórica.

Fernando de Azevedo, na sequência dos trabalhos desenvolvidos durante a sua fase surrealista, cria, em 1948, entre outros quadros, *Diagonal*, onde reflecte, já, preocupações próximas da estética do Abstraccionismo lírico ou expressivo.

A natureza foi, para ele, um meio e não um fim, e havia que deixar fluir os seus tempos de passagem, sem fixação distinta. Era uma situação nova de pintura que assim surgia e num dinamismo próprio, por emergência de formas autogeradas na surpresa da sua realização. *Ofélia* (1951) ou *Personagens preciosas* (1950-1951) são pintados assim, numa extrema delicadeza de apreciações ou de reflexos, e as inventadas paisagens ou vistas de cidade (1955), de Lisboa mais particularmente, que seguidamente executou (1956) assumem o mesmo processo de sucessiva e incessante criação de formas, no quadro transparente de um espaço contínuo e ambíguo, modernamente constituído, como a pintura ocidental dos anos 50-60 o necessitava. Uma obra de gestação lenta e pouco numerosa, ímpar na pintura portuguesa desta geração.

2.3.2 Marcellino Vespeira (1925 – 2002)

Vespeira (1926-2002), vindo, como Azevedo, da Escola de Artes Decorativas António Arroio com passagem rápida pelas Belas-Artes, passou por várias correntes estéticas.

Inicialmente, integrou-se na corrente Neo-Realista da pintura portuguesa que se tornou notada com a participação na *I Exposição Geral de Artes Plásticas da Sociedade Nacional de Belas Artes* (1946). O seu quadro a óleo *Apertado pela fome* (1945) causou sensação⁴⁹.

⁴⁹ O título foi “*extraído de um poema da Resistência de Paul Éluard*” e é claramente inspirado no *Eco do Pranto* (1937), “realizado pelo mexicano Siqueiros no tempo em que participava na Guerra Civil

Dentro desta corrente estética, Vespeira destacou-se ainda como teórico e doutrinador escrevendo na página *Arte* do Jornal português *A Tarde*. Nesta mesma página publicou uma *Carta aberta aos pintores portugueses* onde atacava o formalismo e defendia uma “arte útil” à sociedade, ou seja, uma arte de intervenção.

Porém, em 1947, na *II Exposição Geral de Artes Plásticas*, o pintor apresenta já alguns desvios em relação ao ideário neo-realista, e no ano seguinte opera a ruptura total com esta corrente, aderindo ao Surrealismo e recusando-se a participar na *III Exposição Geral*.

Na fase surrealista colaborou na execução de *Cadavre Exquis* (1948) e participou na primeira exposição do Grupo Surrealista de Lisboa (1949), “*destacando-se como o pintor mais interessado do conjunto. (...) Os quadros que apresentou afirmar-se-iam pela imaginativa desconstrução do corpo feminino e pelo tenso erotismo que deles irradiava*”⁵⁰.

Nos anos seguintes o pintor passou pelo Abstraccionismo (Ilustração 28), tendo participado no 1.º Salão de Arte Abstracta. “*Uma experiência pouco conseguida de estruturas abstractas não interrompeu uma lógica sequência formal que levou o pintor a uma rápida articulação de formas espacializadas, dinamicamente dispostas de modo a criar um movimento inédito de «espaço elástico», como foi dito em 1960, numa pulsação cada vez mais picturalmente resolvida, em notável originalidade, dentro da ambiguidade espacial dos anos 40-50*”⁵¹.

de Espanha (...) No meio das ruínas, uma criança, magra, deformada, agarra desesperadamente numa pedra como se a fosse a comer. O quadro de Siqueiros mostra uma criança a gritar. No quadro de Vespeira, a criança está incapaz de qualquer acção: não gesticula nem grita, antes parece concentrada e muda, fixa, sentada numa viga de ferro, com o rosto semi-oculto pelo pão-pedra. As fotografias dos campos de concentração nazis, que a Embaixada Americana divulgou nas primeiras semanas do pós-guerra, foram a motivação imediata desta figura humana, que aparece entre destroços de guerra” GONÇALVES, Rui Mário. *História da arte em Portugal: de 1845 à actualidade*. Volume 13. Lisboa. Alfa, 1986. P.48-49.

⁵⁰ GONÇALVES, Rui Mário. *História da arte em Portugal: de 1845 à actualidade*. Volume 13. Lisboa. Alfa, 1986. P.48-49.

⁵¹ FRANÇA, José-Augusto. *História da arte em Portugal: modernismo*. Lisboa. Presença, 2004. P.136.

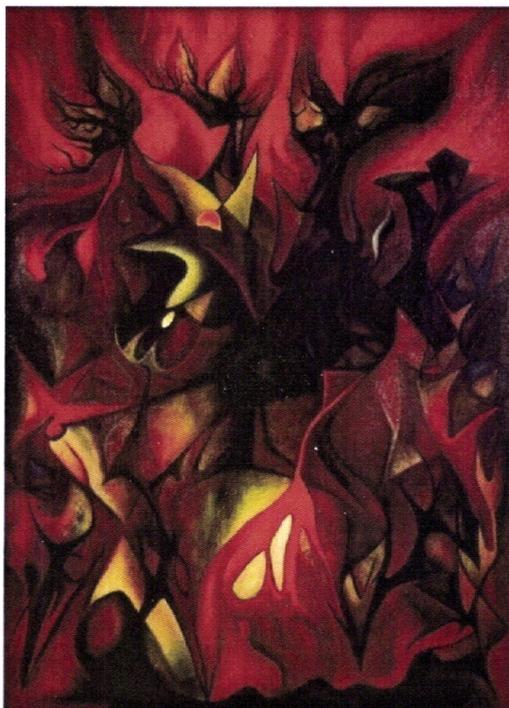


Ilustração: 28

Marcelino Vespeira
Homenagem a Carmen Amaya, 1951,
Óleo sobre tela.
Colecção CAMJAP

2.3.3 – Vieira da Silva (1908 – 1992)

Nasceu em Lisboa, em 1908, e morreu em Paris, em 1992. Filha única, a música e a leitura constituíram os seus primeiros interesses. “ *Felizmente desisti, não era dotada para a música. Mas nesta época algo tomara forma em mim. Fui fiel à pintura, mas por natureza gosto mais da música. Dá-me um prazer maior. Mas só na pintura se pode superar a falta de talento*”⁵². Mais tarde descobriu a sua verdadeira paixão: a

⁵² ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva – à procura do espaço desconhecido*. Trad. Gisela Rosenthal; Madalena Piteira. Colónia: Taschen, 1998. P.11.

pintura e o desenho. Desde muito cedo, começou a receber lições e, também motivada pela escultura, estudou Anatomia na Faculdade de Medicina em Lisboa.

Apoiada pela família, aos dezoito anos partiu para Paris⁵³ e inscreveu-se nas academias *La Grande Chaumière* e *Scandinave*. Abandonou a escultura e dedicou-se à pintura e à gravura, vindo a trabalhar com Duffrene, Waroquier, e a receber lições de Fernand Léger (1881 – 1955).

Em 1930, casou-se com o pintor húngaro Arpad Szenes (1897 – 1985), que a encorajou e protegeu ao longo do resto da vida. Ela própria observa acerca desta época: “*Eu avançava tacteando. Sabia que queria percorrer um caminho, mas não sabia exactamente qual... Desde o meu casamento, escolhera uma via com um propósito firme, mas muitas vezes hesitava em segui-la*”⁵⁴. Um ano mais tarde expôs nos *Salons d’Automne* e *Surindépendants*.

Durante esta época surgem as telas *Les Balançoises* e *Le Quai de Marseille*, nas quais se começou a manifestar a autenticidade das suas qualidades artísticas.

Em 1932, frequentou o curso na *Academie Ranson*, tendo sido aluna de Bissière. Para Vieira da Silva foi um longo período de descobrimento e reflexão: descobriu a importância da repetição, das perspectivas, das malhas e dos quadrados, usados nas suas obras *Atelier-Lisbonne* (1934-1935) e *Composition* (1936). Desta fase são também notáveis as telas: *La Chambre à Carreaux* (1935), *Le jeu de cartes* e *La Machine optique* (1937).

Na II Guerra Mundial, regressou com Arpad a Lisboa. Hostilizados pela política salazarista, decidiram refugiar-se no Brasil, onde as suas vidas foram bastante difíceis, tanto do ponto de vista financeiro como sentimental.

As saudades de Paris fizeram-na criar as célebres obras *Le Métro* (1940) e *La Partie d’échecs* (1943). Embora fosse incompreendida pela maioria da crítica brasileira, os poetas Cacília Meireles e Murillo Mendes apreciaram e difundiram a sua obra e assim, em 1942, expôs no Museu Nacional de Belas-Artes e, em 1946, no Palácio Municipal de Belo Horizonte.

⁵³ “*Tinha necessidade do instrumento com o qual se parte para o espaço desconhecido e era só em Paris que o podia encontrar.*” In, ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva – à procura do espaço desconhecido*. Trad. Gisela Rosenthal; Madalena Piteira. Colónia: Taschen, 1998. P.5.

⁵⁴ ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva – à procura do espaço desconhecido*. Trad. Gisela Rosenthal; Madalena Piteira. Colónia: Taschen, 1998. P.20.

Voltou a Paris em 1947, onde iniciou um período fundamental com os trabalhos *La Bibliothèque* e *Gare Saint-Lazare*, desse ano. Realizou várias exposições, tanto em França como no estrangeiro, e foi nesse período considerada como uma das principais figuras do Abstraccionismo Lírico da Escola de Paris.

Em obras como *La Bataille des Rouges et des Bleus* (1953) e *Composition 55* (1955), os espaços são organizados, mantêm-se as perspectivas labirínticas e as repetições minuciosas. Mas a partir daí o seu trabalho tornou-se cada vez mais irreal.

No fim da década de 1950, a artista dedicou-se quase exclusivamente à gravura para a ilustração do livro *René Char, L'Indépendance Lointaine*. Em 1961, obteve o *Prémio Internacional de Pintura* na 6.^a Bienal de São Paulo. Na década de 1960, pintou várias obras, tais como: *L'Été* (1961), *L'Entreprise impossible* (1961-1967), *Au fur et à mesure* (1965) (Ilustração 29), *Bibliothèque* (1966) e *Mai de 68* (1968).

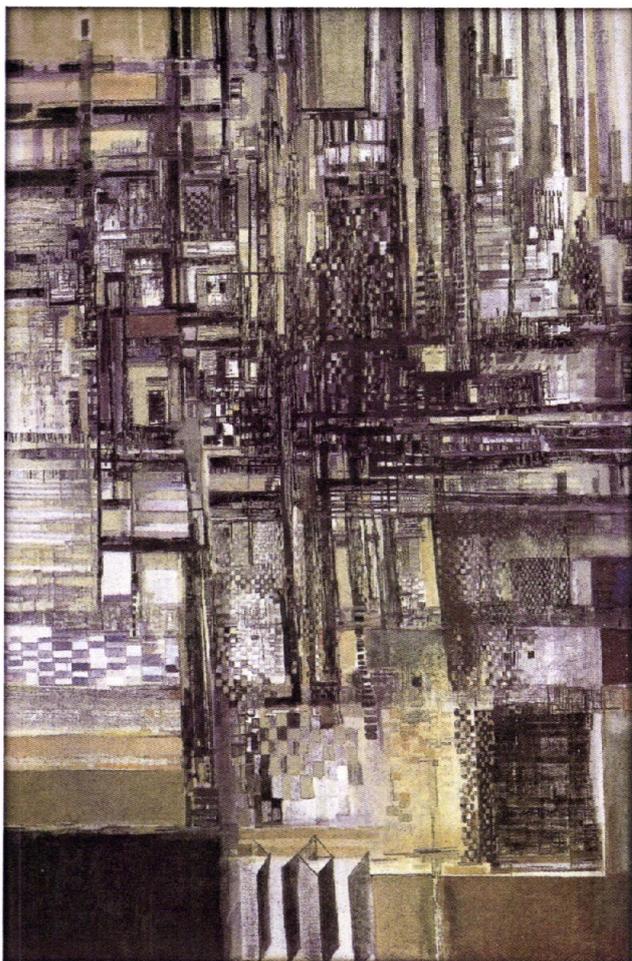


Ilustração: 29

Vieira da Silva
Au fur et mesure, 1965
Óleo sobre tela.
162 x 130 cm
Lisboa, Coleção Jorge de Brito,
na Fundação Arpad Szenes

Dos anos 1970 ficam telas muito célebres como: *New Amsterdam I e II* (1970), *Les Trois Fenêtres* (1972-1973), *Bibliothèque en feu* (1970-1974) e *Arcanne* (1978).

Na década de 1980, o seu trabalho foi diversas vezes interrompido pela doença do seu marido e, sobretudo, pela sua morte. No entanto, em 1986, reapareceu com *Soliels*, uma obra inesquecível. Na mesma época surgiram também: *Chemins de paix* (1985), *Déchirure* (1984-1985), *L'Issue lumineuse* (1983 – 1986) e *Le Retour d'Orphée* (1982-1986).

O reconhecimento internacional da obra de Vieira da Silva ficou a dever-se, sobretudo à originalidade, a partir de uma escrita abstracta, tal como foi possível e necessário fazê-lo, depois de os cubistas terem mostrado a relatividade da convenção renascentista.

A contribuição para uma nova concepção de espaço pictural tornou-se um imperativo do artista moderno, que experimenta e reexperimenta as mais diversas concepções a partir da própria prática. Esta prática exige a pureza dos meios de registo. A pintura passou a ser concebida como escrita, onde a repetição da forma instaura um novo princípio construtivo, no próprio ritmo do seu aparecimento.

Tudo isto se encontra na obra de Vieira, de uma maneira mais explícita a partir do quadro *La rue, Le soir* (1936) (Ilustração 30), talvez o primeiro quadro onde a artista se concentrou na relação dos diferentes elementos com que constrói a sua linguagem do descontínuo, após abandono da perspectiva unificadora e estabilizante.

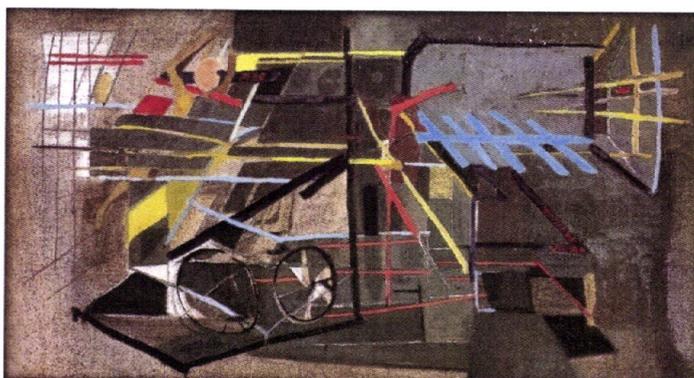


Ilustração: 30

Vieira da Silva
La rue, le soir, 1936
Óleo sobre tela.
54 x 100 cm
Lisboa, CAM, Fundação
Calouste Gulbenkian

Com uma notável capacidade de jogar com os sinais lineares e cromáticos, Vieira ora conjuga, ora diferencia as sugestões de profundidade que uns e outros provocam. Quando as linhas constroem uma perspectiva, as cores tanto podem acentuá-la como contrariá-la. A visão de um espaço, simultaneamente todo cheio e todo vazio, surge como êxtase de incessante redescoberta das cores e da luz do mundo que nos rodeiam, redescoberta em que a memória intervém. Por isso, a memória de Lisboa, a sua luz e os seus azulejos estão assimilados na construção espacial de Vieira da Silva.

2.3.4 KWY: da abstracção lírica à nova figuração

Acontecimento sem precedentes na arte portuguesa do século XX, a fundação da revista experimental KWY, em Paris, nos finais dos anos 50, não se entende inteiramente fora das circunstâncias que motivaram a emigração dos artistas portugueses responsáveis pela sua criação. Sinal do êxodo de uma parte da “inteligência” criativa nacional, na qual eles se inscrevem, essa emigração é fenómeno de dupla articulação económica e cultural, igualmente condicionado por uma série de opções pessoais diferentemente vividas por cada um. Assim, KWY será antes de mais, um sintoma de dissidência relativamente ao lugar lisboeta, isolado no contexto internacional, no qual os artistas desistem de intervir activamente, por um sentido de falência antecipada do seu esforço. Esta dissidência cultural manifesta-se ainda em Lisboa, quando os artistas que viriam a formar o núcleo editorial de KWY (Lourdes Castro, René Bertholo (1935 – 2005), José Escada (1934 – 1980), Gonçalo Duarte (1935 – 1986), João Vieira (1934) e António Costa Pinheiro (1932)) reconheceram numa entrevista ao *Diário Ilustrado* que era impossível viver da sua pintura em Portugal.

Em finais dos anos 50, a emigração assume-se, então, como saída de riscos calculados que, para Lourdes Castro e René Bertholo, em primeiro lugar, deixa intacta a esperança de poderem trabalhar e evoluir livremente na pintura, coisa que o incipiente mercado de arte português não viria a permitir até finais da década seguinte. Era evidente a debilidade estrutural da cultura portuguesa de academismo vetusto ainda dominante no ensino de Belas Artes, o Naturalismo vagamente modernizado proliferava nos gostos da reduzida classe média. O desinteresse geral dos receptores pelas

manifestações de arte contemporânea reflectia-se na ausência de um mercado capaz de sustentar a oferta de artistas não consagrados.

A revista KWY constituiu-se assim, antes de mais, com a emigração enunciada de Lourdes Castro, René Bertholo e António Costa Pinheiro, aos quais juntar-se-iam Gonçalo Duarte, Jan Voss (1936) (pintor alemão conhecido na Academia de Belas Artes de Munique em 1957, bolseiro do governo Alemão em Paris, desde o ano seguinte), Christo (1935) (búlgaro refugiado na capital francesa, desde 1957) e por ultimo, José Escada e João Vieira, pintores lançados na emigração através das bolsas de estudo concedidas pela Fundação Calouste Gulbenkian⁵⁵.

Depois de realizar uma exposição em Munique, no Verão de 1957, Costa Pinheiro, decide não regressar a Lisboa, estabelecendo-se na cidade alemã com Gonçalo Duarte que por lá ficaria ainda cerca de um ano, antes de partir para Paris. Quanto a Lourdes Castro e René Bertholo, após uma breve passagem por Lisboa, instalaram-se em Paris. Na capital francesa, alugaram um quarto de dimensões exíguas, onde compõem os primeiros números de KWY.

Partindo de uma ideia original do pintor René Bertholo, sem ambições mediáticas ou estéticas definidas para além da de se construir como um meio de comunicar com os amigos, assim ganha forma o projecto de uma revista experimental em serigrafia. A inventividade de René Bertholo tem, portanto, um papel decisivo, não só no arranque deste projecto mas na opção por uma técnica artesanal (a serigrafia) e por um modelo lúdico.

No primeiro ano da existência de KWY, entre 1958 e 1959, esboça-se assim um ciclo editorial fundado numa vivência intimista da revista cuja circulação permaneceu quase privada até Dezembro de 1959, altura em que, conjurado o isolamento inicial dos dois artistas portugueses, a revista poderia redefinir-se com novas ambições mediáticas e estéticas.

Não surpreende portanto que, do ponto de vista estético, os primeiros números da revista KWY descrevam um percurso concordante, filiado numa linguagem não-figurativa e lírica, com variantes *tachistas*, em Lourdes Castro, René Bertholo e José Escada (responsáveis sucessivamente, pelas capas dos números 1, 2 e 3), ou gestuais, em Costa Pinheiro (a quem coube a capa do número 4). A preferência pela Abstracção

⁵⁵ Todos os artistas portugueses de KWY viriam a ser bolsieiros da Fundação Calouste Gulbenkian, muito embora em períodos diferenciados e, no caso de Lourdes Castro e René Bertholo, num momento posterior ao seu estabelecimento em Paris.

Lírica poderia justificar-se também pelas circunstâncias de isolamento inicial da dupla de fundadores, na capital francesa, por ser uma das referências estéticas que traziam de Lisboa, formula que, neste contexto em particular, poderia valer como sinónimo de liberalismo estético, demarcação possível das diferentes versões mais ou menos officiosas de idêntica matriz realista ainda proliferantes.

A simplicidade formal dos primeiros dois números, actualiza-se ainda no número 3, com as serigrafias (entre elas, a própria capa) que José Escada envia de Lisboa, nas quais se revela a predilecção do pintor por uma poética que alia, com elegância reservada, a linha ondulante e o plano colorido. A entrada em cena do pintor português coincide com a evocação de um artista mais velho, o pintor Karl F. Brust, figura associada a uma vertente germânica do Expressionismo Abstracto, amizade travada em Munique, na breve estada de Lourdes Castro e René Bertholo pela cidade alemã e à qual este número foi amplamente dedicado.

Em Dezembro de 1958, Lourdes Castro e René Bertholo estabelecem-se num atelier próximo do de Vieira da Silva. Esta aproximação, a um expoente máximo do sucesso que o “exílio” cultural e artístico parisiense proporcionara, permitiu à dupla Lourdes Castro/ René Bertholo a obtenção de um primeiro trabalho remunerado, justificando ainda a colaboração daquela pintura na KWY (4 e 7), com a cedência de matrizes para a publicação de serigrafias.

Com a saída do número 4 de KWY, altera-se o formato da revista, e aparece um subtítulo que resume a dimensão modesta da publicação. A capa criada a partir de um pormenor de uma obra de Costa Pinheiro assinala a adesão do pintor estabelecido em Munique, à iniciativa editorial dos seus amigos portugueses de Paris. Embora conservando o seu perfil de pequenos fascículos que não ultrapassa as 12 páginas, o número 4 enuncia já uma ruptura discreta com o modelo anterior, ao reservar uma parte do seu espaço à presença de artistas aproximados pela vivência parisiense mas com obras e visibilidade heterogéneas: Christo, Manuel Cargaleiro (1927) ou Vieira da Silva. Por outro lado, é também neste número 4 que se inaugura um novo *género* literário, com a publicação do conto *A Senhora que dava ordens religiosas*, do romancista Nuno Bragança.

Entre finais de 1959 e finais de 1960 a revista descreve um novo itinerário estético e editorial que amplia o anterior ciclo intimista, lírico e não-figurativo em importantes variações. Coincidindo com a entrada do pintor João Vieira para o círculo de editores, a tonalidade semi-privada dos primeiros números é reformulada em termos

que exigem uma organização mais performativa ou racional de todo o trabalho editorial. O alargamento dos horizontes literário e teórico da revista (para além da componente experimental em serigrafia) traduz-se de forma imediata, na KWY 5, no número de páginas (de 12 para 44), embora com uma tiragem situada ainda nos anteriores 100 exemplares.

Com a assunção de novos interesses, uma parte do espaço editorial de KWY concentra-se numa linha de discussão teórica que, nos números 5 e 6, convergiu numa problemática estética que pretende debater a Não-figuração e o Informalismo, a partir das suas implicações éticas e socioculturais. As colaborações de Vicente Aguilera-Cerni⁵⁶, crítico de arte e grande promotor do Informalismo espanhol, de Manolo Millares (1928 – 1972) e António Saura (1930 – 1998) reflectem, cada um o seu modo, essa inflação do interesse pela discussão teórica, no seio de KWY, um interesse favorecido pela ligação pessoal dos editores da revista portuguesa aos dois mestres do Informalismo espanhol e fundadores do grupo El Paso, que dará também os seus resultados, a nível plástico, com Millares a criar a capa para KWY 5 e Saura a publicar, no número seguinte, *crucifixión*, imponente serigrafia em tripla página, onde o pintor explora o horror cru da desfiguração humana.

A defesa do Informalismo traduz um novo entendimento, que permite aos jovens editores portugueses, alargar os seus horizontes estéticos até então mais ou menos circunscritos à Abstracção Lírica, expressando-se naquela defesa a sua concordância e adesão quanto aos valores estéticos enunciados por El Paso. Quer dizer, irracionalidade e espontaneidade enquanto coordenadas fundadoras que a arte deveria propor perante um *mundo absurdo*, como diz Millares em *Dos Notas* (KWY 5). Afinal, seriam valores idênticos, muito embora até então nunca enunciados textualmente pelos artistas-editores, que haviam de orientar a criação da revista portuguesa: liberdade de expressão do sujeito criador; indeterminação e autonomia da linguagem da arte perante a realidade externa.

Assim, as numerosas serigrafias publicadas na KWY 5 reflectem uma dilatação subtil das coordenadas líricas ou *tachistas* dos números anteriores até à aquisição de uma plasticidade sinalética e caligráfica, ilustrada com diferentes recursos em João Vieira, Lourdes Castro, Jan Voss ou Jorge Martins, amigo e colega de atelier de José Escada em Lisboa, que se estreia como colaborador ocasional de KWY.

⁵⁶ De Vicente Aguilera-Cerni é reeditado o extenso artigo «El Problema Social en el Arte Abstracto», originalmente publicado na revista literária de Palma de Maiorca, *Papeles de Sons Armandans*, em 1959.

A publicação KWY 6 assume-se como o momento da oficialização da revista como publicação periódica de divulgação artística portuguesa, bem como do grupo de editores, agora completo: Lourdes Castro, René Bertholo, Jan Voss, Christo, Costa Pinheiro, José Escada, Gonçalo Duarte e João Vieira. Com uma impressão tipográfica que permite um aumento substancial das tiragens para os 500 exemplares, este número ocupa um lugar bem diferenciado na edição de KWY, projectando-a para um registo institucional em contradição com o modelo artesanal experimental anterior.

A KWY 7 traduz o encerrar de um ciclo estético dominado pela matriz abstraccionista, lírica e informalista, não figurativa, em sumo.

Daqui para a frente afirma-se uma responsabilidade renovada do artista perante o mundo, a própria posição ética dos jovens editores muda de sinal. Isso reflecte-se nas novas orientações formais experimentadas dentro de KWY, determinando a evolução da revista num novo cenário estético aberto às realidades do consumo e dos seus objectos, do progresso tecnológico, da actualidade mundana projectada pelos média, num diálogo polissémico com reflexos imediatos na própria concepção gráfica dos números publicados a partir de 1961 até à última publicação da revista, KWY 12, no Inverno de 1963.

3.º Capítulo

Elementos biográficos/artísticos de Justino Alves

3.1- Enquadramento

João António dos Santos Justino Alves nasceu a 30 de Setembro de 1940 na cidade do Porto.

Estudou no Liceu Alexandre Herculano e mais tarde na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Viveu, portanto, a adolescência nos anos 50 e princípios de 60. A sua formação far-se-á no Porto, após um momento particular da afirmação cultural do Estado Novo, em que se reuniram esforços para se conseguir uma visibilidade sentida como urgente, já que “A Arte, a Literatura e a Ciência constituem a grande fachada de uma Nacionalidade, o que se vê lá de fora”⁵⁷. Foi a época da “política do espírito” idealizada por António Ferro, com a complacência de Oliveira Salazar.⁵⁸

“Na época em que eu nasci e cresci, havia coisas que não corriam muito bem. E que de certo modo dificultaram a minha carreira como pintor”⁵⁹. A situação dos jovens dos anos 50 e 60 era muito deprimente. Desconfiava-se de tudo e de todos. Como se sabe, o mundo internacional estava polarizado por duas grandes potências militares, possuidoras de bombas atómicas capazes de destruir o planeta. Os pequenos países, como Portugal, não tinham voz. Aliás, a partir dos anos 60 Portugal ficou completamente isolado da Europa e do mundo devido à política colonial.

Acerca dos núcleos de poder político dos grandes países, chegavam notícias de comportamentos cruéis, de refinados processos policiais ao serviço de primarismos ideológicos, o McCarthismo nos EUA, o Estalinismo na URSS, a «cortina de ferro» no meio da Europa.

A preocupação era constante, com a eminência de uma nova guerra mundial, desta vez com técnicas tão devastadores, que impediam que qualquer região do planeta se pudesse considerar a salvo.

O mundo, nesta ambígua situação de paz armada, parecia uma enorme máquina travada pelo excesso de energia explosiva, numa enorme tensão.

⁵⁷ FERRO, António. *Salazar*. Casa da Moeda, Lisboa, 1993. P.18.

⁵⁸ “Salazar, ainda quando discordava de nós, não duvidou, e deixou-nos fazer algumas experiências para sacudir certas ideias feitas, para abrir certas janelas aferrolhadas, para estabelecer correntes de ar na vida portuguesa” [Ferro, 1948] in, FERREIRA DE CASTRO, Paulo; VIEIRA NERY, Rui. *História da música portuguesa*. Imprensa Nacional, Lisboa, 1991. P.56.

⁵⁹ In, entrevista a Justino Alves, Esposende, 2006. (Apêndice 1)

Nos círculos intelectuais lia-se então, muito, as obras de Kafka (1883 – 1924). O seu fantástico era real. O trágico-cómico de Ionesco (1912 – 1994) procurava romper com a situação. «À Espera de Godot» de Samuel Beckett (1906 – 1989), tornou-se internacionalmente o contraditório símbolo da experiência da incomunicabilidade.

Tal como em décadas anteriores, os governantes estavam pouco interessadas pela arte moderna em geral. Basta lembrar que, antes de 1946, a Bienal de Veneza, existente ao longo de todo o século XX, nunca atribuiu qualquer prémio a um artista moderno. Picasso, Matisse e outros mestres do início do século, só depois da Segunda Guerra Mundial passaram a ser premiados. Veneza iniciou desse modo louvável a actualização cultural, embora lentamente.

Em Portugal, ao contrário da tendência geral dos diversos países para actualizarem as colecções dos seus museus e criarem bienais internacionais, o governo português deixou que acabasse o seu anual Salão de Arte Moderna e não concedeu verbas a Diogo de Macedo para reestruturar o Museu Nacional de Arte Contemporânea⁶⁰. É certo que, em grande parte, a extinção destes salões foi consequência de boicote de numerosos artistas modernos, (boicote que voltou a verificar-se, quando, em 1956, o Governo realizou a Exposição Comemorativa dos 30 anos do Estado Novo e quando, em 1959, criou o *Salão dos Novíssimos*), mas correspondeu também ao desinteresse dos grupos pertencentes à elite económica e outros grupos sociais que estavam com Salazar.

Com o final da Segunda Guerra Mundial intensificou-se em alguns artistas e intelectuais a crítica política ao Estado Novo, na expectativa de que o Regime pudesse mudar em Portugal, tal como acontecera nos países do Eixo. O Neo-realismo de influência soviética, na linha ideológica oficial de Jdanov, deu sentido e matéria a uma criação literária e artística. Sintomas surgidos já ocasionalmente nos anos 30, no apreço pela pintura revolucionária mexicana, ganharam, então, novo peso cerca de 1945, com evocações escritas de Orozco (1883 – 1949), de Siqueiros (1896 – 1974) e de Rivera (1886 – 1957). Portinari (1903 – 1962), em 1946, teve grande êxito no Paris da Resistência, noticiado em Portugal, onde viria pessoalmente. Onde, paradoxalmente, já fora mostrado pelo regime o seu famoso quadro *O café*, de 1935, no conjunto de pintura brasileira trazido em 1940 à Exposição do Mundo Português. Era a imagem da «pintura

⁶⁰ “O país tinha-se posto à margem da geografia cultural do Ocidente, e, preso numa crise social e moral, agarrava-se a valores do século XIX” [José - Augusto França] in, FRANÇA, José - Augusto. *A arte e sociedade portuguesa no século XX - 1910-1990*. Livros Horizonte, 1991, p.20/21.

social» que se exigia também para Portugal, na opinião manifestada por muitos jovens intelectuais, e que tivera anúncio próximo, e também já distante, numa semelhante linha de ideias.

Em 1912, *A Águia* publicara desenhos de um intelectual marxista, Cristiano de Carvalho, vindos de um depois perdido e jamais exibido «Álbum do Trabalho». Alguns desenhos de Stuart Carvalhais (1887 – 1961) nos anos 10-20 também tiveram conteúdo social, tal como, em 1926, os que Roberto Nobre publicou no álbum *A Epopeia do trabalho*, com textos de Ferreira de Castro anteriormente insertos em *A Batalha sindicalista*. Já perto da conjuntura dos anos 40 apareceu alguma produção social e sentimental pelas mãos de Abel Salazar, considerado «como um precursor do Neo-realismo entre nós» (Vértice, 1947). Em 1946, aquando da exposição do novo salão “Exposição Geral de Artes Plásticas”, organizada anualmente por artistas e intelectuais do MUD, Movimento de Unidade Democrática, vivia-se uma situação algo eufórica. A exposição reuniu um total de 282 artistas e de 2764 obras, sem necessária identificação temática, que podia ser social ou naturalista, de tendência modernizante ou tradicional, e que apenas desejava significar uma atitude de ordem ética. Em 1948, após uma denúncia, vários quadros e desenhos foram apreendidos pelo regime, entre os quais estava *Resistência*, de Júlio Pomar, mostrando o perfil de mulher entre soldados.

Anteriormente, contudo, haverá que reter uma actividade crítica e teórica de Mário Dionísio na *Seara Nova* e na *Vértice*, e da publicação do estudo Van Gogh (1947) e do volume *Encontros em Paris* (1951), em que o autor elogia pintores de idêntica orientação estética, e ainda de «*A paleta e o mundo*», vasta e substancial reflexão de carácter estético-sociológico, publicada entre 1952 e 1962.

Em 1945 foi a vez da página semanal «*Arte*» no quotidiano portuense «*A Tarde*» que, dirigida por Júlio Pomar, fazia abertamente a apologia de uma produção artística que «(pudesse) melhorar a condição humana», com colaboração principal do próprio director, do poeta Mário Cesariny, e do pintor Vespeira, autor de uma «Carta Aberta» aos jovens pintores (04/8/1945), incitando-os a praticar uma arte «útil para servir os homens», tal como faziam os mexicanos ou Portinari ou o norte-americano T.H. Benton.

Entre os artistas mais significativos encontra-se, com especial relevo histórico, de carácter quase carismático pela significação que lhe foi dada, Júlio Pomar. Segundo José-Augusto França, “Júlio Pomar encarnou o movimento Neo-realista, dando-lhe as suas duas obras principais, ou de plena definição ideográfica, e com as influencias que

devia ter, vinda de uma pintura social empenhada e romanticamente conhecida à distância”⁶¹. De facto, naqueles anos o pintor percorreu estusiasticamente e esgotou a primeira fase da sua polissémica carreira. Obras como *Gadanheiro* (1945), *O almoço do trolha* (1946-1950), *Marcha* (1946) ou *Resistência* (1947), são, simultaneamente, as mais belas imagens da intenção generosa do realismo social e intensas concretizações de uma poética já personalizada, trabalhada pela vertigem, a velocidade e uma extraordinária perícia plástica.

Para além do Neo-realismo, o Surrealismo assumiu também uma importância fulcral no panorama artístico português de meados do século XX.

Em 1936, apareceram as primeiras pinturas de intenção estética surrealista realizadas em Portugal pela mão de António Pedro. Na Exposição de Artistas Independentes, na Casa Quintão, apresentou *Le crachat embelli* (1934) e *Sabat dança de rod* (1936), pinturas com uma considerável dimensão provocatória, em relação a um meio cultural provinciano, pelo modo como assumiam a desconstrução dos corpos e a apoteose de signos sexuais primários.

Em 1940, na Casa Repe, António Dacosta apresentou uma série de trabalhos onde o Surrealismo era apropriado como ponto de partida de um percurso poético, servido por uma energia plástica muito personalizada.

António Pedro e António Dacosta, juntamente com uma escultora inglesa, Pamela Boden, apresentaram uma exposição de pintura em Lisboa que causou escândalo pelas imagens mostradas. Nos vinte quadros da exposição agitava-se uma angustiada indignação contra a guerra e os seus crimes que o regime ignorava na «pax salazaria». Crimes que, no espírito dos espectadores, eram evidentemente atribuídos ao Eixo nazi-fascista em cuja emblemática corrente o Portugal oficial participava. A violência das imagens de Pedro e de Dacosta multiplicavam-se em cenas que tinham uma referência própria e teatral, pelo seu processo poético e pela personalidade dos pintores.

Entretanto, Dacosta realizara outros trabalhos de expressão surrealista, *Episódio com um cão* (1941), *Amor jacente* (1941), *O filósofo* (1942), *Melancolia* (1942) e *Cuidado com os filhos* (1948). Esta última obra foi realizada já em Paris, no início de um longo ciclo de auto-exclusão da vida artística nacional e de afastamento da prática da pintura.

⁶¹ FRANÇA, José-Augusto. História da arte em Portugal – o Modernismo. Editorial Presença, Lisboa, 2004. P.124.

Depois das emergências da poética surrealista, enquadradas pela intencionalidade de António Pedro, o Surrealismo estruturar-se-ia em movimento em 1947, em consonância com o modelo francês de André Breton que, nesse ano, promoveu a Exposição Internacional do Surrealismo e o seu manifesto *Rupture Inaugurale*, assinado também por Dacosta e Cândido da Costa Pinto.

O Grupo de artistas surrealistas organizou-se em Lisboa, à volta da tertúlia juvenil de estudantes da Escola António Arroio, que se reunia no Café Herminius (Marcelino Vespeira, António Domingues, Fernando Azevedo e Mário Cesariny) e da personalidade liderante de António Pedro a que se juntaram Alexandre O'Neill, Moniz Pereira, Cândido da Costa Pinto e José-Augusto França. Já como Grupo, resolveram expor, por evidente companheirismo de oposição política, com os neo-realistas na II Exposição Geral de Artes Plásticas (1948), mas retirar-se-iam na véspera da inauguração, por recusarem a censura prévia que foi imposta ao certame. Entretanto, já Costa Pinto fora expulso por continuar a participar nos Salões SNI e, logo depois, deu-se a cisão de *Os Surrealistas* de Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Cruzeiro Seixas, Mário Henrique Leiria, Risques Pereira, Fernando Francisco, Pedro Oom, Eurico da Costa e Alves dos Santos.

No ano de 1949 *Os Surrealistas* revelaram-se finalmente, através de duas exposições.

Entretanto, a partir de 1950, a «Política do Espírito» deixou de ser dirigida por António Ferro, personalidade activa que não tinha o apoio de todos os artistas. Mais do que contra António Ferro, os artistas das Exposições Gerais de Artes Plásticas (282 artistas, incluindo arquitectos, entre 1946 e 1956), eram contrários ao regime.

Com a saída de Ferro, acentuou-se no regime o seu aspecto mais retrógrado, não apenas devido à falta do grande animador, de espírito parisiense, mas por uma nova conjuntura política.

A ausência de critérios estéticos dos novos condutores da «política do espírito» verificou-se, por exemplo, nas sucessivas representações de arte nacional enviadas às Bienais. Portugal esteve ausente na Bienal de Veneza nos anos 50, pois só em 1960 é que apresentou pinturas de Botelho, Resende e Lanhas, com catálogo prefaciado por Fernando Guedes. Para a Bienal de São Paulo, foram enviados, em 1951, pintores naturalistas, que causaram comentários jocosos no Brasil.

A oscilação de critérios continuou, reveladora de incompetência e de dificuldade de diálogo com os artistas.

Muitos artistas não queriam veicular as suas obras através do «Salão dos Novíssimos». Mas também lhes era difícil encontrar processos conducentes a uma correcta definição (e imposição) de condições que correspondessem às suas intenções estéticas e cívicas.

Nesta situação tensa, o diálogo era difícil. E as Escolas eram pouco apreciadas pelos jovens interessados na modernidade artística. E vice-versa.

A situação cada vez mais tensa não se agravou devido ao aparecimento de uma terceira força, a criação da Fundação Calouste Gulbenkian em 1956, que surgiu quase por milagre.

Esta nova instituição procurou fazer o levantamento dos problemas, de modo próprio, começando, em 1957, por uma grande exposição colectiva que, sendo a primeira, teve de ser bastante eclética. Pediu também a todos os concorrentes, autores de 2500 obras, que se candidatassem a subsídios. Essas ajudas financeiras facilitaram a emigração de alguns jovens talentosos para Paris, Londres, Munique, etc.⁶²

No final da década, quase não havia acontecimento cultural que não devesse algum apoio à Fundação Calouste Gulbenkian.

Não sendo orgânica a relação entre a arte e a sociedade, o voluntarismo criador tendeu a ser acompanhado por proclamações de intenções e princípios. Mas as experiências artísticas e as reflexões críticas não puderam ter uma audiência imediata, dado o descrédito em que a sociedade portuguesa tinha a arte em geral, e a arte moderna em especial.

Cada acto cultural constituía um começo dos mais jovens e um recomeço dos mais velhos, a partir de quase nada, numa sociedade alheada do tempo. A multiplicidade de acções significa que os artistas sentiam que tudo estava por fazer. É que havia neles uma lúcida vontade de que tudo fosse feito, alargando-se os espaços de convívio sem falsidade, em genuínas manifestações de sensibilidade dialogante, dissipando a opressão do silêncio que se instalara.

Justino Alves, nortenho convicto, conviveu com essa diversidade de actividades. Apesar da Exposição Comemorativa dos 30 anos do Estado Novo lhe ter passado ao lado, considerando-a um acontecimento pouco interessante, teve contacto com as várias exposições da Fundação Calouste Gulbenkian e com as exposições de referência das

⁶² A Fundação Calouste Gulbenkian concedeu bolsas de estudo, desde 1956, a muitos artistas plásticos para estagiarem no estrangeiro. Desses artistas, alguns, por haverem passado à situação de refractários ou desertores, só regressaram a Portugal depois de 1974. Justino Alves, também beneficiou dessas ajudas financeiras, com as quais estagiou em Paris entre 1975-1977, sob a orientação do pintor Pierre Soulages.

galerias de arte S.Mamede e 111. De referência; foram também as primeiras Bienais de Vila Nova de Cerveira e mais tarde as Feiras de Arte em Portugal. Teve notícia das participações nacionais nas Feiras e Bienais de São Paulo, Veneza, Paris e Londres. Sobretudo, conviveu com as várias pinturas murais e os muitos monumentos escultóricos mandados erigir, um pouco por todo o lado, em memória comemorativa dos grandes acontecimentos e vultos da nossa História.

Adolescente, não teria ainda formação artística que lhe permitisse questionar, desse ponto de vista, a atmosfera cultural envolvente, mas as vivências pessoais e um enquadramento familiar particular tornaram-no crítico em relação às opções políticas dum poder visível e sentidamente autoritário.

No entanto, outros acontecimentos o marcaram. A viagem por Itália (Florença, Roma, Veneza e Milão) nos anos de 1958 e 1960 foi determinante. Teve a possibilidade de contactar com uma infinidade de obras renascentistas, das quais destaca o pré-renascentista Paolo Ucello e o renascentista Boticelli.

Seguiram-se outras viagens, em momentos diferentes, a Madrid, Amesterdão, Paris, Londres e Nova Iorque, visitando tudo o que havia para visitar e ver (galerias, museus, instituições com colecções de arte, etc.). Assistiu a várias retrospectivas, nomeadamente, em Paris a de Pierre Bonnard (1867 – 1947) e Pablo Picasso, em Madrid a de George Braque e mais recentemente de Andy Wahrol (1928 – 1987) e Basquiat (1960 – 1988).

3.2 – ESBAD

No princípio dos anos 60 a sociedade portuguesa, em particular a do norte do País, era marcada por uma atitude bastante conservadora. O império estava ainda intocado. Adensavam-se, no entanto, as nuvens que levariam à guerra e ao fim do ciclo imperial, e eternizava-se o regime que cavava cada vez maior isolamento em relação ao exterior.

Ficar em Portugal era aceitar a inevitabilidade da condenação ao marasmo, a impossibilidade de mudança. Na arte, como no resto, ou mais na arte que no resto, isso

tornava-se cada vez mais evidente. Os ecos de fora começavam a chegar, e todo o artista consciente e informado sentia que o futuro apontava outros caminhos.

Começavam, então, a esboçar-se os contornos de uma alteração de sensibilidade que inevitavelmente se iriam reflectir nos modos de expressão plástica.

Por essa altura, para Justino Alves, era ainda o percurso interno possível: a Escola. Ingressou na Escola Superior de Belas Artes do Porto onde obteve o diploma do Curso Complementar de Pintura com a classificação de dezanove valores. “*Eu acho que entrei na ESBAP numa época extremamente feliz daquela Faculdade; ...foi um período de grande riqueza e importância para mim.*”⁶³

Naquele momento, era evidente o atraso dos programas das Escolas de Belas Artes, que dificultavam a acção de artistas modernos, devendo-se, no entanto, distinguir a situação em Lisboa da situação do Porto. A Escola de Belas Artes do Porto, com a acção pedagógica de Barata Feyo (1899 – 1990) e Dórdio Gomes (1890 – 1976), “*era melhor e menos politicamente persecutória do que a de Lisboa*”⁶⁴, o que provocou a deslocação de estudantes lisboetas para o Porto, durante alguns anos.

Na cidade nortenha nada se passava, nenhum artista era conhecido sem ser através da Escola.

Do ponto de vista de Justino Alves, deu-se naquela altura uma coincidência invulgar. Naquele momento, eram alunos ou professores: Resende, Siza Vieira, Clara Meneses, Lima de Carvalho, Ângelo de Sousa, Lagoa Henriques, Dórdio Gomes, Augusto Demée, Alcino Soutinho, Jorge Pinheiro, Armando Alves (1935), António Quadros (pintor) (1933 – 1994), etc. “*Toda uma série de gente da maior qualidade e isso teve para mim uma importância vital.*”⁶⁵

Com eles trocou opiniões sobre as informações da situação internacional da arte, que lhes iam chegando através das viagens que conseguiam fazer ou, sobretudo, dos livros que avidamente consultavam.

⁶³ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2006. (Apêndice 1)

⁶⁴ In, GONÇALVES, Rui Mário. *Arte portuguesa nos anos 50 – década do silêncio (1950-1960)*. Câmara Municipal de Beja; Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. P.87.

⁶⁵ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2006. (Apêndice 1)

3.3 – Herança Familiar

Justino Alves nasceu em 1940, no seio de uma família da classe média.

Desde criança que observava com admiração a galeria de pintura que sempre existiu nas paredes de sua casa, cobertas por dezenas de quadros e objectos que o fascinaram enormemente. *“Lembro-me da minha casa cheia de quadros de cima a baixo”*⁶⁶

O seu pai, Artur Justino, que não chegou a conhecer devido à sua morte prematura, para além de professor de Matemática era pintor e membro fundador do grupo de pintores da cidade do Porto chamado «+ Além». A acção deste grupo correspondeu, na época de 1935 – 1940, a um virar de página do Naturalismo realista e do Romantismo de fim de século, em favor das novas correntes que se faziam sentir, sobretudo o Neo-Realismo e alguns sinais Impressionistas vindos de além Pirinéus, mais concretamente de Paris, e cujos mentores deram pelo nome de Augusto Gomes, G. Camarinha, Ventura Porfírio e Domingos Alvarez, entre outros.

Obviamente, que, na galeria caseira, o autor mais representado era o seu pai, cujas paisagens, retratos e naturezas mortas foram exercendo em Justino Alves uma grande admiração e uma vontade incontrolável de o seguir. Concretizou essa ideia quando por um acaso encontrou na cave de sua casa uma arca onde estavam guardadas, intactas, as tintas e pincéis com os quais o pai trabalhava. *“Eu peguei naquilo e até hoje nunca mais parei. Pintar foi de facto uma herança do meu pai”*⁶⁷.

Contudo, nessa altura da adolescência, necessitou de vencer as oposições familiares aos seus interesses pictóricos, a maior parte das vezes justificadas pelas perspectivas económicas ruinosas num futuro de pintor. Reconhece, apesar de tudo, não terem sido as resistências excessivas, esbatendo-se mesmo, conforme o tempo passava e o curso de Belas Artes seguia o seu rumo académico. Contrabalançando esta situação, alguns amigos e apoios de instituições estimulavam-no a continuar, fomentando créditos e entusiasmos em favor do que vinha realizando.

⁶⁶ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2006, (Apêndice 1)

⁶⁷ Idem (Apêndice 1)

3.4 – percurso

3.4.1 – Primeiros Trabalhos

Quando, em 1958, Justino Alves realizou a sua primeira exposição individual na cidade do Porto, apresentou trabalhos reveladores da influência e admiração pela obra do pai, o pintor Artur Justino. Os trabalhos apresentados tinham por tema, sobretudo, paisagens e naturezas mortas. Contudo, já nessa altura (final da década de 50 e princípios da década de 60), não obstante a permanência figurativa, os assuntos tratados obedeciam àquela preocupação, que o artista viria a reconhecer como uma trave mestra do seu pensamento artístico: não tanto descrever uma realidade, mas antes exteriorizar o modo como via essa realidade. As paisagens e objectos eram representados nos limites da abstracção. A sua construção obedecia a equilíbrios subtis globalizantes, não cedendo à tentação do pormenor específico, como aliás acontecia com alguma da pintura que nessa época se fazia em locais da vida artística irradiante, como nos Estados Unidos, de que são exemplos pintores como Helen Frankenthaler (1928), Grace Hartigan (1922) e, sobretudo, Willem De Kooning.

As suas primeiras influências deveram-se a autores clássicos, sobretudo italianos do Renascimento e ao pintor holandês Rembrant, cujas obras sempre considerou como inesgotáveis fontes de saber e cuja intemporalidade manifestada absorveu séculos sem perda de modernidade própria.

A viagem que realizou por Itália (1958-60) parece ter contribuído para aumentar o seu fascínio pelos renascentistas. Em Florença, Roma, Veneza e Milão teve a possibilidade de observar uma infinidade de obras renascentistas, ficando impressionado pela obra do pré-renascentista Paolo Ucello (1397 – 1475) e do renascentista Boticelli (1445 – 1510).

Justino refere-se a esta viagem como um momento de enorme grandeza e um marco que ficará para sempre na sua memória.⁶⁸

⁶⁸ “Muitas foram com certeza os acontecimentos que me marcaram. A ida a Florença, Roma, Veneza e Milão (1958-60) onde me foi possível ver uma infinidade de obras renascentistas, destacando em particular o primitivo Paolo Ucello e o renascentista Boticelli... Foi um momento de uma enorme grandeza e marco que fica para sempre na minha memória” in, Entrevista a Justino Alves, Espozende, 2007. (Apêndice 2)

3.4.2 Princípio da abstracção

A visita ao Museu Albano Sardoeira⁶⁹, em Amarante, onde se encontrava uma quantidade significativa de obras de Amadeo de Sousa Cardoso, foi um dos acontecimentos decisivos que influenciaram de forma determinante a obra de Justino Alves.

Amadeo de Sousa Cardoso não lhe era um nome estranho. Mas a surpresa que lhe causou os trabalhos ultrapassou o que esperava. Ficou maravilhado e entusiasmado com a pintura de Amadeo, e entendia-a como uma pintura aberta, que quebrava com todas as formalizações e classicismos da pintura portuguesa que conheceu até então.

*“ A pintura de Amadeo é assim, ninguém mais pinta assim. É a temática, é a ideia, é o processo, é o modo, tudo é absolutamente espantoso.”*⁷⁰

Aquele contacto viria a ter repercussões significativas nos anos imediatos, pois aspectos da linguagem e expressão plástica de Amadeo são detectáveis nos quadros que pintou durante o curso na Escola de Belas Artes do Porto, prolongando-se com maior ou menor evidência nos anos seguintes as marcas desta figura ímpar da pintura portuguesa.

Amadeo tinha iluminado breve e intensamente a cena da modernidade portuguesa que, no dizer de José-Augusto França, «começara em 1912, em humorismo e chacota, para acabar tragicamente, seis anos depois, em morte e em solidão»⁷¹. Depois dele tudo voltara a cair na mais apagada e vil tristeza. Com Amadeo, Justino Alves tinha à partida em comum a origem: Amarante, cidade que visitava frequentemente, onde tinha familiares e muitos amigos. Depois viria o fascínio pela obra. Conhecia, de as viver, as paisagens e as formas que encheram a pintura de Amadeo. Ouvia falar com entusiasmo desse pintor já mítico, que morrera novo e ousara agitar as águas paradas que eram as da realidade cultural portuguesa na passagem do século.

Para trás ficara definitivamente afastada a possível influência que a admiração pelas obras do pai, o pintor Artur Justino, pudesse ter tido. Apesar da abertura tentada no virar da página do Romantismo e Naturalismo de fim de século, as paisagens, os retratos e naturezas mortas que enchiam as paredes de sua casa não correspondiam já às necessidades experimentadas pelo jovem artista.

⁶⁹ Actualmente designado Museu Amadeo de Sousa Cardoso.

⁷⁰ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2006. (Apêndice 1)

⁷¹ FRANÇA, José-Augusto. *A arte e a sociedade portuguesa no século XX – (1910-1990)*. Livros horizonte, 1991. P.20-21.

A ruptura era inevitável e a opção só podia ser uma. Sobre Amadeo recaiu de modo definitivo a paternidade pictórica.

Nasceram, então, as primeiras obras de Justino Alves, de cunho não figurativo muito, embora antes o processo já se fizesse sentir em continuados avanços e recuos. Era a época de experimentação de materiais, da análise de técnicas, da libertação de meios específicos, enfim, da aprendizagem do fazer. Momento importante, pois foi a partir desses conhecimentos que desenvolveu o seu discurso e se foi crescentemente empenhando como pintor.

Naquela altura de afirmação da abstracção como linguagem própria, Justino Alves conseguiu com as suas concepções estéticas alcançar uma expressão mais profunda. Mesmo quando o ponto de partida era constituído por referentes concretos, a sua pintura passou a ser, a partir de então, essencialmente um trabalho de imaginação, uma questão mental.

No dizer de José Vasconcelos, o pintor «joga o jogo de uma realidade que não existe senão como forma, avatar do desejo, e da vontade de refazer. Vê, não já o que tem diante de si, mas o que lhe resta dessa visão»⁷². O trabalho de Justino era o de um construtor de imagens, e a imagem tinha de valer por si, tinha de ser algo em si mesma.

Libertado do peso da realidade, Justino Alves exerceu assim plenamente a sua liberdade, criando longe de qualquer descritivismo. Ainda que as obras deste período tenham títulos como *Zoo*, *Estrela Polar*, *Eneida*, *Domus* ou *Persepolis*, estão longe de representar uma realidade visível. E isto é verdade, mesmo quando pintou um autorretrato (1982), que muito antes de ser uma representação do próprio artista era uma representação própria do artista, e que se pode ver ainda como uma homenagem a Cézanne (1839 – 1906) ou mesmo a El Greco, (1544 – 1614).

Apesar do olhar de Justino percorrer o mundo, pareceu voltar sempre ao silêncio íntimo, ao debate ou mesmo à luta pela organização do quadro, que se alimenta de dúvidas, de contradições, de equilíbrios mais precários ou mais duradouros.

Naquela altura, não foi só Amadeo que Justino Alves conheceu em Amarante. A terra de Teixeira de Pascoaes (1877 – 1952) viria a ter uma importância inestimável na sua formação. Lá conheceu também o sobrinho do grande poeta, o pintor José Manuel Teixeira de Vasconcelos, com quem manteve uma grande amizade. José Manuel Vasconcelos foi durante muito tempo a presença viva de um espírito cultural que desde

⁷² [José Manuel Vasconcelos] in, *40 anos de obra – Justino Alves*. Dom Quixote. Lisboa. 2003. P.33.

sempre existiu em Pascoaes. Pela sua casa passavam quase todas as figuras relevantes das artes e letras do nosso país, deixando testemunhos que se contabilizam por dezenas de obras de arte, inúmeros textos e manuscritos. Todavia, a importância maior daquela relação residiu naquilo a que Justino chamou «centro de reunião cultural», e que lhe possibilitou ao longo dos anos um fecundo debate de problemas sociais, políticos e culturais com as mais variadas figuras do nosso meio artístico e intelectual

3.4.3 - «Formas e Espaços» (anos 70 em Paris)

A asfixia tinha atingido o limite do intolerável. A Primavera Marcelista, que o não tinha chegado a ser, abriu então, caminho para os cravos da Revolução de Abril. O eclodir do golpe militar gerou, necessariamente, uma ruptura no campo cultural, abrindo caminho à manifestação de uma verdadeira explosão de novas atitudes face à actividade artística.

Todos pareciam querer o impossível: a arte estava na rua e fazia-se na rua. A consciência e a premência da revolução, transformada num grande *happening*, tornava insequente o espaço de liberdade definido pelos limites da tela. Acreditou-se, então, que o mundo podia mudar-se pela vontade do povo. A ilusão durou pouco e a vida retomou o trilho antigo, com as modificações necessárias para que todos pensassem que alguma coisa tinha mudado.

De 1975 a 1977, Justino Alves foi bolseiro em Paris da Fundação Calouste Gulbenkian, onde trabalhou sob a orientação do pintor francês Pierre Soulages. A oportunidade surgiu de forma inesperada quando, por ocasião de uma exposição em Lisboa desse importante pintor, foi possível o encontro de ambos⁷³. Justino partiu para Paris, que tinha então perdido a sua condição de Meca da Arte, mas que nem por isso deixava de exercer o seu fascínio sobre todos aqueles que procuravam alargar os

⁷³ «A vida é feita de acontecimentos e por vezes acasos. E este foi um feliz acaso. Um dia fui à Fundação Calouste Gulbenkian (1975) falar com o arquitecto Sommer Ribeiro e quando cheguei encontrei o Arqt.º Sommer a conversar com Pierre Soulages, no momento em que procediam à montagem da sua exposição, que se iria inaugurar na Fundação.

Fui apresentado a Pierre Soulages, tendo-lhe sido sugerido se aceitaria ser meu patrono durante um período de dois anos, relativos a uma bolsa de estudo que a Fundação me concederia, desenvolvendo a minha actividade segundo um projecto a apresentar.

Soulages aceitou a proposta e pouco tempo depois seguia para Paris” in, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

horizontes dos seus conhecimentos. Afinal, para Paris tinha ido Amadeo, e era em Paris que trabalhavam, naquela altura, Vieira da Silva, António Dacosta e Júlio Pomar.

Soulages era criador de uma pintura vigorosa, sombria, arquitectónica, dinâmica e expressiva. Feita de traços largos e espessos, quase tratados como vectores ferindo o espaço à procura de equilíbrios direccionais. Havia em muitos dos seus trabalhos uma pesquisa da força expressiva das caligrafias, com óbvio paralelo no americano Franz Kline, que pela mesma altura explorava os efeitos da escrita oriental e de certos grafismos, imprimindo-lhe, no entanto, um movimento e uma agitação cujo efeito é um desequilíbrio e mesmo uma espécie de vorticismo que a obra do pintor francês não conheceu.

No início da sua estadia em Paris, Justino Alves sentiu algumas dificuldades de integração, devido ao aparecimento de uma série de problemas com os quais não contava⁷⁴. A situação acabou por constituir forte motivação geradora do aparecimento do tema «Formas e Espaços». Este tema prefigurava uma consciência e imagem que o autor esclareceu da seguinte maneira: “ as «Formas» significam todos os elementos do universo constituído em que me via envolvido, sem representação directa, determinando um apelo ao inconsciente na procura de soluções formais correspondentes; nos «Espaços» inscreve-se o envolvimento da memória, o olhar interior ligando o passado e presente, enfim, a necessidade de construir a vivência humana e dar corpo ao seu sentido”⁷⁵.

A sua pintura deu então testemunho de uma outra vivência, em que o domínio foi o afundamento interior. O negro, espaço da alma, converteu-se em eixo orientador da linguagem.

O processo foi de interiorização. O despojamento da cor era o despojamento do eu. Os cinzentos e os negros ocupavam, então, o lugar outrora disputado pela luminosidade dos vermelhos e pela vibração dos azuis. As formas pareciam grandes golpes, e os espaços densos emaranhados de sombra e luz.

⁷⁴ “ Instalado na Cité Universitaire, foi-me concedido na Casa de Portugal um pequeno espaço onde comecei a trabalhar e a organizar toda a acção a desenvolver. Invariavelmente, utilizava as manhãs para ver exposições em galerias ou grandes retrospectivas que iam acontecendo, reservando as tardes para a pintura e estudos afins” in, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

⁷⁵ In, Catálogo da Exposição no Centro Cultural Gulbenkian. Paris, 1977.

Ainda em Paris, Justino Alves realizou uma exposição no Centro Cultural Gulbenkian⁷⁶, onde, na altura, Natália Correia escreveu: “*Muitas sombras rompeu a pintura de Justino Alves para chegar a esta exposição. Não me refiro ao trajecto exterior. Mas a uma caminhada íntima, por abismos sugadores, desertos que desembocam na noite e, nesta, a capa da morte a abrir-se cobrindo os esqueletos das ênfases filosóficas, científicas e artísticas; ... a arte de Justino Alves nada tem a ver com esse abstraccionismo despovoado de humano. As suas formas são projecções ansiosas da alma à procura de Eros*”⁷⁷.

Com Soulages, Justino terá aprendido sobretudo uma ética artística, um conseguir estar à altura das próprias dificuldades do acto de pintar, de forma a ultrapassá-las, para sentir o que nelas é essencial. Mas terá também reforçado a procura incessante das estabilidades plásticas possíveis.

Ainda naquela altura, Justino teve o privilégio de conhecer o pintor Hans Hartung⁷⁸.

A relação de amizade, que manteve com estes três grandes nomes da arte mundial (Pierre Soulages, Hans Hartung e Vieira da Silva), aquando da sua estadia em Paris, permitiu-lhe o acesso aos melhores salões de arte de França, (Grande et Jeune D’Aujourd’hui e Realités Nouvelles), onde ficou a conhecer o que de melhor se fazia na altura, bem como, a hipótese de trabalhar com várias galerias belgas, holandesas e francesas, ficando representado nalgumas das melhores colecções francesas.

Com o fim da ajuda financeira, Setembro de 1977, atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian, Justino Alves regressou a Portugal, retomou exercer as funções de docente na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

⁷⁶ “...resultaram ao fim dos dois anos de bolseiro duas exposições, uma na Fundação Gulbenkian e outra na Galeria Documenta em Paris” in, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

⁷⁷ [Natália Correia, 1977] in, *40 anos de obra – Justino Alves*. Dom Quixote. Lisboa, 2003. 48,49.

⁷⁸ “Trabalhei sob a orientação de Soulages, e regularmente mostrava-lhe o meu trabalho. Fizemos uma amizade extraordinária. O mesmo aconteceu com Vieira da Silva e Arpad Szenes, com quem conversei e almocei várias vezes. Tive também o privilégio de conhecer Hans Hartung, aliás, devo dizer que foi uma pessoa extremamente gentil” in, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2006. (Apêndice 1)

3.4.4 – O regresso à luz

Os anos oitenta foram para Justino Alves aqueles em que o pendor geometrizarante deu lugar a uma expressão gestual.

A sua pintura, a nível da estrutura e da cor, sofreu um fenómeno de distensão e abertura. A geometrização rigorosa e calculada da fase antecedente deu origem ao apelo do gesto, desarticulando a geometria previsível em favor da espontaneidade, seguindo a cor o mesmo caminho não só através duma paleta mais variada, mas sobretudo, no fornecimento de qualidades máximas da sua função.⁷⁹

O desejo de comunicar passou, digamos assim, do laboratório onde era minuciosamente preparado, para um sentido imediatista de acção não menos rigorosa, mas de resultados mais dinâmicos e expressivos.

Cada vez mais fixado numa linguagem abstracta, Justino pesquisou e definiu uma gramática construtiva, que se caracterizou, sobretudo, por uma intensa depuração poética, transmissora de quietude e serenidade. Momento a momento, o pintor foi simplificando e depurando as formas, na procura do que era essencial: o perfil das coisas, a pregnância que as separa dos fundos, que as dá a ver, que as faz irradiar. Os seus trabalhos pareciam um exercício de meditação estética, de busca do essencial: o que um quadro precisa, para ser quadro.

O título “*Composição*” que invariavelmente surge como titulação nos quadros deste período, indica “*um espaço aberto ao manuseamento da cor que percorre a superfície da tela com grande liberdade processual, enquadrando geometrias e formas organizativas conotadas à ideia de «abstracção», nem por isso menos rigorosas ou pensadas.*”⁸⁰

A pintura de Justino Alves era, então, “*uma persistente pesquisa de equilíbrios, na tentativa de chegar a momentos expressivos em que o ser humano estava diante de si, mesmo sem possibilidade de distração, de alheamento*”⁸¹.

Olhando para os trabalhos do início dos anos 80, é inevitável não falarmos da influência que Soulages exercera sobre Justino, sobretudo no primado estético-moral e

⁷⁹ “... a década de 80 é talvez o momento de maior liberdade expressiva no conjunto da minha obra, já que na construção da pintura a ideia essencial assentava num discurso abstraccionista de impulsos cromáticos, utilizando a cor como instrumento essencial na criação de imagens.” In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

⁸⁰ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

⁸¹ [José Manuel Vasconcelos] in, *40 anos de obra – Justino Alves*. Dom Quixote. Lisboa, 2003. P.38.

filosófico que lhe permitiu criar uma obra que se foi afirmando como própria e irredutível.

Evidentes, parecem também as afinidades com a obra do pintor Nicolas De Staël (1914 – 1955), expressas nas declarações de Justino Alves.⁸²

De Staël, de ascendência russa, injectou frescura nos círculos de pintura de Paris do pós-guerra. O artista concentrou-se em trabalhar com uma diversidade de texturas e cores. Ao contrário dos seus contemporâneos, que estavam interessados em fazer manchas e marcas gestuais com objectivos puramente introvertidos e expressivos, De Staël quis expandir os limites da pintura recorrendo a um vasto âmbito de influências artísticas, desde as obras do pintor holandês do século XVII, Rembrandt, até Léger.

De facto, nas afinidades entre De Staël e Justino Alves notam-se diferenças a um nível mais técnico, quando falamos do jogo das motivações e soluções mais imediatas, das definições das prioridades expressivas, das opções e escalonamentos cromáticos, da desconstrução das formas e da estratégia de ocupação do espaço.⁸³

3.4.5 - «Composições N/M»

Nos finais dos anos 80, Justino apresentou uma série de trabalhos intitulados «Composições N/M».

Eram trabalhos mais contidos que os anteriores, a rondar a figuração através de simples sugestões formais, em que a cor se rarefaz e a tela se resolve numa suavidade despojada.

Já no início da década de 90, os trabalhos pareciam ganhar uma nova densidade e, por vezes, revelavam um halo de inquietude, nomeadamente nalgumas naturezas mortas. As formas dos objectos pareciam pairar no meio de uma bruna que lhes deformava a aparência. Eram objectos, muitas vezes delimitados por traços, que se apresentavam perdidos e solitários, sobre um fundo amplo, rasgado, quase metafísico.

Parecia então, haver em Justino uma semelhança com a pintura do italiano Giorgio Morandi. Pintor que recuperou, a partir da segunda década do século XX, o

⁸² “De facto poder-se-ão encontrar nas pinturas dos anos 80 afinidades com o trabalho de De Staël. No entanto, numa leitura atenta e comparativa remete para diferenças substantivas no que é central em cada caso” In: Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

⁸³ “Desde logo a cor, a composição e o sentido de cada um dos entendimentos destes valores, fazem toda a diferença em termos de expressão final” In: Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

sentido da natureza morta, da “*vie immobile*” que perpassa a obra de Vermeer, de quem Justino é um fervoroso admirador, ou da “*nature inanimée*” que consagrou Chardin.

No entanto, fazendo uma observação mais atenta notam-se evidentes diferenças nos trabalhos de ambos os autores.⁸⁴

Justino conseguiu transmitir com as suas «Composições N/M» uma serenidade contemplativa através do ascetismo de uma composição simples, mesmo redutora, e de harmoniosas combinações de um matiz cromático feito de subtis variações de cores.

3.4.6 – «Arabescos»

A partir de meados dos anos 90, operou-se uma certa síntese, tanto temática como processual, na obra de Justino Alves.

Parecia então, autonomizar-se um poderoso elemento «gráfico», constituído, com mais frequência por grossos traços negros, ora geometrizados ora mais fluidamente informais, que o pintor designou por «arabescos». Elementos esses que se foram instituindo como uma espécie de teia de marcações territoriais ou, no mínimo, puramente espaciais, quase sempre sobre fundos aparentemente neutralizados mas, na realidade “falantes”, na subtilidade do seu tratamento plástico.

De facto, alguns daqueles «arabescos» já estavam, de algum modo, presentes em quadros de forte influência cubista, dos anos 80, tais como: composição *Delta*, 1982; composição rítmica, 1986; composição 137, 1986. No entanto, nos anos 90 passaram assumir, por vezes, o carácter de uma delicada trama, mais ou menos apertada, com fundos de maior ou menor variação cromática, como aconteceu em diversas composições de 1999 ou, pelo contrário, passaram a definir elementos figuráveis facilmente referenciáveis, como a figura humana ou o próprio rosto, presentes em diversas obras dos anos de 1999 e 2000.

Justino Alves retornou então a uma figuração de fronteira, estilizada, moderada na cor, com um movimento próprio, eco, talvez das tentações caligráficas colhidas na

⁸⁴ “Não me parece existir qualquer relação; o que existe, é que por vezes ambos partimos de um mesma ideia, mas o traçado pictórico é totalmente diferente. Enquanto Morandi, em termos formais, delimita o âmbito das suas formas a uma realidade muito próxima dos objectos quotidianos e os organiza dentro dessa lógica, no meu caso a ideia assenta numa geometria de formas puras com as quais se movimenta um espaço e se realiza a pintura em inteira liberdade” In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

Escola de Paris (Hartung, Vieira da Silva, Manessier e Poliakoff, entre outros) e em alguns artistas do Expressionismo Abstracto americano. Eram evidentes as influências nos pressupostos da aura modernista e dos filtros criativos do magistério de Soulages, mas com uma expressividade “coreográfica”, em que a figura humana se sugere na ressonância plástica do corpo. De lembrar que Justino Alves teve experiência na área do bailado, tendo sido nomeadamente responsável pela cenografia e figurinos de “*Continuum*” sobre um tema de Akutagawa Milko Spareublek.

3.4.7 – Actualidade

A pintura de Justino Alves atravessou os anos 60 até aos nossos dias, aliando os valores formais e sistémicos a sínteses fortes e conteúdos que nos remetem para «outras realidades». O artista organizou a sua obra mantendo um sábio compromisso entre a admiração discreta e dialogante com os apelos que circundaram os seus anos de aprendizagem (aqueles a quem chamou mestres inesgotáveis: os pintores do renascimento italiano, Rembrandt (1606 – 1669), Vermeer (1632 – 1675), Vlaminck e Amadeo de Sousa Cardoso, cuja obra descoberta ainda em criança, foi talvez o seu primeiro grande mestre, e sobretudo Cézanne, Braque e Juan Gris) e a sua pesquisa individual, única, pertinaz “*de criador de imagens, de trabalhador das formas, de perscrutador de espaços, de incendiário de cores*”.⁸⁵

Depois de um longo período de aprendizagem, que segundo Justino Alves durou quase quarenta anos, o último ciclo produtivo apresenta-se como uma síntese de toda a sua obra. “*É uma síntese de tudo o que eu andava a fazer e que neste momento estou a desenvolver num processo contínuo*”.⁸⁶

As suas obras actuais aparecem então carregadas de uma força expressiva enorme, cheias de essência e autenticidade. Tal como no período de Paris, dominam os pretos e cinzas, que resultam de uma procura, sobrepondo matéria e raspando até encontrar a atmosfera quase misteriosa, que envolve o desenho forte.

⁸⁵ VASCONCELOS, José Manuel de. *Justino Alves, a respiração do silêncio*. Dom Quixote. Lisboa, 2003. P.38.

⁸⁶ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2006. (Apêndice 1)

As composições, em que as formas negras comandam, são o resultado de sucessivas geometrias formais, que criam uma imagem codificada pelos apetrechos da geometria, que eventualmente se assemelham com o ser humano.

*“Todo o meu trabalho, em especial esta última fase, é produto de uma intransigente racionalidade”*⁸⁷. A razão como instrumento do discurso parece comandar as pinturas recentes de Justino Alves, que mergulham num intenso processo de interiorização e reflexão sobre a existência humana.

⁸⁷ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2006. (Apêndice 1)

4.º Capítulo

O processo criativo e análise estrutural de alguns quadros de
Justino Alves

4.1 – Processo criativo

Os dados de que dispomos para tentar perceber o processo criativo de Justino Alves, baseiam-se essencialmente nas entrevistas (Apêndices 1, 2 e 3). Recorremos também a alguns outros meios disponíveis, como catálogos.

Justino Alves constrói uma realidade única, resultado de uma síntese pessoal, de uma reelaboração própria, progressiva, de acordo com a sua visão do mundo, do seu universo individual, cultural. É natural que essa construção reflecta e simultaneamente, se projecte na sua narrativa sobre essa mesma elaboração. O artista, numa apropriação em termos artísticos, do que vê, do que sente, dos seus próprios pensamentos e cognições, desenvolve representações mais ou menos coerentes que partilha socialmente.

É neste sentido que podemos entender as afirmações de Justino Alves: *“Creio que o acto de criar reflecte sempre e de algum modo os sentimentos e vivências porque todos nós passamos. Viver é uma longa experiência de aprendizagem, na qual vamos adquirindo conhecimentos passo a passo que nos moldam o carácter e a vontade de escolha”; “É neste conjunto de circunstâncias e entendimentos que ajustamos a nossa vivência e porventura os projectos que desejamos realizar, que no meu caso se traduzem num projecto de pintura.”*⁸⁸

De um modo explícito e sucinto, Justino Alves alude a esse processo a vivência de experiências, que se vão transformando nele próprio e que depois se reflectem na pintura, partilha-a posteriormente com os outros.

De facto, Justino Alves baseia-se numa tradição artística, fruto da sua aprendizagem académica, mas também da actividade que tem vindo a desenvolver, mas reformula-a internamente, com base na sua experiência passada e actual no fazer e, através de uma reconceptualização, imprime-lhe um traço próprio.

Sobre as influências ou intervenções mais ou menos directas no seu processo criativo, Justino Alves menciona, ao longo das entrevistas, factores ou elementos como: as leituras de livros, as viagens, as exposições, o contacto com outros pintores e a sua vida em geral. A aprendizagem, ou a aquisição de conhecimentos, aquilo que recebeu quer por uma via mais erudita, quer por uma via mais experiencial, parece ter uma influência marcante na sua obra e nas escolhas a nível da sua prática artística.

⁸⁸ In, Entrevista a Justino Alves – Processo criativo. Esposende, 2007. (Apêndice 3)

Condições e condicionantes do processo criativo

Dos vários factores que podem facilitar ou condicionar a prática artística, alguns são mencionados como importantes, no decurso das entrevistas.

Deste modo, Justino Alves refere, em diversos momentos, a necessidade de sossego: *“De facto, a construção de uma obra de pintura é em regra um acto de recolha e meditação. Exige um certo distanciamento do exterior e um ambiente propício à reflexão sem outras interferências que não sejam as de fazer convergir para o “quadro” as ideias, intuições e apelos que a sua dinâmica requer. A música pode ser um elemento muito positivo e uma boa companhia, já que propicia atmosferas convergentes à criação”*⁸⁹.

Talvez por precisar de uma certa tranquilidade gosta de olhar a cidade ou o mar: *“observo com atenção tudo o que me é circundante e naturalmente também a cidade e o mar. Todavia a apreensão destas realidades não têm interferência directa no discurso plástico, que se movimenta preferencialmente numa lógica de entendimentos da “realidade” e das suas escolhas com a qual me identifico”*⁹⁰.

O sentimento que desenvolve sobre o tempo, seja aquele de que dispõe para pintar propriamente, seja o que necessita ou julga que precisa para preparar as obras ou o seu início, é, pelas suas afirmações, um elemento importante no seu processo criativo, assim como a necessidade de concentração: *“Há obras de rápida execução, em que todos os actos convergem para a finalização do “quadro” numa surpreendente cadência de intuições, e outras que pelo contrário levam bastante tempo a finalizar, esgotadas que foram todas as resoluções tentadas. Invariavelmente e após longo interregno retomo estas telas que rapidamente se clarificam”; “Já me aconteceu trabalhar quadros durante enormes lapsos de tempo.”*⁹¹

Quando por motivos diversos não pode pintar, ou fica algum tempo sem poder exercer a actividade de um modo mais intenso, narra sentimentos e emoções como: *“Um enorme vazio, acompanhando-me uma certa indiferença pelo dia a dia, e a necessidade de retomar com brevidade o dialogo com as ideias e os materiais.”*⁹²

⁸⁹ In, Entrevista a Justino Alves – Processo criativo. Esposende, 2007. (Apêndice 3)

⁹⁰ Idem (Apêndice 3)

⁹¹ Idem (Apêndice 3)

⁹² In, Entrevista a Justino Alves – Processo criativo. Esposende, 2007. (Apêndice 3)

Nem sempre, o resultado final, ou os resultados intermédios, do processo criativo são sentidos como bem sucedidos. Mas o sentimento de insucesso parece não o fazer desistir, não provocando uma sensação de bloqueio. Antes, parece incentivar Justino Alves a fazer mais, a insistir, a persistir: *“Terminar um quadro é sempre o momento em que se esgotam todas as respostas possíveis; acontece que nem sempre o resultado obtido é satisfatório e nesse caso como noutros, reformulo as imagens e por vezes os próprios conceitos, retomando as iniciativas que conduzam às respostas desejadas”*; *“há telas destinadas a não sobreviverem, aquelas que depois de um longo trabalho e por mais que tente não se apresentam resolúveis. Já me aconteceu trabalhar quadros durante enormes lapsos de tempo e acabar por os destruir por total impossibilidade de reformulação.”*⁹³

As expectativas sobre a própria obra podem constituir uma condicionante ao processo criativo, e Justino Alves mostra ter consciência disso: *“estar atento e reconhecer o sentido evolutivo e transportador, não significa para mim abdicar das escolhas que me identificam e muito menos condicionar a pintura a expectativas de reconhecimento.”*⁹⁴

Justino refere-se à originalidade da seguinte forma: *“Se o que realizo se situa no horizonte da originalidade tanto melhor, já que se trata de uma importante componente inerente ao acto criativo. Todavia é uma preocupação que não cabe em rigor, no que de essencial me preocupa. É mais uma consequência que uma vontade.”*⁹⁵

Como atitude global face à pintura e à sua criação, Justino Alves afirma precisar de reflexão: *“Necessariamente existem paragens destinadas à reflexão e a reajustamentos da própria dinâmica de execução e das ideias a implementar”*. Reflexão que pode ser *a priori*, enquanto impulsionada para a criação, durante o processo criativo, permitindo-lhe incorporá-la ou materializa-la no espaço pictórico, ou *a posteriori*, com reflexos nas suas próprias obras, ou mesmo na sua vivência pessoal.

Talvez por isso, mencione alguns valores que podem ser considerados de ordem ético-moral, e que entram na sua pintura, mas necessária e igualmente importante, numa atitude geral perante a vida: *“Tenho uma atitude permanente de transmitir actos*

⁹³ Idem (Apêndice 3)

⁹⁴ Idem (Apêndice 3)

⁹⁵ Idem (Apêndice 3)

genuínos e de grande rigor mental que incorporem, claramente, as opções temáticas e de discurso, sem concessões ao que quer que seja.

Esta realidade tem por vezes enormes custos por razões que para aqui talvez não interesse muito explicar, mas compensa intensamente pela verdade com que é assumida.”⁹⁶

Motivação intrínseca e motivação extrínseca

A variável motivação, que alguns autores trataram autonomamente no quadro das suas investigações sobre a criatividade, uns que outros psicólogos consideram intimamente relacionada com o processo criativo, surge como um elemento visível nas narrativas de Justino Alves sobre a sua criação plástica. A motivação como força impulsionadora para, usando um conjunto de capacidades cognitivas, alcançar, ou pelo menos, visar objectivos. Se, em termos profissionais ou no desenvolvimento de qualquer actividade, podemos dizer que é um factor imprescindível, no caso dos artistas poderá ser tanto ou mais necessário, pois comporta muitas vezes, e maioritariamente, um processo individual e solitário. Mas esta componente de individualismo não significa necessariamente que a motivação intrínseca prevaleça.

“Penso organizar uma Exposição Retrospectiva que inclua obras das várias temáticas em que se constitui a minha pintura, em torno de núcleos representativos de obras dessas áreas. Além desta iniciativa de grande morosidade na organização e planeamento, exponho pontualmente em eventos de vários âmbitos, sempre que me parecem adequados culturalmente falando.”⁹⁷

No caso de Justino Alves, consideramos que, partindo das suas verbalizações, a motivação intrínseca parece assumir um maior peso, e que a motivação extrínseca poderá ser secundária.

Partindo de um universo familiar e efectivamente positivo, o pintor afirma: “Aos que me são próximos sempre existiram expectativas e apoio incondicional ao meu trabalho. Estando a vida de autor sujeita a grande desgaste crítico, na qual convergem tanto alianças como incompreensões e vicissitudes de várias ordens, o apoio dos que

⁹⁶ In, Entrevista a Justino Alves – Processo criativo. Esposende, 2007. (Apêndice 3)

⁹⁷ Idem (Apêndice 3)

partilham o nosso universo é estimulante e representa um factor humano de maior relevância, já que o acto de realizar pressupõe um destino e uma correspondência que nos ajuda a continuar e muitas vezes nos motiva intensamente.”⁹⁸

O acto de criar é sentido como um apelo, que vem reforçar uma necessidade interior explícita: *“Talvez mais do que isso, é uma sobrevivência. Poucas coisas na vida são merecedoras do nosso interesse e atenção. A pintura, como acto exclusivo e de vontade própria, constitui-se como uma porta de acesso à plena liberdade, é um espaço de não sujeição, onde é possível conceber um ideal de contornos pessoais, uma vivência alheia à contingência em que todos estamos envolvidos. É ainda uma reserva onde todas as interrogações são possíveis, transportando para uma realidade recriada o que mais profundo somos e sentimos.”⁹⁹*

Paralelamente, a uma motivação intrínseca, podemos encontrar em Justino Alves, outros factores motivacionais extrínsecos, por exemplo, a sua relação com o público: *“A opinião pública nestas coisas da arte deverá ser analisada bastante cautela. Num país pouco identificado com a actividade artística e com grandes deficiências a nível das aquisições culturais, o que normalmente acontece é assistirmos a uma acentuada divergência dos interesses e perspectivas que as artes plásticas enunciam. Assim sendo, parece-me fazer todo o sentido estabelecer alguma reserva a pareceres vindos dum público indiferenciado, já que muitas das suas análises não participam dum conhecimento prévio indispensável à obra de arte. Já bem diferente é o que se passa com um cada vez maior número de conhecedores e interessados nas artes plásticas que intervêm em variadíssimos acontecimentos. Neste caso é natural uma maior atenção dispendida a eventuais ideias ou pareceres emitidos, já mais fundamentados e por vezes até inspiradores”¹⁰⁰*

⁹⁸ In, Entrevista a Justino Alves – Processo criativo. Esposende, 2007. (Apêndice 3)

⁹⁹ Idem (Apêndice 3)

¹⁰⁰ Idem (Apêndice 3)



Etapas do processo criativo

Justino Alves começa por afirmar “o processo criativo relaciona-se com um conjunto de actuações” e continua, “são em regra geral reformuladas, já que a execução do quadro se vai alimentando de constantes alterações e ajustamentos até à imagem final”¹⁰¹.

No entanto, o trabalho criativo não se pode restringir ao período em que se está a fazer a obra propriamente dita. Este é de facto um processo que não pode, muitas vezes, ser delimitado num tempo e num espaço determinados: “Há sempre uma ideia anterior ao acto de pintar que advém do percurso anterior e se projecta na possibilidade de novos desenvolvimentos. É um contínuo processo de análise, direccionando permanentemente os actos de pintura na obtenção de um resultado”¹⁰²

Numa primeira etapa, há um trabalho preparatório, com uma acumulação de dados e materiais necessários à pesquisa, que não se resume ao conhecimento técnico armazenado ao longo dos anos, indispensável ao fazer artístico, mas a toda a informação necessária ao seu objectivo imediato: a imagem que será representada, os materiais e suportes que lhe darão visibilidade.

O registo gráfico, base de trabalho de muitos artistas, é um método que utiliza: “É variável a realização de estudos e a selecção de materiais antes de elaborar a pintura; há momentos em que as ideias permitem trabalhar de imediato na tela – sendo este espaço ideal para o seu desenvolvimento – e outros que necessitam de um certo apuramento, requerendo estudos e esboços que facultam uma execução mais próxima do que pretendo concretizar.

Em qualquer dos casos, é de realçar o trabalho quotidiano de desenhos e estudos de pequenas dimensões de onde são feitas escolhas e retirados argumentos que servem a pintura¹⁰³.” Assim, como por ensaios sucessivos, combinando formas, linhas e cores, vai delineado as estratégias à medida que vai avançando, em função das escolhas consecutivas, podendo os esboços ter um papel clarificador, ou não; contudo, uma imagem expressa é sempre uma imagem percebida, percepcionada, um confronto

¹⁰¹ In, Entrevista a Justino Alves – Processo criativo. Esposende, 2007. (Apêndice 3)

¹⁰² Idem (Apêndice 3)

¹⁰³ Idem (Apêndice 3)

intencional com um real a ser construído, criado. É, sobretudo, uma fonte de novos dados que serão tidos em conta ao longo do processo.

Após este estágio de preparação, se o artista sente uma saturação relativamente à sua concentração no problema, surge uma nova fase, na qual existe, às vezes, uma necessidade de pensar concentrada e insistentemente, para depois retomar conscientemente a busca de soluções. Ou, em que o pensamento se liberta do esforço dispendido e se distancia, aparentemente, do foco da atenção, ou então, no decorrer de um período de reflexão e meditação, surge por vezes repentinamente e quase inopinadamente uma nova ideia.

Esta é uma fase narrada por Justino Alves: *“o processo criativo desenvolve-se no tempo em avanços e recuos com óbvias paragens necessárias à avaliação e meditação sobre o que se está a desenvolver. Rectificados eventuais desvios de uma ideia prosseguida ou avaliadas novas possibilidades, o trabalho segue o seu rumo numa sequência de diferenciadas intenções e apelos convergentes à sua finalização”*¹⁰⁴

Na terceira etapa, a ideia começa a materializar-se. No entanto, há eventualmente, a necessidade de voltar à fase anterior de inspiração ou de intuição para resolução de problemas, para a rectificação do caminho, quando a avaliação não corresponde às estruturas antecipadoras ou à intencionalidade. Ou mesmo, é necessário interromper durante uns tempos, para que se gerem novas soluções, novos caminhos: *“É um pouco o que se passa no dia-a-dia no atelier. Gerindo um processo em que várias telas são trabalhadas simultaneamente, os argumentos acabam por transitar de tela para tela, criando intervalos de finalização, caso a caso, cuja resolução se distende no tempo, num contínuo processo de avanços e recuos.”*¹⁰⁵

Isto não se pode considerar propriamente um bloqueio, mas antes uma estratégia para lidar com o problema.

Sobre o dar por acabado os quadros, Justino Alves assegura que *“o quadro está terminado quando já não encontro mais respostas nem motivações para continuar qualquer outro desenvolvimento”*¹⁰⁶

Sobre a relação de Justino Alves com o público: *“Raramente sinto indiferença à opinião do público, que vai desde a recusa do que faço até à aceitação mais exaltante.”*

¹⁰⁴ In, Entrevista a Justino Alves – Processo criativo, Esposende, 2007. (Apêndice 3)

¹⁰⁵ Idem. (Apêndice 3)

¹⁰⁶ Idem (Apêndice 3)

11) *“A leitura que faço é sobretudo interrogativa sobre as escolhas feitas (temas, significados, etc.) e qual o seu contributo no panorama da arte contemporânea. Coloco estas questões num âmbito comparativo tendo em vista uma leitura universal das artes plásticas, pois só assim entendo legitimada a dimensão do que pretendi realizar, indiferentemente do seu resultado. Esta leitura traduziu-se na percepção de um dos fundamentos em que teria de alicerçar o meu trabalho, passava por escolhas significativas, cujo desenho assumisse uma identidade própria e as temáticas revelassem a sua caracterização. Na infinidade de soluções que se depararam fui construindo imagens que gradualmente se aproximaram de intuições de forte relevo introspectivo, as quais foram alimentando o discurso plástico e determinaram os seus contornos. Da validade e do acerto destas decisões resultou a obra que realizei, a qual traduz toda uma vida de dedicação à pintura e á obra de arte em geral.”¹⁰⁷*

Pode-se dizer que a narrativa de Justino Alves foi, de um modo geral, uma narrativa emocional, embora fazendo apelo a momentos já pensados que são também muito vividos em termos emocionais. A relação com a sua própria obra tem muito a ver com a relação que tem com a sua vida, embora distinga as duas. Muitas das suas afirmações pareciam ser construídas e pensadas no decorrer da entrevista, talvez pela carga afectiva com que lida com este assunto, a sua própria criação. Ou pela sua própria forma de estar na vida, em que parece estabelecer uma relação emocional muito forte com tudo aquilo que o rodeia. No entanto, isto não significa que não use mecanismos racionalizadores que o distanciem dessa emocionalidade e que lhe permitam compreender melhor quer a relação com a sua obra, quer a relação com o mundo que o influencia.

¹⁰⁷ In, Entrevista a Justino Alves – Processo criativo. Esposende, 2007. (Apêndice 3)

4.2 – Análise estrutural de alguns quadros de Justino Alves

A presente abordagem aos quadros de Justino Alves efectua-se com base no método de Rudolf Arnheim¹⁰⁸, considerado por nós o que o que melhor permite encontrar os significados mais profundos que entram na «composição» de qualquer obra de arte.

Assim, decompomos a estrutura básica da composição, para melhor compreendermos as formas tal como se apresentam e as ligações que entre elas se estabelecem.

Analisaremos também, os elementos estruturais da composição, respeitantes à parte oculta do quadro: divisão de planos, linhas implícitas e explícitas e formas que o constituem. Procuraremos completar as informações recolhidas com os elementos perceptivos: cor, movimento, ritmo e peso/ equilíbrio – para melhor compreensão do modelo compositivo de Justino.

A investigação baseou-se na observação das reproduções das obras (porque os originais pertencem a colecções privadas a que não tivemos acesso), quer em entrevistas ao autor, quer ainda nos textos presentes em catálogos de exposições que Justino realizou.

Importa ainda referir que a selecção das obras de Justino Alves para análise obedeceu ao facto de as considerarmos representativas da evolução organizativa das formas plásticas no espaço bidimensional, ao longo do seu percurso pictórico.

¹⁰⁸ ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1990.

4.2.1 – *Valquíria*, 1981



Autor: Justino Alves

Título: *Valquíria*

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 33cm x 41cm

Ano: 1981

Valquíria é um quadro de 1981 que se enquadra num grupo de trabalhos, da fase *Regresso à luz*, cuja titulação sugere divindades mitológicas (Valquíria, Sigrid, Afrodite Ateniense, etc.).

*Valquíria*¹⁰⁹ é uma virgem guerreira, que faz parte das mitologias escandinava e germânica, que, a mando de *Ódin*, percorria os campos de batalha, coberta com uma brilhante armadura e montada num veloz corcel, para decidir da sorte da luta. Era ela que escolhia os guerreiros que deveriam morrer em combate e seguidamente conduzia-os ao *Valhalá*. Personificava geralmente as virtudes guerreiras dos heróis. A mais célebre e famosa valquíria era *Brunilda*.

¹⁰⁹ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Volume 34. Lisboa/ Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, s.d.

Estas divindades foram citadas numa série de poemas heróicos germânicos, e figuram nas óperas de Wagner, sendo protagonistas numa delas.

Segundo o autor este título ajuda a acentuar a vertente onírica da pintura¹¹⁰.

1 – Composição

Valquíria é um quadro composto horizontalmente, no qual, através da sobreposição de formas, definidas pela cor e pela expressividade da matéria, o autor consegue criar efeitos de profundidade e de sucessão de espaços.

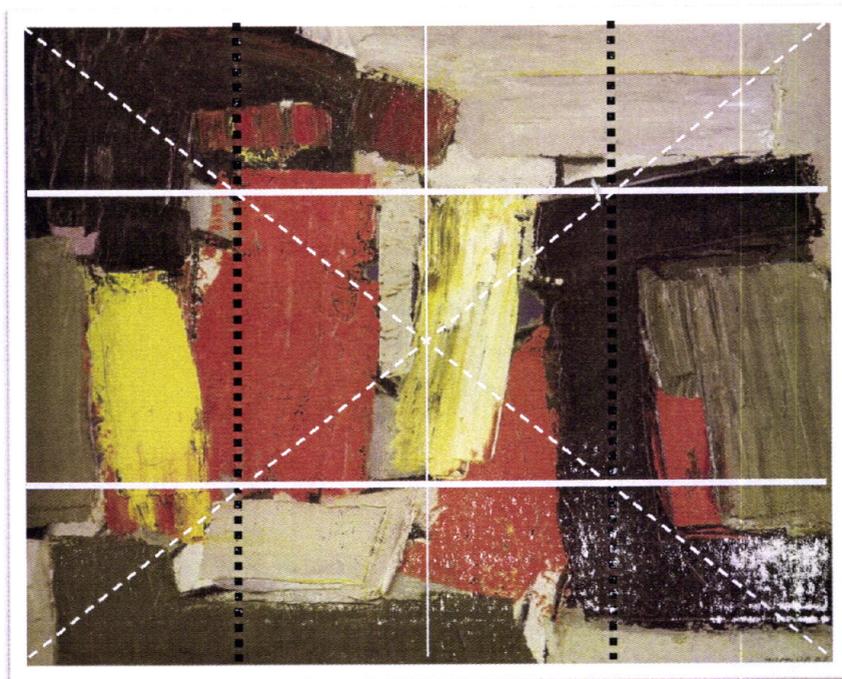
No primeiro plano destacam-se um conjunto de formas, definidas por cores brilhantes (amarelo, vermelho e negro), que se diferenciam das restantes formas essencialmente definidas por tons terrosos.



Através da definição de linhas implícitas e explícitas, medianas e diagonais, permite-nos ter a percepção de estabilidade e equilíbrio da composição. Deste modo, poderíamos dividir a composição em três faixas verticais paralelas: na primeira, destaca-se uma forma rectilínea amarela, rodeada por outras formas definidas com cores mais

¹¹⁰ In, *Entrevista a Justino Alves*. Esposende, 2007. (Apêndice 2)

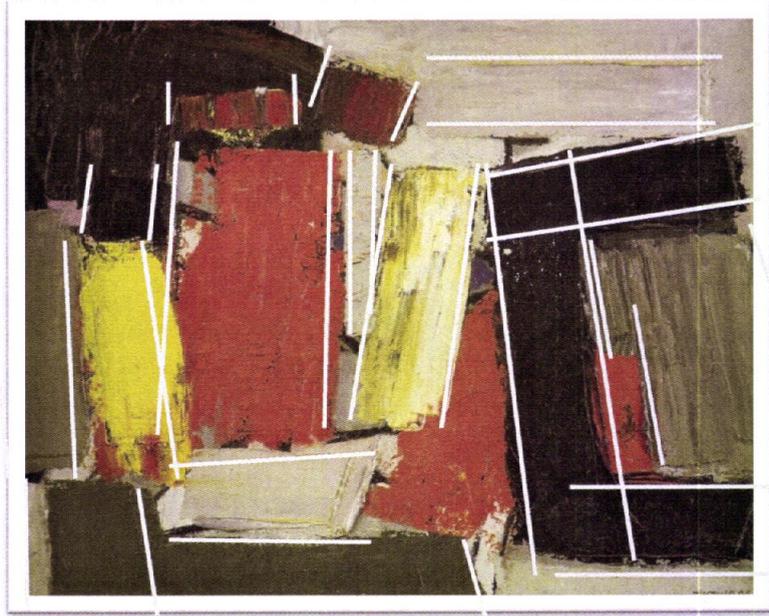
escuras (preto, castanho); na segunda, ao centro, sobressaem as formas definidas pelo vermelho e por um amarelo pálido; na terceira destaca-se uma forma rectilínea negra em forma de “C”, que parece ultrapassar os limites da tela.



O equilíbrio da composição é orientado pela organização das formas. As formas definidas com cores mais claras e brilhantes situam-se no centro, enquanto as formas com cores mais escuras (tons terrosos) se situam-se nas zonas mais periféricas da composição.

Embora a forma negra em forma de “C”, situada na parte da direita, tenha grande peso na composição, acaba por contrapor com as formas amarelas e vermelhas do outro lado, o que leva o observador a poder percepcionar uma composição equilibrada, na qual a distribuição das formas e cores cria tensões harmónicas.

Valquíria é quadro composto horizontalmente, no qual o autor criou uma série de formas dispostas verticalmente, horizontalmente e obliquamente, que atribuem à composição um certo dinamismo. Deste modo, a composição articula-se de uma forma que parece ultrapassar os limites da tela



O ritmo das formas e das cores atribuem à composição uma certa sonoridade musical.



2 – Cor

O colorido, neste trabalho é assumido como elemento central. “*Em Valquíria é a presença desta ideia que leva à sua feitura, elegendo a cor como elemento central, de fortes contrastes cromáticos – onde o vermelho e o negro combatem entre si*”¹¹¹.

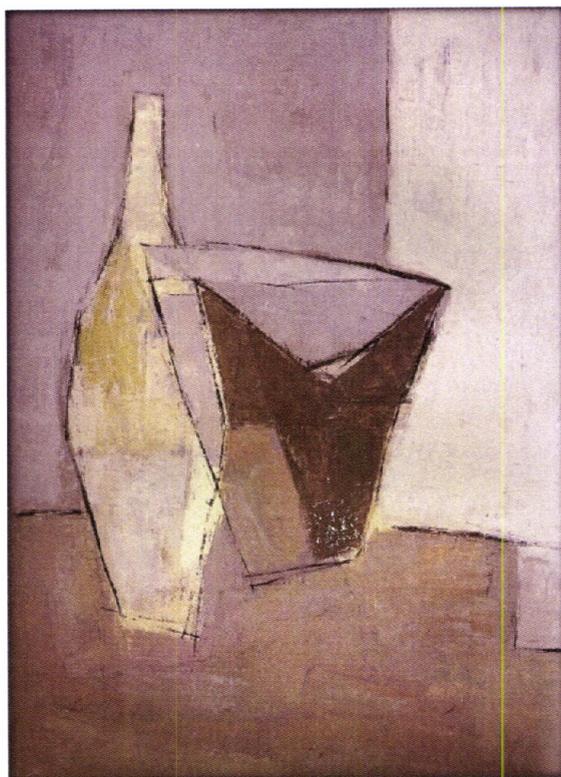
A paleta apresenta-se variada e brilhante, atribuindo à composição maior expressividade.

Formas de cor texturada, que vão do amarelo-limão ao vermelho-borgonha contrastam com o fundo, definido por formas essencialmente castanhas e cinza. O contraste entre o vermelho e o negro, que segundo o autor combatem entre si, ajuda a potenciar o sentido de tensão latente na imagem e na ideia que lhe serviu de base.



¹¹¹ In, *Entrevista a Justino Alves*. Esposende, 2007. (Apêndice 2)

4.2.2 – *Natureza Morta Azul*, 1989



Autor: Justino Alves

Título: *Natureza Morta Azul*

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 130cm x 97cm

Ano: 1989

Natureza Morta Azul, de 1989, é um quadro inserido na temática *Composições N/M* desenvolvida no final dos anos 80 e início dos anos 90, constituindo-se num ciclo de pinturas que parte do conceito *Natureza-Morta*.

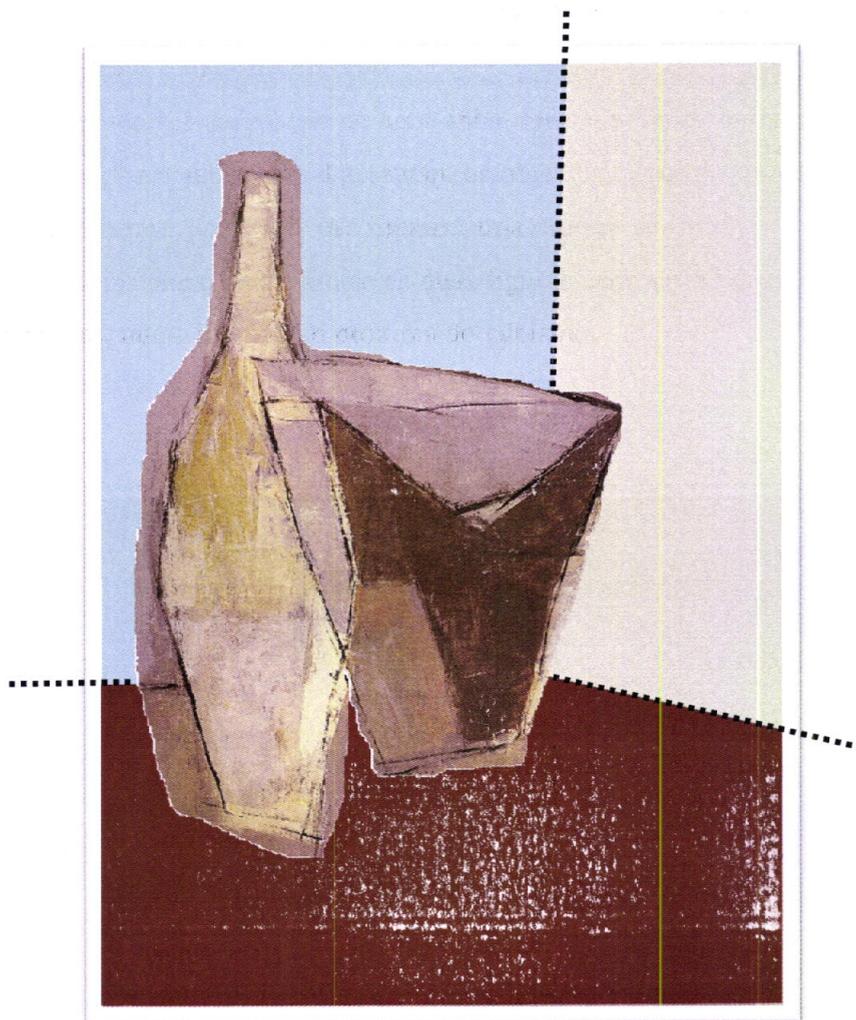
A expressão *Natureza-Morta* começou a ser usada pela primeira vez na Holanda em meados do século XVII. Nessa época, contudo, competia com outras designações que até aí eram apenas usadas para nomear variantes especiais das *Naturezas-Mortas*, - *fruytagie* (quadro com frutos), *bancket* (banquete) e *ontbijt* (pequeno-almoço).

1 – Composição

Natureza Morta Azul é um quadro composto verticalmente, no qual se destacam duas figuras, semelhantes a uma garrafa e a um vaso centradas na composição. Nota-se que as figuras sofreram um processo de simplificação, as quais estão definidas essencialmente pelas linhas de contorno.

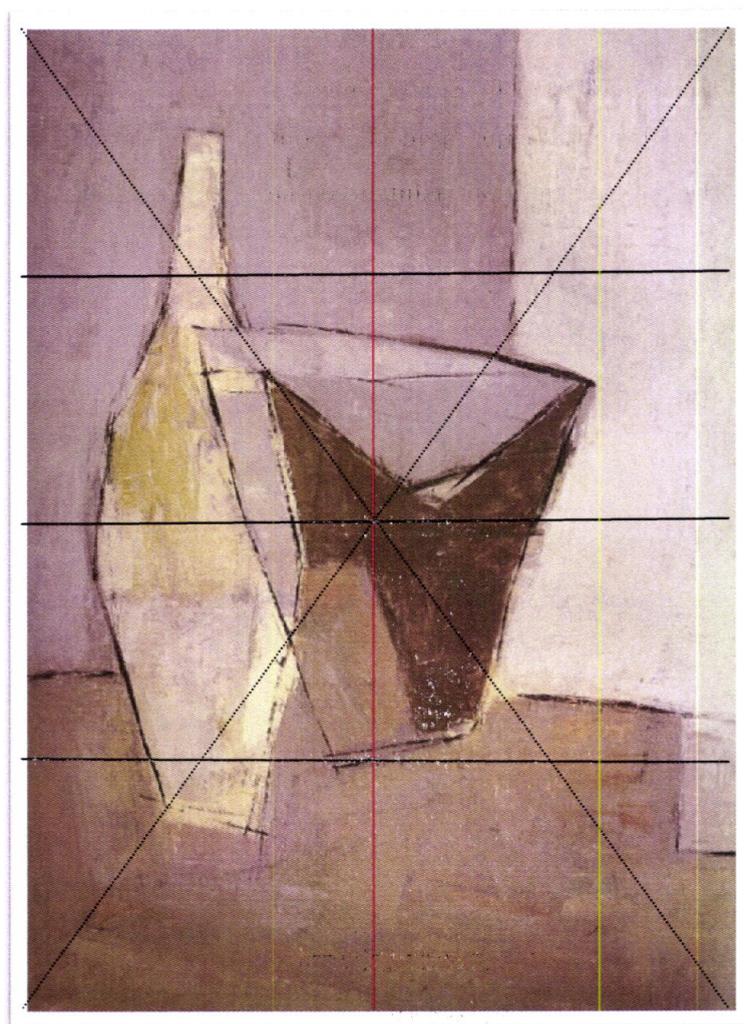
O artista, através da criação de uma linha, mais ou menos horizontal, que define de certo modo o plano sobre o qual assentam os objectos, e outra vertical, dá a sugestão de um espaço existente por detrás das figuras (uma espécie de canto).

No primeiro plano destacam-se as duas figuras centrais, as quais estão definidas por linhas negras, numa linguagem próxima do cubismo.



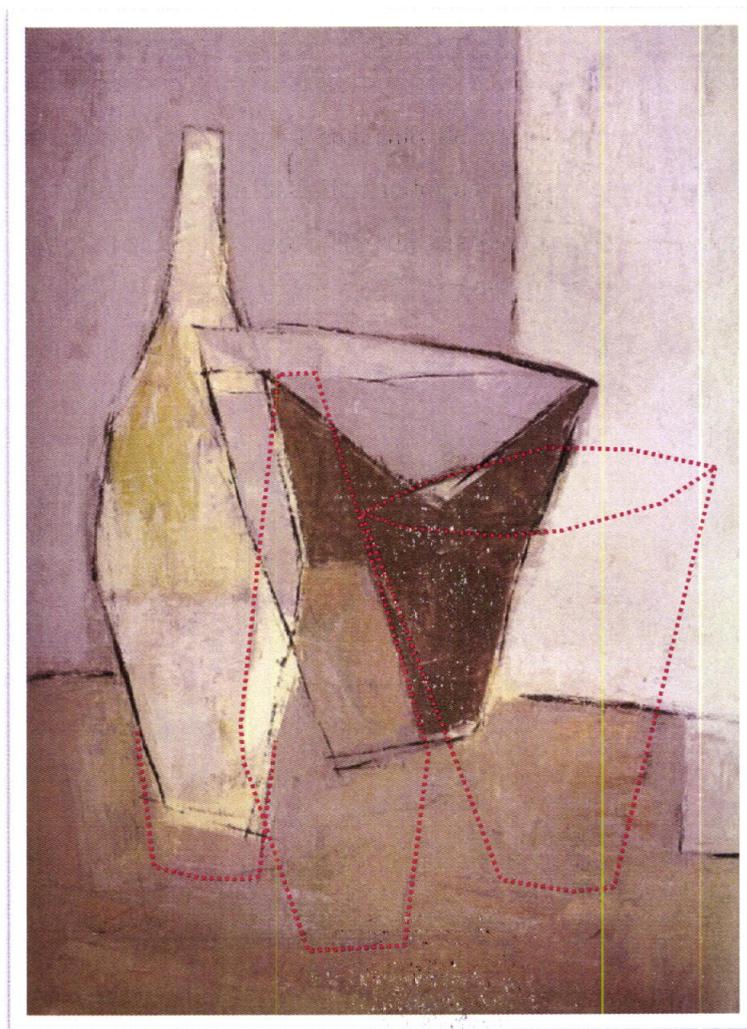
Através da definição de linhas implícitas e explícitas, permite-nos ter a percepção da estabilidade e equilíbrio da composição. Neste caso, o centro geométrico da composição coincide com o centro de uma das figuras (o vaso).

Embora haja um pequeno deslocamento das figuras centrais para o lado esquerdo, o observador pode perceber uma composição equilibrada, isto porque o artista criou no lado direito da composição uma superfície, definida com cores mais claras que as restantes, e uma forma rectangular meio difusa, que parece prolongar-se para lá dos limites da tela.



Para além das figuras centrais bem marcadas, tanto pelas cores como por traços negros, notam-se outras formas meio difusas, delimitadas por leves traços que se misturam com o fundo. Dá a sensação que o artista foi alterando a composição, de modo intencional ou não, ao longo do processo de criação, evidenciando deste modo a vertente experimentalista do seu trabalho.

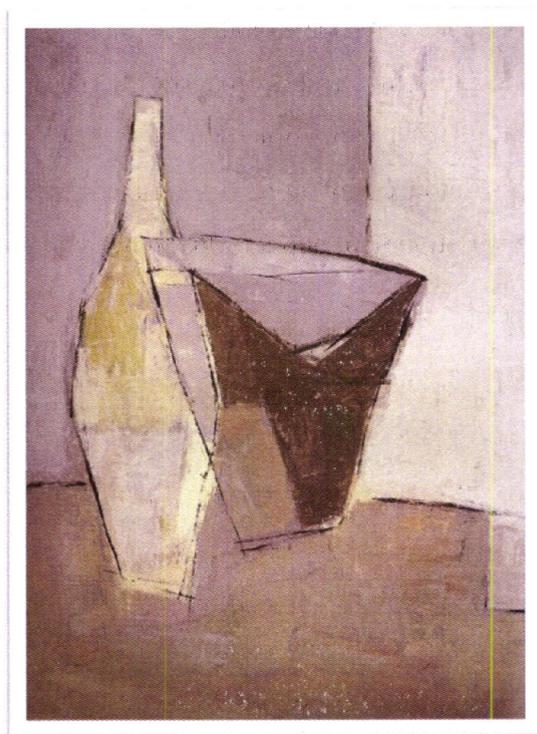
Por outro lado, o artista dá a sugestão de movimento, ao sobrepor as formas centrais mais nítidas às formas difusas do fundo, parecendo que o artista ou os objectos mudaram de posição durante o processo de elaboração da obra. Este fenómeno é conhecido por fantasmas ou “repentir”.



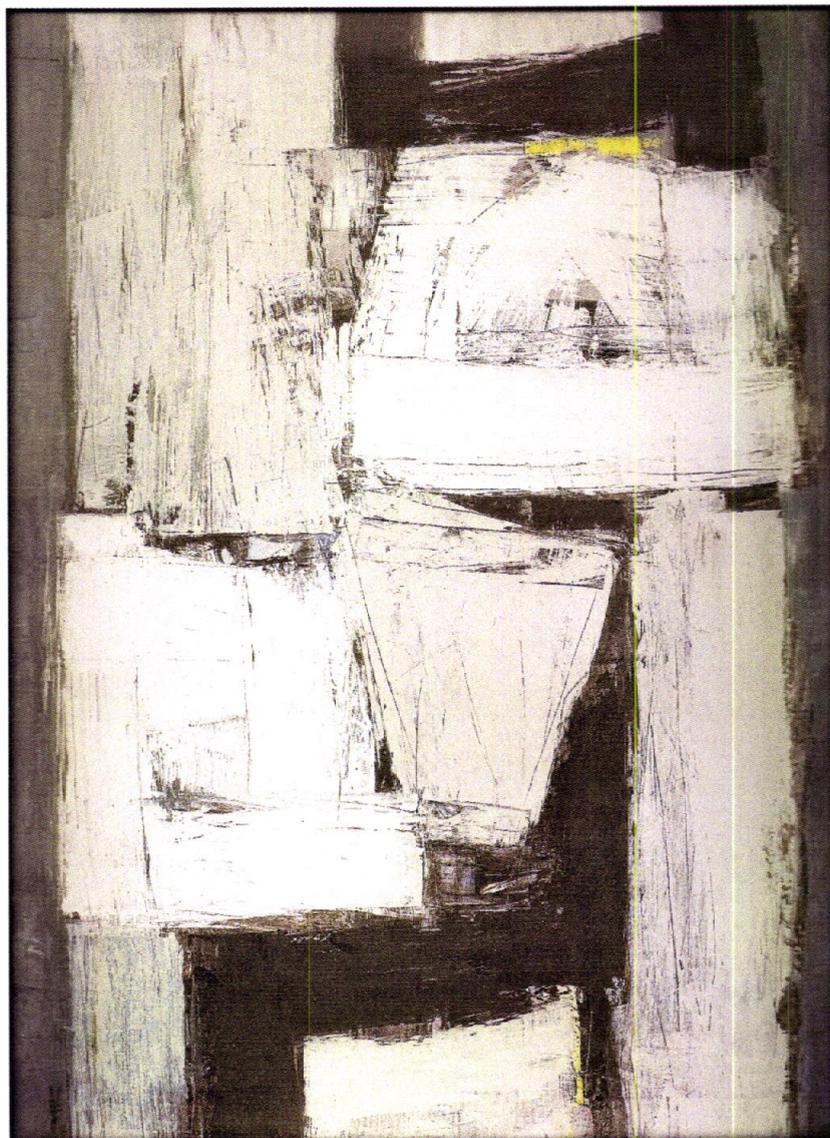
2 – A cor

Aqui, a cor origina o título do quadro, *Natureza Morta Azul*, pois o colorido azul que dá corpo às formas apresentadas distribui-se harmoniosamente por toda a composição plástica. Aliás, mesmo onde se evidenciam outras cores (amarelo – Nápoles, branco e vários tons de castanhos), estas deixam sempre desvendar a pista do azul que se encontra por baixo, ao longo de toda a composição.

As cores, que se apresentam em vários tons pastel, contribuem também para a definição das formas e atribuem-lhe de certa forma volume. Contudo, são as linhas negras, próximas de uma linguagem cubista, que melhor definem a silhueta dos objectos e lhe dão forma.



4.2.3 – *Composição cinza*, 1990



Autor: Justino Alves

Título: *Composição Cinza*

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 100cm x 81cm

Ano: 1990

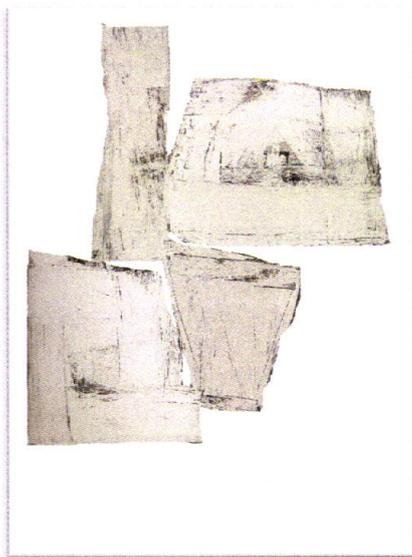
Composição Cinza é um quadro que se insere na série composições N/M, mas que se distancia do anterior em função de um diferente comportamento da matéria, a qual assume maior presença.

O próprio gesto também parece assumir uma atitude mais livre, atribuindo à composição um certo dinamismo e um movimento de expansão, movimento este descrito no livro *Design e Comunicação Visual*, de Bruno Munari.¹¹²

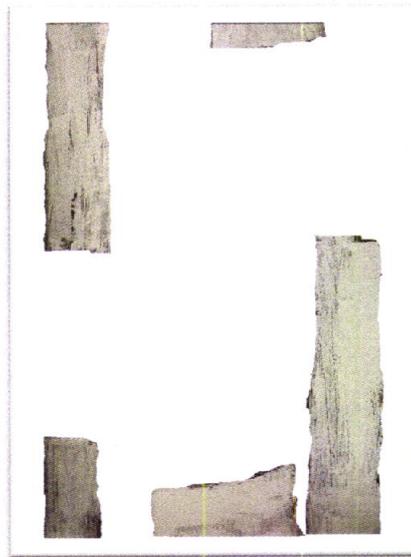
1 – Análise de planos

Composição Cinza, de 1990, é um quadro composto verticalmente, no qual, a expressividade da matéria e a diferenciação cromática atribuem à composição profundidade e sucessão de planos.

A demarcação dos principais planos componentes do quadro permite-nos verificar da sua obediência composicional a uma hierarquização plástica evidenciadora do modo como foram organizadas as formas para criarem a sugestão de um espaço tridimensional.



1.ºplano

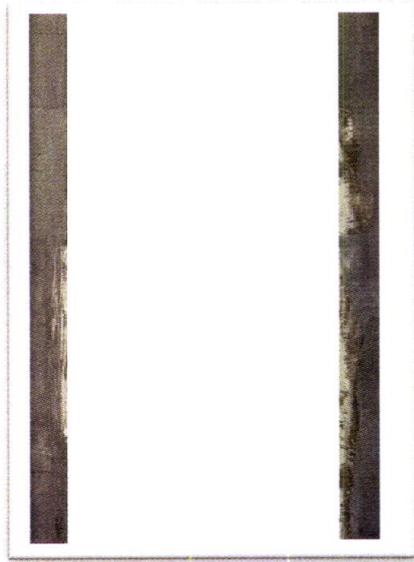


2.ºplano

¹¹² “A composição pode conter fenómenos de crescimento, de ramificação, de decomposição (...), já em si, uma indicação de movimento) In, MUNARI, Bruno. *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70, 1979. P.156-159.



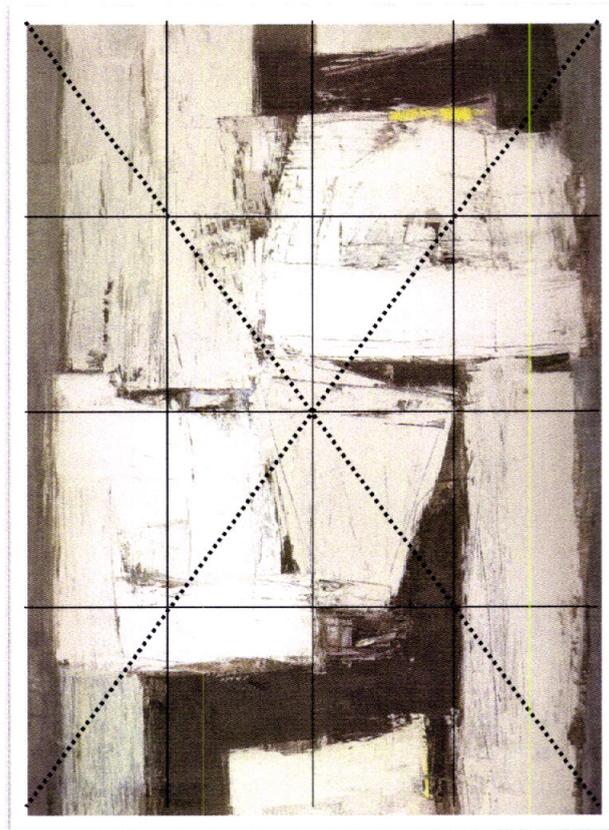
3.ºplano



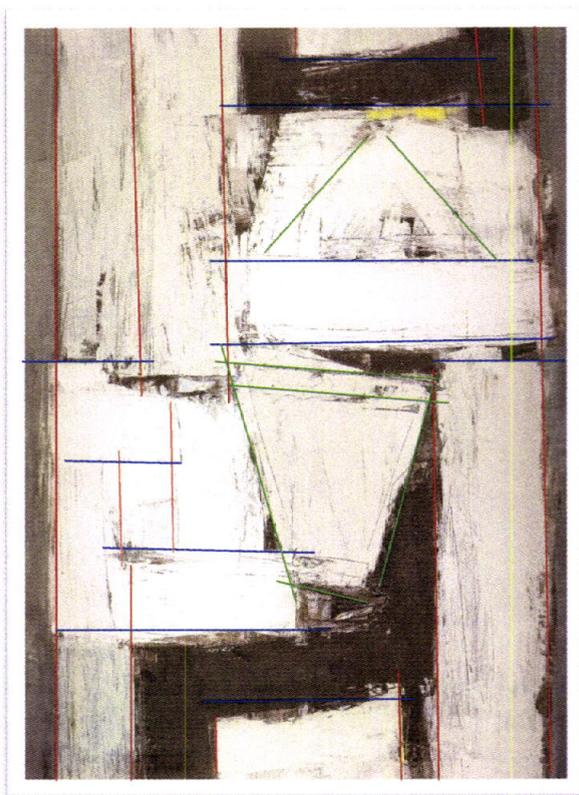
4.ºplano

2 – Linhas estruturais da composição

Linhas implícitas e explícitas



A composição estrutura-se essencialmente no sentido vertical, contudo o autor cria uma série de formas horizontais e diagonais que atribuem à composição maior dinamismo.



Apesar de a composição apresentar uma linguagem claramente abstracta, é reconhecível uma forma associada a um objecto real, nomeadamente a um vaso, o que ajuda a classificar este trabalho como pertencente à série composições N/M.



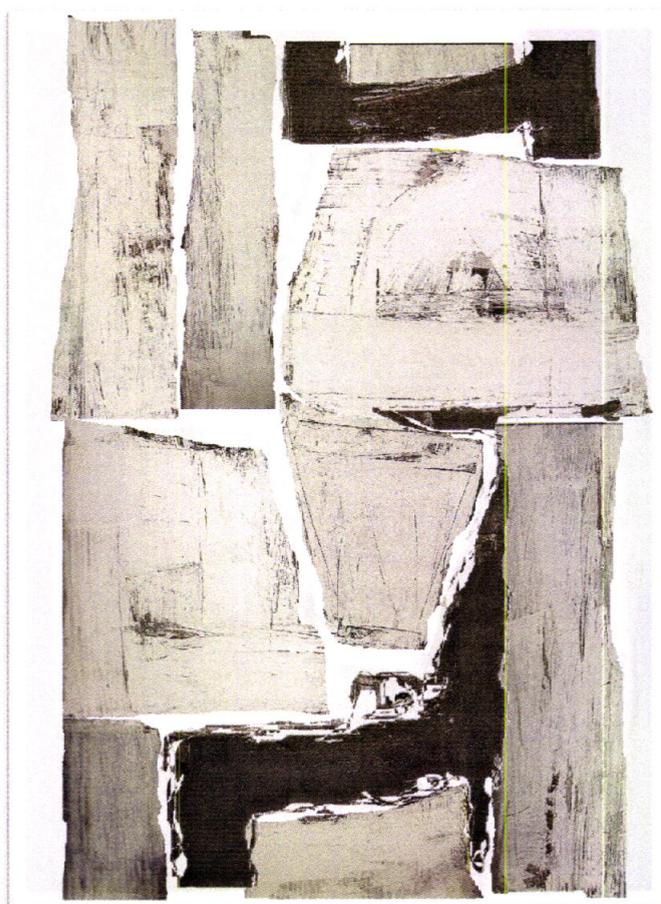
3- O peso e o equilíbrio na composição

O peso da coloração dado às formas colocadas no primeiro e segundo planos, bem como a textura da matéria, contrapõem-se às delineadas verticalmente junto às margens laterais da composição. As diluições das restantes massas que constituem o quadro auxiliam os nossos olhos a encontrarem o equilíbrio da composição.

4 – O movimento e o ritmo

O movimento e o ritmo da composição são fornecidos por repetições de formas com vários tamanhos e coloridos. As formas, ora verticais, ora horizontais e até mesmo diagonais, sobrepõem-se umas às outras a fim de aumentarem o dinamismo da composição.

Este sistema pictórico de representação fornece ao nosso modo de ver a ilusão de movimento e ritmo.



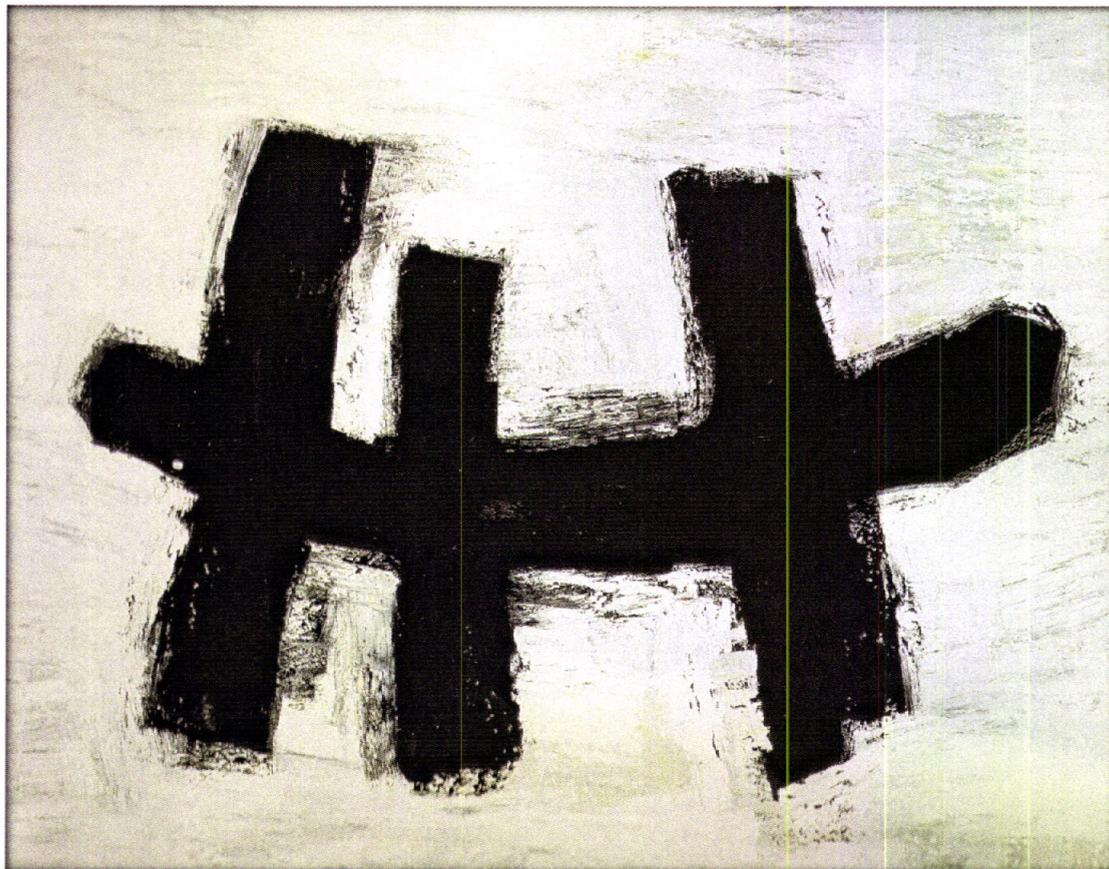
5 – A cor

O colorido nesta composição origina o nome da mesma, *Composição cinza*. Domina o cinzento que se apresenta em vários tons, umas vezes mais próximos do branco outras do azul, pontuado por umas enigmáticas manchas de amarelo que conferem outro colorido à composição.

As formas definidas por cores claras, essencialmente presentes no primeiro e segundo planos, sobressaem das restantes mais escuras, próximas do azul e do castanho, presentes no terceiro e quarto planos.



4.2.4 – *Forma/ Imagem II*, 2002



Autor: Justino Alves

Título: *Forma/ Imagem II*

Técnica: óleo sobre tela

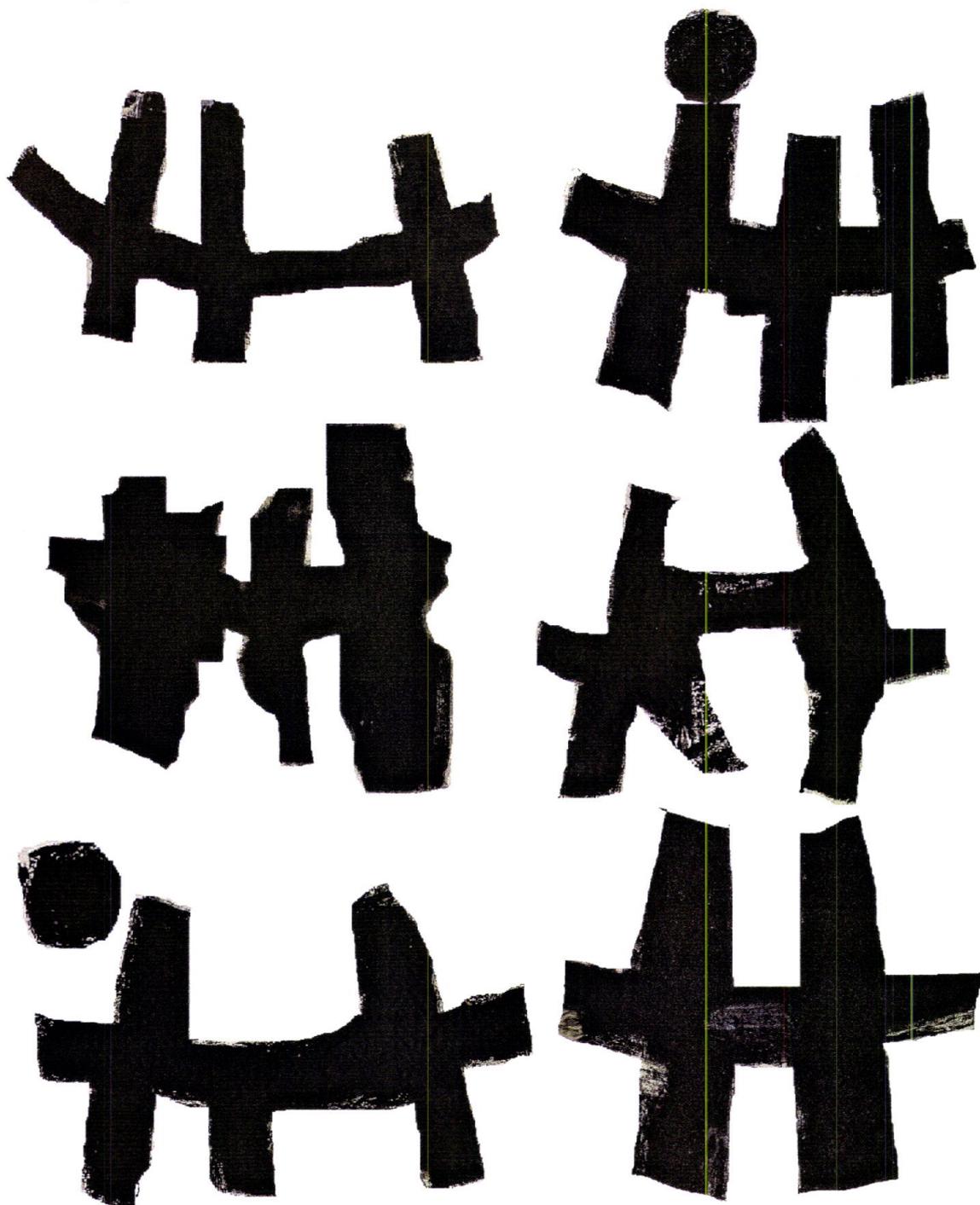
Dimensões: 114cm x 146cm

Ano: 2002

Forma/ Imagem II é um trabalho pertencente ao último ciclo produtivo e traduz uma síntese de todo o processo anterior. Aqui é sobretudo assumida a plenitude da forma e a sua máxima expressividade, contribuindo a cor na acentuação desta visibilidade.

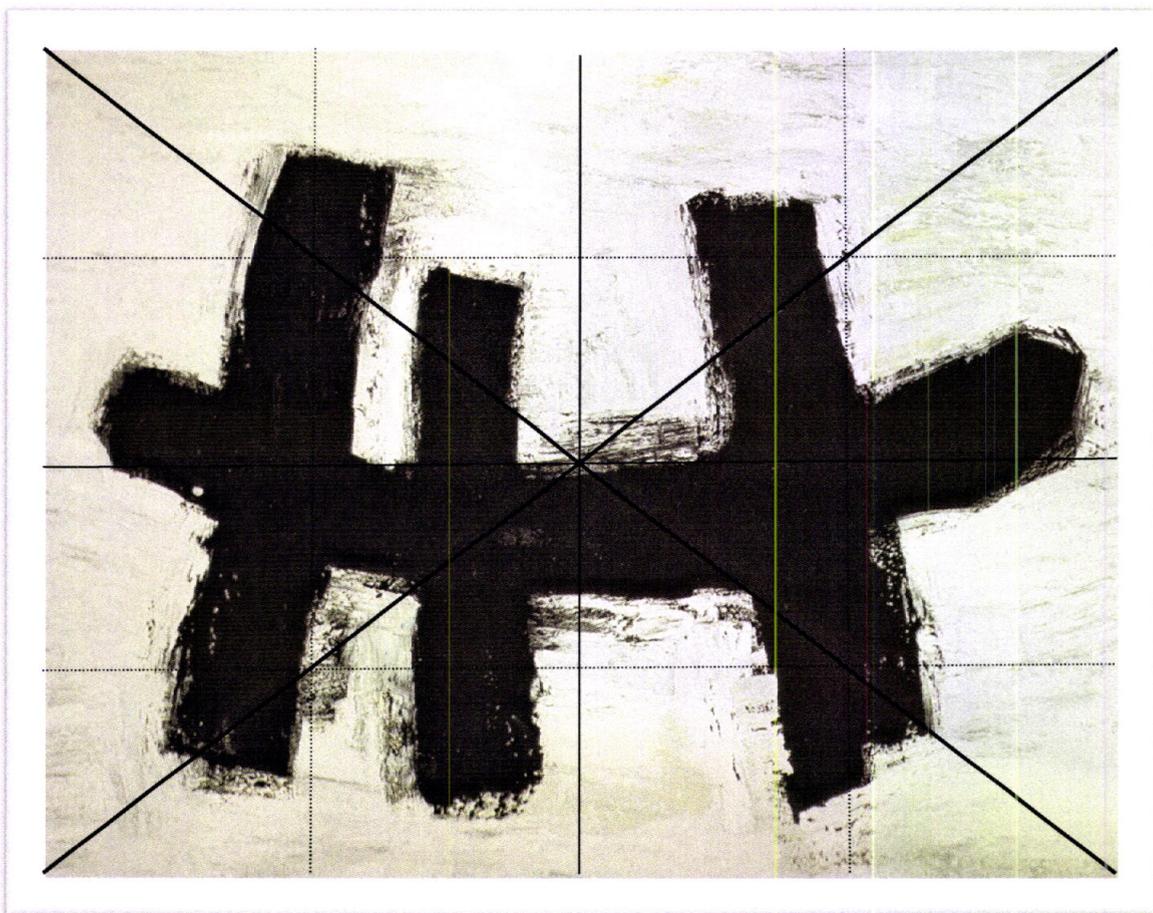
Os títulos utilizados neste último ciclo produtivo (“*Forma*”, “*Forma/ Imagem*”, “*Forma/ símbolo*”, “*Forma/ geometria*”, “*Forma/ Figuras*”) ajudam a realçar a ideia da forma e o poder do seu impacto visual e discursivo.

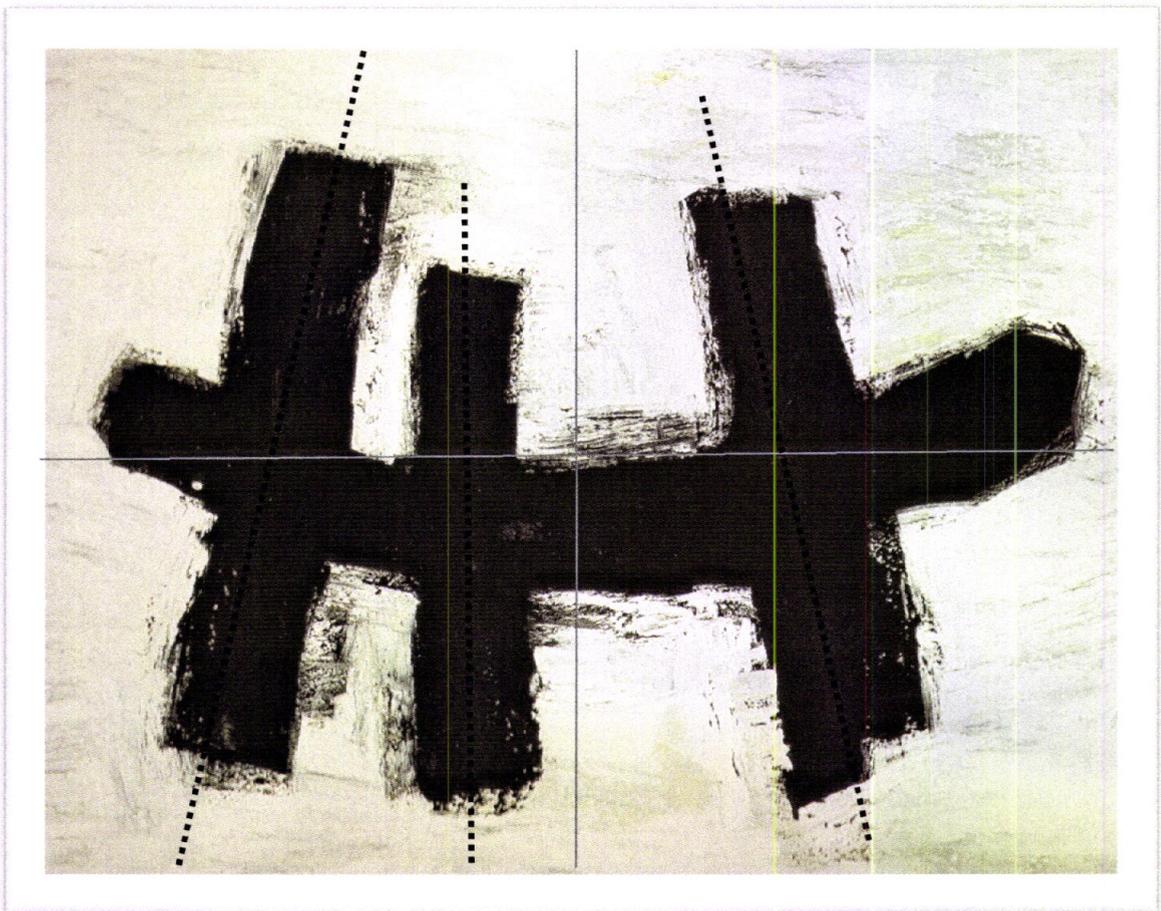
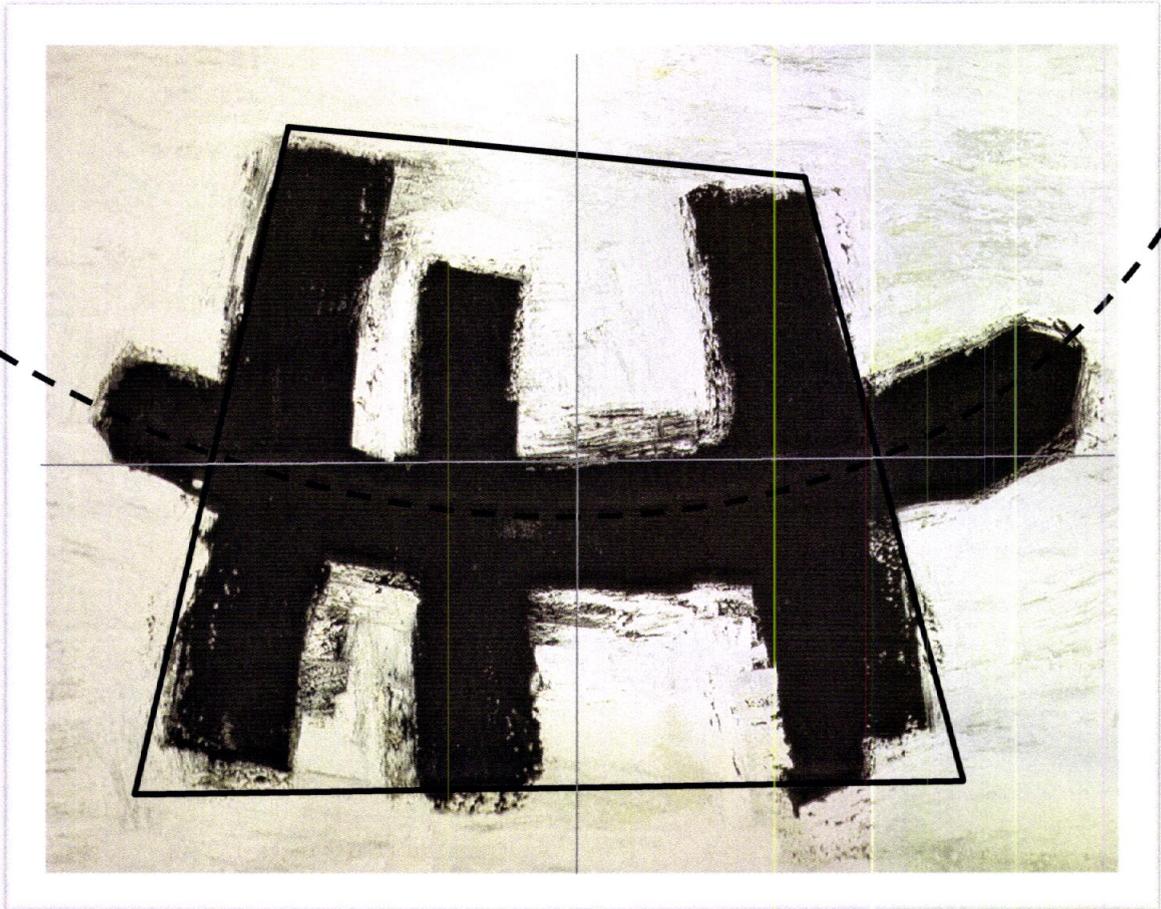
A forma negra presente neste trabalho está presente noutros trabalhos desta série com pequenas variantes.



1 – Linhas estruturais da composição

Através da definição das linhas medianas temos a percepção de estabilidade. Neste caso, o centro geométrico da composição coincide com a linha mais ou menos horizontal da forma. Esta encontra-se no centro da composição e não ultrapassa os limites da mesma.



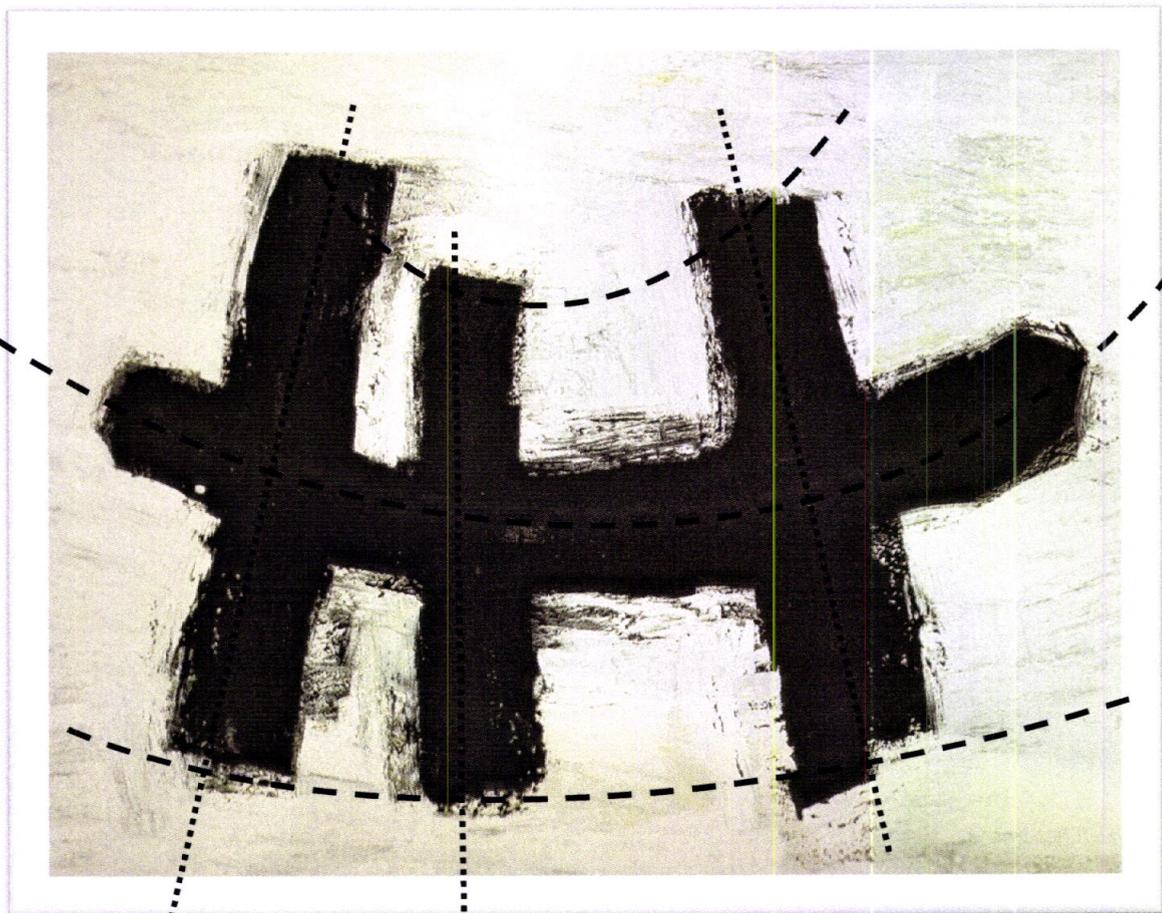


2 – O peso e o equilíbrio na composição

O peso da coloração negra dado à forma central no primeiro plano contrapõe-se ao fundo onde dominam os brancos. O facto de a forma negra não tocar os limites da composição e estar mais ou menos centrada nesta, ajuda-nos a perceber uma composição equilibrada.

3 – O movimento e o ritmo

O movimento e o ritmo da composição são fornecidos pela repetição de linhas oblíquas, com vários tamanhos, sobrepostas a uma linha horizontal com uma pequena curvatura.



A cor neste trabalho assenta no contraste entre o negro da forma e o branco do fundo, criando a ilusão de sombra e luz. Este contraste confere à composição um certo dramatismo. Contudo, o branco não é um branco, mas sim vários brancos que se formam a partir da sobreposição de matéria. Parece que o fundo foi previamente pintado com preto ou azul, cores que posteriormente foram cobertas com branco que foi raspado para as desvendar.

Kandinsky analisa, no seu livro *Do Espiritual na Arte*, a relação entre o preto e branco. Segundo ele “o branco é uma não-cor, sobretudo depois dos impressionistas, que não viam o branco na natureza, (...) o branco é como o símbolo de um universo onde todas as cores se desvanecem”, por sua vez o negro “Corresponde à pausa na linguagem musical, que marca o fim absoluto e que provavelmente será seguido de qualquer outra coisa.”¹¹³

No caso de Justino Alves o branco não desvanece as outras cores, pelo contrário, acentua-as ao deixá-las transparecer por entre si. Quanto ao preto, que marca presença ao longo do seu percurso artístico (*Anos 70 em Paris. Arabescos*), é sinónimo de introspecção e afundamento interior.

Depois da análise efectuada a estes quadros, de Justino Alves, que considerámos representativos da evolução organizativa das formas plásticas no espaço bidimensional ao longo do seu percurso pictórico, apurámos ter havido uma transição lenta e gradual no modo como o pintor foi trabalhando os elementos básicos da composição visual: a cor, a forma e a textura.

Muitas vezes na pintura de Justino, surgem dois elementos que se complementam entre si: a forma e a cor. A forma umas vezes é definida pela cor, outras a cor contribui para acentuar a expressividade da forma.

No quadro *Valquíria*, de 1981, a cor é assumida como elemento central. Através de fortes contrastes cromáticos, que definem as formas, o artista organiza a composição

¹¹³ KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. 7.ª Edição. Lisboa: Dom Quixote, 2006. P.86.

de um modo aparentemente mais intuitivo e espontâneo do que nas obras *Natureza Morta Azul e Forma/ Imagem II*.

No caso da obra *Natureza Morta Azul*, pertencente à série *composições N/M*, o artista faz uma abordagem próxima da estética cubista: simplifica as formas, tenta representar os objectos de vários ângulos e faz uso dos contornos a negro. É um trabalho organizado em torno das formas, as quais sofreram um processo de simplificação através de geometrias sucessivas. Nota-se também, que a distribuição dos elementos na composição obedeceu a uma actividade racional e ponderada.

Composição Cinza, de 1990, é uma obra pertencente também à série *Composições N/M*, mas que se distancia da anterior em função de um diferente comportamento da matéria e das cores, as quais assumem maior presença.

Por fim, o quadro *Forma/ Imagem II*, pertencente ao último ciclo produtivo, traduz uma síntese de todo o processo anterior. Nesta composição é assumida a plenitude da forma, que ganha expressividade pela acção da cor, o contraste entre o preto e o branco.

Com a análise deste último quadro, confirmá-mos a ideia de que na pintura de Justino, em especial nesta última fase, nada surge ao acaso, tudo é fruto de um cruzamento consecutivo de uma geometria pura, no sentido de uma “*racionalidade integral*”.

No entanto, a dureza visual produzida pela geometria e racionalidade, na obra *Forma/ Imagem II*, é quebrada pelo tratamento que o autor deu à matéria e à cor. O branco do fundo, não é um branco, mas sim vários brancos que resultam da sobreposição de matéria.

Após a análise destes quadros, parece-nos que todos obedecem a uma estrutura compositiva muito semelhante, que permite ao pintor organizar as formas, as cores e a matéria, possibilitando ao espectador a fruição de emoções estéticas, de acordo com a sua sensibilidade.

5.º Capítulo

Teoria da arte e estética em Justino Alves

5.1 – Pintura / Filosofia

Este ponto oferece-nos a possibilidade de definir que tipo de relação se estabelece entre a filosofia e a arte, no caso particular da pintura de Justino Alves.

Por vezes o artista, para entender a arte em geral, ou para justificar a sua própria maneira de realizar arte, sente a necessidade de actuar no âmbito da teoria ou crítica de arte. Por outras palavras, ele exerce uma actividade que é por natureza sobretudo lógica e, portanto, filosófica.

Isto equivale a dizer que não é só o filósofo de profissão, mas também o artista – como, aliás, todo o homem – que é dotado da capacidade de filosofar.

O que é, pois, a filosofia?

De um modo geral, diríamos que a filosofia é um acto lógico, isto é, um acto do intelecto ou da razão, ou seja um acto reflexivo, o qual não se limita ao movimento aparente de um círculo fechado, sendo a sua trajectória no sentido da *Verdade*, do *Absoluto*. Daí a razão de ser da palavra filosofia que, segundo a etimologia grega, significa: *amor à Sabedoria*, isto é, por outras palavras, *amor à Verdade*.

O homem, enquanto ser dotado de razão, de capacidade lógica, é, potencialmente filósofo.

É verdade que há um mínimo de lógica implícita, em cada gesto ou acção, mas isto não impede que se deva distinguir entre um pensar nebuloso e um pensar com clareza. O pensar, ou seja, o verdadeiro filosofar, equivale a um pensar com coerência, isto é, não de uma maneira fragmentada e ocasional, mas orgânica e sistematicamente, no sentido de não esquecer a solução dada ou proposta para determinado problema.

A procura da verdade não significa, compreender só a natureza da actividade lógica em geral, mas também desvendar as verdades que definem todas as outras actividades humanas.

Apesar de todo o homem ser por natureza filósofo, nem todo o gesto humano, nem todas as atitudes que ele assume são definíveis como filosóficas. Daí, a necessidade de se distinguir cada atitude humana.

A exigência de procurar as *razões últimas* revela a insatisfação da mente humana perante soluções provisórias, ou parciais, ou contraditórias, em substituição às quais ela procura, sem descanso, as razões e soluções sempre mais compreensivas e profundas que, se sucedem e complementam uma à outra, e tendem para o *Absoluto*.

O que define, portanto, a atitude filosófica perante a verdade artística, é o *amor à Verdade*, isto é, o desejo de conhecer aquilo que é desconhecido.

Perante este pensamento, surgem várias questões:

Até que ponto a criação do filósofo é comparável à criação artística? Até que ponto a criação artística diverge da actividade lógica, e em que medida a experiência filosófica entra na arte?

O artista poderá inspirar-se, para a sua criação, em concepções filosóficas ou em aspectos do vasto panorama do saber humano que lhe tenham enchido o coração de entusiasmo, ou de esperança, ou de grande admiração mas, para que a obra não deixe de ser uma obra de arte, deverá ser a sua fantasia poética a dominar, resolvendo ou sublimando nela todo o resíduo de cerebralismo ou de teoricidade, de modo a fazer com que toda a sua admiração e todo o seu interesse pelo problema da verdade, embora sentidos com sinceridade, cheguem a revelar-se na forma de arte, apenas como elementos componentes ou, de qualquer maneira, subordinados ao inalienável sentimento de beleza ou de harmonia.

Como diria Croce¹¹⁴ (1866 – 1952), o problema do saber só poderá existir numa obra de arte ou à maneira de um problema *implícito* (antecedentemente resolvido pela filosofia) ou como simples matéria de arte (isto é, como simples antecedente da criação); nunca porém posto em evidência a ponto de inibir o sentimento poético (ou seja, artístico), que é sentimento de beleza e sobretudo sentimento lírico.

Justino Alves demonstra, na sua obra, que é possível ser pintor e ser filósofo. Em cada quadro que pinta ele procura a claridade da *Sabedoria*, mesmo quando entregue aos seus demónios, às forças mais obscuras.

A arte de Justino é ainda uma aventura, levada pela força do desejo.

Mas este desejo tem pouco a ver com o mundo dos sentidos. Pertence ao domínio da *outra realidade*, a que não é abarcada pelo conhecimento objectivo, como se sabe desde Kant (1724 – 1804) do qual no século XX somos todos, consciente ou inconscientemente, discípulos.

E não apenas de Kant. De Schopenhauer (1788 – 1860), que põe a nu a ilusão com que se tece o real, e de Rilke, que não se cansa de exaltar o desejo e a sua perpetuação. Diz ele que o desejo é uma elevada experiência, uma forma de conhecimento do universo, em toda a sua plenitude e esplendor.

¹¹⁴ RODRIGUES, Fernando Carvalho (director). *Didata- Enciclopédia temática ilustrada – Arte e Filosofia*. Lisboa: FGP, 1997. P.296.

O belo, para Rilke (1875 – 1926), não é senão a forma silenciosamente perpetuada do amor e do desejo. Nele se recria o mistério do universo inteiro e nele se reencontra o espírito do criador.

Mas o belo é, como o amor, uma experiência de solidão. “*Pintar é parte da minha existência. Pessoalmente, sinto-a como um grande vazio*”¹¹⁵.

O diálogo com o outro e com a obra, remete sempre, para o monólogo com o *eu*. Apesar do *eu* não sair de si próprio, busca-se no outro, porque o outro lhe rasga novas fronteiras, lhe traça novos limites, lhe abre novos espaços que o redefinem.

A obra de Justino é de facto, um testemunho deste fenómeno de subjectividade, elevado ao mais alto grau.

O que ele faz é concentrar-se em si mesmo, observar a realidade e modificá-la, enquanto criador participante, no sentido do que nela há de mais íntimo, acompanhando o movimento da própria criação.

Aliás, este é um dos caminhos que conduz o artista do figurativo à abstracção. O objecto desaparece, o horizonte alarga-se. Predomina o impulso interior, que o leva a organizar a forma e a cor.

Forma e cor que actuam directamente sobre a alma e o inconsciente, abolindo o exercício da razão. Não se pede, àquele que contempla, entendimento. Pede-se identificação. Como diz Braque, o quadro está acabado quando já nada resta do original. Não se trata por isso de entender, muito menos de explicar, trata-se apenas (e nisso reside a aventura da arte) de descobrir e de ser capaz de viver por dentro a descoberta. De a assimilar em silêncio.

A contemplação da obra de arte exige para se chegar à raiz da sua génese, um longuíssimo convívio. Sem ele não se penetram os segredos.

No caso de Justino Alves o segredo é complexo. Em cada quadro se realiza um movimento (uma aspiração) e uma vida própria. Que tendem a ampliar-se, pois a obra de Justino não é uma obra fechada. De um para outro quadro, de uma para outra fase, vamos aprendendo a ver o movimento; o amadurecimento da fase actual. E entretanto adquiriu-se o prazer infinito de abstrair.

Abstrair é libertar-se, diz Henri Michaux (1899 – 1989), pintor-poeta. E a obra de Justino Alves, permite-nos acrescentar: é anular o tempo e o espaço. Esvazia-se o real e finalmente vê-se: a essência, o puro movimento.

¹¹⁵ In, *Entrevista a Justino Alves*. Esposende, 2006. (Apêndice 1)

Formas e espaços (anos 70 em Paris) são o testemunho de uma vivência, em que o predominante é o afundamento interior. O negro espaço da alma converte-se no ponto orientador da linguagem. O despojamento da cor é o despojamento do *eu*, perdida a relação com o real, a materialidade. As formas parecem grandes golpes, os espaços densos emaranhados de sombra e luz.

O processo é de interiorização. Pintar como quem recusa, pintar como quem aceita, para finalmente pintar como quem liberta. O caminho parece ser o mesmo de Teseu: descida ao labirinto, luta com o Minotauro das trevas, regresso ao mundo dos vivos, redescoberta da cor.

Os anos 80, são para Justino o regresso à luz. O artista recupera a cor e ressurgem o prazer do gesto que tinha sido abolido. Cada vez mais fixado a uma linguagem abstracta, Justino cria uma gramática construtiva, que se caracteriza por uma intensa depuração poética, transmissora de quietude e serenidade. O pintor, momento a momento, simplifica e depura as formas, na procura do essencial: o perfil das coisas, a pregnância que as faz irradiar.

Nos anos 90, com os trabalhos que o pintor designou por *Arabescos* o negro regressa à tela, mas agora como delimitador da forma e da cor. Os traços negros, ora geometrizados ora fluidos parecem tecer uma espécie de teia, eco talvez das tentações caligráficas colhidas nos anos que esteve em Paris.

As suas obras actuais aparecem carregadas de uma força expressiva enorme, cheias de essência e autenticidade. Tal como no período de Paris, dominam os negros, que resultam de uma procura, sobrepondo e raspando matéria até encontrar a atmosfera quase misteriosa, que envolve o desenho forte.

Justino parece agora alcançar o equilíbrio difícil da razão que organiza e da emoção que perturba. Aliás, toda a sua obra parece assentar na dialéctica entre o consciente e o inconsciente, entre a razão e a espontaneidade, entre a concretização e a interpretação, o gesto e a ideia.

Resumindo e concluindo o nosso pensamento referente à relação entre a pintura de Justino Alves e a filosofia, parece importante destacar as palavras do artista referentes a esta problemática.

Justino considera que *“não há uma relação directa com a filosofia, mas antes um entendimento filosófico que suporta a pintura que faço”*. E continua: *“As escolhas temáticas que fiz consubstanciam a relativização da realidade próxima em favor de um*

ideia de origem metafísica do ser humano e da sua precária existência, sendo no âmbito deste entendimento que processo a pintura e tento dar respostas.”¹¹⁶

Apesar do artista considerar que não existe na sua pintura uma relação directa com a filosofia, ela acaba por ser um instrumento privilegiado, no qual o artista procura e esclarece dúvidas acerca da existência humana.

Justino inspira-se, para a sua criação, em ideias de origem metafísica (por exemplo, na série de obras dos anos 80 inspiradas nas mitologias), as quais lhe têm enchido o coração de entusiasmo e esperança.

A sua criação, para além do contributo, imprescindível, da razão e do pensamento lógico é também resultado da fantasia poética. Fantasia essa, intimamente ligada à intuição, que se expressa, sobretudo, através do uso das cores, ora brilhantes ora sombrias, e pela expressividade das formas e da matéria.

¹¹⁶ In, Entrevista a Justino Alves. Esposende, 2007. (Apêndice 2)

5.2 – Racionalidade / Intuição

“ As «teorias» nunca puderam substituir o elemento que se chama intuição, porque o saber por si só é estéril e não faz mais do que fornecer o material e os métodos. A intuição, porém, também não pode alcançar os seus fins se não tiver os meios, e seria igualmente estéril sem eles”¹¹⁷

A questão da razão/ intuição, referida nestas palavras de Walter Hess, parece ser uma das questões-chave da pintura de Justino Alves, sobre a qual pretendemos reflectir ao longo deste ponto.

Diferente da era anterior não é o Homem que é o centro da reflexão estética, neste período, mas o indivíduo, entidade concreta e particular. Já não é o Homem em confronto com a natureza, ou com Deus, mas consigo próprio.

A razão já não é equivalência da *Verdade*, mas instrumento de procura da *Verdade*. Porque o pensamento torna-se mais relativista, mais subjectivo. O sentimento e a intuição são colocados num plano de paridade relativamente ao da razão e da verdade; ambos contribuem para o conhecimento, são modos de apreensão do real.

O processo de transformação da objectividade e da racionalidade na arte, teve início no século XVIII, na Europa, em particular na França. Para tal mudança contribuíram factores sócio-políticos laterais. Uma vez consolidados os poderes dos monarcas absolutos, não havia necessidade de se apoiar uma doutrina absolutista das artes, estas podiam seguir o seu próprio caminho, não estando tão condicionadas às determinações do poder. Por outro lado, as novas questões da paixão, da sensibilidade, da imaginação, do sentimento começam a ganhar terreno, iniciando um percurso conducente a uma verdadeira *Aisthetiké*.

Recorrendo à fórmula leibniziana de beleza seiscentista, o século XVIII foi um século de “*unidade na diversidade*”¹¹⁸. Esta expressão aplica-se, quer no pensamento sobre arte, na estética, quer no pensamento filosófico em geral. Foi um século de questionamento, de procura de respostas, um colocar em causa dogmas e normas.

A par da razão e da procura da *Verdade*, encontra-se a ambiguidade da sensação, a clareza da paixão, o espectro do excesso (com o rococó). A razão já não era absoluta,

¹¹⁷ HESS, Walter. *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Colecção vida e cultura. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s.d. p.116.

¹¹⁸ FRANZINI, E. *A estética do século XVIII*. Lisboa: Estampa, 1999. P.72-78.

era uma razão crítica, dos valores e da tolerância, do respeito pelo homem e do acreditar no valor da humanidade.

Na Alemanha, Kant, com a *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), discute e analisa a relação entre a intuição sensível, a imaginação e o entendimento, a partir da qual se produz o conhecimento. O entendimento ou razão e a imaginação, enquanto faculdades de representação, conduzem a um conhecimento geral, porque o prazer estético que decorre desta relação não diz respeito ao conteúdo específico ou objectivo; este conhecimento consiste numa representação que dá prazer, pela relação livre entre aquelas faculdades.

Considera-se que a estética de Kant está na base, ou é fulcro de todas as teorias estéticas e artísticas posteriores, dando um precioso contributo para a inovadora inter-relação das faculdades da imaginação, do entendimento e da intuição.

No designado período romântico, observa-se um aparente paradoxo, porque por um lado, verifica-se a exaltação da emoção, do sentimento, e de todos os aspectos subjectivos da criação, mas por outro, há uma vertente acentuadamente cognoscente, já que, para os românticos, a criação e a arte se identificam com a verdade. É pelos actos criativos, artísticos, pelo perceber de relações inesperadas que se acede à verdade, ao supra-sensível, ao conhecimento das coisas em si.

Considere-se, por exemplo, que para Schopenhauer e Nietzsche (1844 – 1900), o real é, em si mesmo, uma experiência estética e a perspectiva sobre a arte e a criação estética assume uma dimensão existencial. O sujeito é função de toda a experiência, de toda a realidade; tudo é construído pelo sujeito, pela sua imaginação, pelo seu pensamento. Fora do *eu* nada existe. O mundo é representação (Schopenhauer); o mundo é somente um produto da ideia, sendo a arte a manifestação sensível da ideia (Hegel). Contudo, pela identificação da arte com a verdade e por esta ser reflectida de um modo mais cabal pela ciência e pela religião, a necessidade da arte extingue-se.

Nesta linha de pensamento, coloca-se em questão a vitalidade da arte nos moldes em que existiu até então; a arte já não é representação, mas representação da representação. Pode-se dizer que, a partir destas circunstâncias e, como se veio a confirmar posteriormente, as questões artísticas adquirem autonomia ontológica, a criação confunde-se com o próprio sujeito criador.

Mais tarde, já no final do século XIX e início do século XX, os estudos do filósofo francês Henri Bergson (1859 – 1941) contribuíram para o desenvolvimento desta temática, e deixaram-nos um brilhante legado de argumentos a favor da intuição.

O positivismo de Auguste Conte (1788 – 1857) e os progressos espectaculares das ciências tinham contribuído para criar, na segunda metade do século XIX, uma atmosfera de total confiança na ciência, forma moderna e eficaz do pensamento racional. Como consequência, surgiu o bergsonismo, filosofia da evolução e da intuição, que inaugura uma forte corrente do pensamento que tende a reservar à razão a porção congruente num sistema onde o sentimento e o impulso vital têm os principais papéis. Segundo Bergson, a intuição, é o acto que nos coloca dentro das coisas; não um acto estático, mas uma actividade viva com a mesma duração da realidade.¹¹⁹

Nas artes, e não só, ao longo do século XX, notou-se o crescente interesse pela questão razão versus intuição.

O optimismo, a confiança no progresso humano e o racionalismo caracterizaram a arte geométrica, e encontraram expressão nas actividades da *Bauhaus*, o centro pedagógico e experimental das artes, fundado em 1919 por Gropius.¹²⁰

As ambições de Gropius atraíram um conjunto de grandes artistas: Kandinsky, Klee, Van Doesburg, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, Itten, Schlemmer, Breuer, Mies van der Roche.

Gropius convenceu-se de que o dever social do artista era o ensino, cujo objectivo imediato era restabelecer, entre a arte e a indústria produtiva, o laço que na Idade Média unia a arte e o artesanato.

Na *Bauhaus*, a procura do construtivismo, do suprematismo e do neoplasticismo acabaram por convergir num comum acordo. Em 1927 esta tendência chegou mesmo a influenciar o próprio Kandinsky, que começou a construir os seus quadros baseado em círculos, rectângulos, segmentos circulares, triângulos, etc. Foi então que publicou os resultados da sua experiência como professor na *Bauhaus* no livro intitulado *Ponto, linha e plano* (1926).

¹¹⁹ RODRIGUES, Fernando Carvalho (director). *Didata- Enciclopédia temática ilustrada – Arte e Filosofia*. Lisboa: FGP, 1997. P.309.

¹²⁰ (A escola *Bauhaus* foi fundada pelo arquitecto Walter Gropius, em 1919, em Weimar, tornando-se o centro do *design* moderno na Alemanha dos anos 20. Reflectindo algumas das correntes de ideologia socialista na Europa desse tempo, a sua filosofia era a de trazer a arte e o *design* para a vida quotidiana. Gropius acreditava que os artistas e os arquitectos deveriam ser considerados artesãos e que as suas obras deveriam ser práticas e acessíveis. Entre os estudantes da *Bauhaus* incluíam-se artistas, arquitectos, ceramistas, tecelões, escultores e designers que estudavam juntos em oficinas, como os artistas e artesãos do Renascimento. Em 1933, a escola foi encerrada pelo governo nazi com o pretexto de que era um centro de intelectualismo comunista. Apesar de ter desaparecido fisicamente, o seu pessoal continuou a ensinar nos vários países do mundo para onde emigraram quando abandonaram a Alemanha.) In, *O livro da arte século XX*. Cacém: Texto Editora, 1999. P.509.

Para Gropius e os seus colaboradores, viver civilizadamente significava viver racionalmente, questionando e resolvendo todos os problemas de uma forma racional. A racionalidade devia determinar todas as coisas da vida: a cidade devia ser racional, tal como a casa onde se vive, o móvel e a roupa que utilizamos.

Por essa altura, outros artistas de vanguarda reivindicavam os direitos da intuição na arte e lutavam contra o racionalismo da abstracção geométrica. Christian Zervos (1889 – 1970), referiu-se em 1938, relativamente a esta situação, com as seguintes palavras: “*o excessivo desenvolvimento da razão necessitava urgentemente da introdução da intuição na criação estética*”¹²¹. Nesta questão, como em muitas outras, um dos primeiros a tomar a posição foi Picasso, e fê-lo com palavras enérgicas: “*Matemática, Trigonometria, Química, Psicanálise, música e não sei quantas coisas mais, foram aparentadas ao cubismo, para explicá-lo. Tudo isso não é mais do que literatura, para não dizer uma falta de sentido, que conduziu ao mau resultado de cegar as pessoas com teorias*”¹²².

Para além de Picasso, e antes que o movimento Dadá reivindicasse de uma forma explosiva os direitos da intuição e ridicularizasse a razão, outros artistas haviam seguido o mesmo caminho, entre eles: Picabia e Duchamp.

No movimento Dadá¹²³, nascido em 1916, mais do que a obra, o que interessava era o gesto e que este fosse sempre uma provocação contra o sentido comum, a moral, as regras estabelecidas e a lei. Tzara escreveu: “*Dadá nasceu de uma rebelião que naquele momento era comum a todos os jovens, uma rebelião que exigiu uma adesão completa do indivíduo às necessidades da sua natureza, sem considerações pela*

¹²¹ VICENS, Frances. *Arte abstrata e arte figurativa*. Rio de Janeiro: Salvat Editores, 1979. P.78.

¹²² Idem

¹²³ (O nome «Dadá» é deliberadamente uma palavra sem sentido, e foi dado a um movimento «anti-arte» que floresceu entre 1915 e 1922. O seu principal núcleo de actividade foi o Cabaret Voltaire, em Zurique, onde os poetas, artistas, escritores e músicos se juntavam para participar em actividades experimentais como a poesia absurda, a música – ruído e o desenho automático. O Movimento Dadá foi uma reacção violenta ao ecletismo e ao tradicionalismo da arte estabelecida: os seus membros estavam dispostos a utilizar todos os meios possíveis e imaginários para provocar o ultraje do público burguês. Um conceito típico do Movimento Dadá era o «*ready-made*», essencialmente, um objecto vulgar retirado do seu contexto original e exibido como arte. Este movimento, com o seu culto pelo irracional, foi importante na preparação do terreno para o advento do Surrealismo, nos anos 20) in, *O livro da arte século XX*. Cacém: Texto Editora, 1999. P.510.

história, a lógica, a moral comum, a Honra, a Liberdade, a Fraternidade, nem para com muitas outras noções, correspondentes à necessidade humana”¹²⁴.

Dadá era no fundo, o desejo de transformar a poesia em acção. Era uma tentativa de ruptura entre a arte e a vida, reivindicando pela intuição, sempre de forma negativista.

O surrealismo, em contrapartida, tratou de dar um fundamento aos valores intuitivos e à liberdade. Foi um passo da negação para a afirmação.

O surrealismo desenvolveu-se em oposição ao progresso racionalista da *Bauhaus* e à teorização também racionalista da abstracção geométrica. Adoptou as buscas da psicologia moderna sobre a origem e as variações das imagens no subconsciente.

A pintura figurativa surrealista significou uma abertura para a intuição e a imaginação, rompendo o círculo racionalista fechado pela abstracção geométrica. Dentro do surrealismo, o novo vocabulário de signos de Klee e Miro e a integração da dimensão do tempo na sua leitura, abriram o caminho pelo qual se desenvolveu a nova arte abstracta.

A vertente abstracta da arte contemporânea que até à II Guerra Mundial fora conduzida pelo racionalismo e por uma lógica próxima à da ciência, mudou a partir de 1945, simultaneamente, na Europa e na América, para uma arte abstracta baseada na intuição e na espontaneidade.

A nova tendência foi chamada de *Expressionismo abstracto* nos Estados Unidos, porque se começou a praticar o expressionismo, empregando formas tão automáticas e expressivas que quase pareciam assinaturas, por isso não é de estranhar a importância atribuída à caligrafia japonesa. Vários foram os artistas que se notabilizaram através deste tipo de arte: Willem De Kooning, Arshile, Gorky, Mark Tobey, Jackson Pollock, Franz Kline, Clifford Still, Robert Motherwell, entre outros.

Na Europa, ao mesmo tempo que na América se desenvolvia o expressionismo abstracto, nasceu o Informalismo, nalguns casos designado por *Tachismo* ou abstracção lírica. Esta nova arte, baseava-se em preocupações diferentes do expressionismo abstracto. A sua dramaticidade, às vezes desesperada, relacionava-se de certa forma, com o estado de espírito que produziu na França, o existencialismo, a filosofia da crise, que Sartre elaborava naqueles anos.

¹²⁴ WALTER, Ingo F. *Arte no século XX – pintura*. Vol. I. Trad. Ida Boavida. Colónia: Taschen, 2005. P.119.

Vários pintores se notabilizaram com este tipo de arte, entre os quais Hans Hartung, que foi um dos primeiros a opor ao racionalismo de Mondrian a poética do gesto, um gesto igualmente lúcido, mas que cria um signo rápido, elegante, exacto, sem possibilidades de correcção.

Já em meados dos anos 60, começou-se a desenvolver uma nova arte abstracta, desta vez relacionada com a abstracção geométrica. Tratou-se da tendência mundial para a experimentação dos processos ópticos e psicológicos da percepção. Mas como este processo de pesquisa visual não podia reduzir-se à produção de imagens isoladas (porque a imaginação humana utiliza simultaneamente uma multiplicidade de imagens percebidas), estes artistas dedicaram-se à experimentação com sequências, ritmos e trocas de imagens ópticas. Ou seja, para eles o elemento essencial era o movimento, o que foi chamado de factor *cinético*.

Depois da invasão do expressionismo abstracto e do informalismo, com a op arte e arte cinética regressava o valor do racionalismo. Mas, não se pode dizer que esta nova introdução do racionalismo, da lógica e da ciência na arte reproduza as características que teve a abstracção geométrica e a acção da *Bauhaus*. Não passaram em vão a violenta reivindicação pela intuição e pela imaginação de Dadá, nem as profundas modificações na sensibilidade do homem introduzidas pelo expressionismo abstracto e surrealismo. As preocupações científicas, tecnológicas e racionalistas da op arte e da arte cinética situaram-se a outro nível. De facto, esta nova abstracção introduziu um elemento de entretenimento ou passatempo que fez com que as suas preocupações sejam verdadeiramente populares, como a arte jamais fora. A op arte apelou para a acção e criatividade do espectador, estimulando-o com surpresas ópticas, com a descoberta de propriedades físicas e combinatórias imprevisíveis, solicitando o factor lúdico humano como um convite ao jogo.

Ao longo de toda a história, a experiência estética, tem constituído uma componente necessária para a experiência global da realidade. A intuição é uma necessidade da criatividade humana, e se as técnicas e as linguagens artísticas se sucedem é porque o homem continua ávido de imagens significativas. Perante isto, surge uma das avaliações mais profundas formuladas sobre arte, que é a enunciada por Paul Klee com estas palavras tão simples: “*A arte não reproduz o visível, mas torna-o visível.*”¹²⁵

¹²⁵ (Paul Klee, *confissões de um criador*, 1920) in, PARTSCH, Susanna. *Paul Klee – 1879-1940*. Colónia: Taschen, 1993. P.54.

Traduzindo agora a questão da razão/intuição para o universo de Justino Alves, importa referir que o objectivo da sua pintura não é reproduzir o visível, o real, mas sim, através do uso consciente da razão e de factores intuitivos, alcançar uma explicação para a existência humana. Aliás, uma das características mais impressionantes da pintura de Justino Alves é a assunção dos factores da razão e da intuição para a sua concretização.

No recolhimento do seu atelier, Justino parece lutar com o pincel, com os pigmentos e com a tela, na procura da definição de um equilíbrio entre a racionalidade e a intuição. Aliás, é neste equilíbrio que assenta toda a sua obra. A razão constrói e organiza, por sua vez a intuição destrói e simplifica.

Justino considera a razão vital no seu trabalho. *“Eu diria que todo o meu trabalho, em especial esta última fase, é produto de uma intransigente racionalidade. Na minha pintura nada é feito ao acaso, tudo é fruto de um cruzamento consecutivo de uma geometria pura, no sentido de uma racionalidade integral, (...) Por outro lado, este sentido da racionalidade posto aqui, que se traduz num imenso trabalho de geometrizar, produz uma certa dureza visual daquilo que restou da imagem. O que pretendo é precisamente o contrário disso. Então existe uma luta enorme entre racionalizar, formalizar e depois deixar que tudo pareça acontecer com uma simplicidade enorme.”*¹²⁶

Por sua vez, atribui à intuição o papel de quebrar a rigidez excessiva. *“Aqui reside a maior dificuldade. Tem-me acontecido frequentemente, aplicar estas ideias e depois reformular tudo o que foi feito, porque os trabalhos aparecem com uma rigidez excessiva, contrária ao meu desejo de pintura, (...) hoje mais do que nunca, preocupo-me fazer parecer que tudo é simples de elaborar, quando o que está lá é de uma extrema complexidade.”*¹²⁷

Através destas palavras de Justino Alves, apercebemo-nos que na sua pintura nada surge ao acaso, tudo é fruto de um cruzamento consecutivo de uma geometria pura, no sentido de uma “*racionalidade integral*”.

No entanto, o imenso trabalho da geometria e da racionalidade produz uma certa dureza visual, e esse não é o objectivo do artista. Ele procura a simplicidade, o essencial. É aqui que entra a intuição, com o objectivo de quebrar a rigidez excessiva da razão e tornar a pintura (aparentemente) simples e fácil.

¹²⁶ In, *Entrevista a Justino Alves*, Esposende 2006. (Apêndice1)

¹²⁷ Idem (Apêndice1)

5.3 – A importância da cor

A cor, na antiguidade clássica, era considerada como uma característica das artes provenientes de certos povos bárbaros, que vinham do oriente. Aliás, durante muito tempo, a cor foi considerada um complemento do desenho.

Rafael (1483 – 1520) ou Dürer (1471 – 1528), como todos os pintores do Renascimento, construía pelo desenho e só depois juntavam a cor.

Pelo contrário, os primitivos italianos e especialmente os orientais fizeram da cor um meio de expressão.

Só no século XIX, com Ingres, é que o uso da cor adquiriu maior importância. De Delacroix a Van Gogh e principalmente a Gauguin, passando pelos impressionistas, que abriram o caminho, e por Cézanne, que deu o impulso definitivo e introduziu os volumes coloridos, seguiu-se a reabilitação do papel da cor, a restituição do seu poder emotivo.

*“As cores têm uma beleza própria que se deve preservar, como na música se procura conservar os timbres”*¹²⁸, diz Matisse, que daria um uso revolucionário à cor evocativo e emocional que inspiraria as gerações de pintores que se seguiram.

Para Matisse, sobretudo a cor, talvez mais do que o desenho, é uma libertação.¹²⁹ Foram talvez os tecidos japoneses, que tanto admirava, que lhe revelaram que se podia trabalhar a expressividade da cor. Mas o seu uso exigia muito rigor.

*“ A influência mútua das cores é essencial para o colorista, e as tintas mais belas, mais fixas, mais imateriais obtêm-se sem que estejam materialmente expressas. Exemplo: o branco puro torna-se lilás, rosa-íbis, verde-verone ou azul-celeste apenas pela aproximação das suas contrárias ”.*¹³⁰

Mais tarde, Kandinsky com a sua pintura abstracta conseguiu alcançar um novo significado para a cor. Ele pretendia tocar a alma dos observadores através dos efeitos psicológicos da cor. *“Em geral, a cor é um importante meio para exercer uma*

¹²⁸ MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Maria Teresa Tendeiro. Pova de Varzim: Editora Ulisseia, 1972. P.189.

¹²⁹ *“ A libertação é o alargamento das convenções, o afastamento dos meios antigos pelos atributos da geração nova ”* In, MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Maria Teresa Tendeiro. Pova de Varzim: Editora Ulisseia, 1972. P.198-199.

¹³⁰ MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Maria Teresa Tendeiro. Pova de Varzim: Editora Ulisseia, 1972. P.198-199.

influência directa na alma”, fazendo uma analogia com um piano, prosseguiu: “ *A alma é o piano, com muitas cordas* ”.¹³¹

Kandinsky pretendia tocar o piano da alma. Na sua dissertação *Do espiritual na arte*, de 1912, sublinhou a descrição gráfica dos valores inerentes das cores.

As cores, explicou, podiam ser “*frias ou quentes, claras ou escuras, rugosas ou lisas, macias ou duras*”. A tensão entre o azul e o amarelo representava os extremos do frio e do quente, da espiritualidade e da paixão. Quando a tensão era relaxada através da sua mistura, o resultado era o verde, a cor da calma. O branco tinha um efeito de «*grande silêncio*», o preto soava como o «*nada sem vida após a extinção do Sol*», o cinzento era «*silencioso e imóvel*», o vermelho-saturno dava a «*impressão de poder, energia, alegria e triunfo*» e o cinábrio ou vermelhão era como uma «*constante e luminosa paixão*».¹³²

Toda esta teoria de Kandinsky marcou o início do desenvolvimento de um vocabulário inteiramente novo para falar de arte. Consequentemente, a pintura tornou-se uma espécie de linguagem escrita, que tinha que ser aprendida para ser apreciada. As suas palavras eram cores e formas, a sua pontuação eram linhas.

Mais tarde, também Paul Klee sentiu o «*chamamento da cor*»¹³³, durante uma viagem que efectuou pela Tunísia.

Durante muitos anos, a técnica da aguarela foi para Klee basicamente um meio para definir toda a escala cromática com todas as suas transições e gradações entre o preto e o branco e para explorar a influência da cor e da luz nos efeitos de profundidade.

Foi um abnegado trabalho de laboratório que Klee realizou com grande consciência e sobre-humana paciência, experimentando e testando, reflectindo e meditando, alheado do mundo e não esperando resultados imediatos.

Já em meados do século XX, o pintor norte-americano Mark Rothko interessou-se pela cor como meio de expressão das emoções humanas básicas – tragédia, êxtase, ruína e assim por diante. Para ele a cor ou *colorfield* continha poderes místicos, que se transportavam eles mesmos para o observador. As suas pinturas, de grandes dimensões, eram enormes campos de cor, luminosos e lisos, que se foram transformando em enormes manchas escuras e sombrias.

¹³¹ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 7ª edição. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006. P.60.

¹³² Idem

¹³³ PARTSCH, Susanna. *Paul Klee: 1879-1840*. Colónia: Taschen, 1993. P.23.

Justino Alves, ao longo do seu percurso artístico, tem atribuído à cor uma importância especial, “*É um importante meio de expressão, diria mesmo a substância mais identificadora num projecto de pintura*”¹³⁴.

Através da cor, juntamente com outros elementos, como o traço e a forma dá uma expressão completa à composição. Com a ajuda da cor, Justino define as formas, dá-lhe realce ou transporta-as para segundo plano, através de arranjos de tonalidades e intensidades relativas. Pois, ao utilizar duas cores no mesmo plano estas não parecem à mesma distância. Com o recurso da cor, o artista consegue dar a ilusão de tridimensionalidade, volume e espaço.

Ao empregar cores em toda a intensidade da sua pureza, como no caso das pinturas do início dos anos 80, e, através da aplicação de padrões de contraste de intensidade (gradação de valores tonais) das composições N/M, Justino consegue criar nas suas composições sugestões de espaços, mantendo sempre o equilíbrio das mesmas.

Para além de elemento estrutural da composição, Justino utiliza as cores como importante meio de expressão.

As cores têm uma determinada força de expressão, que não são o resultado de associações nem da transmissão de simbolismos cromáticos: trata-se de qualidades inerentes à própria cor. A força dessa expressão depende, consideravelmente, das opções feitas pelo artista. “*A verdadeira obra de arte nasce do artista – criação misteriosa, enigmática, mística. Separada dele, ela adquire vida própria, converte-se numa personalidade, num sujeito independente, animado por um sopro espiritual, um sujeito vivo com existência real – um ser*”.¹³⁵

Por exemplo, ao observarmos uma composição de Justino Alves do início do seu percurso artístico (*composição, 1962*), com um trabalho dos anos 80 (*Valquíria, 1980*), ou com uma composição da fase mais actual (*Forma/geometria, 2002*), são nítidas as diferenças, nomeadamente no que se refere à expressão através da cor. Enquanto na *composição, 1962* as cores se apresentam intensas e brilhantes, reveladoras de uma certa harmonia e serenidade, o trabalho *Forma/ geometria, 2002* é o resultado de maior maturidade, mais introspectivo. O contraste entre o fundo ocre e branco, com as formas negras e sombrias de *Forma/ geometria, 2002* sugere uma expressão mais interior, de

¹³⁴ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

¹³⁵ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 7ª edição. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006. P.113.

reflexão. “O estado de espírito é um factor muito importante na vida das pessoas e na criação artística também, obviamente, ... a cor surge por vezes luminosa e brilhante, noutras escura e sombria – a sua articulação está sobretudo ligada às «ideias» e não propriamente a «estados de alma», embora subjectivamente estes possam interferir no discurso plástico”¹³⁶.

De facto, os fenómenos da cor exercem na vida quotidiana uma influência inconsciente sobre o comportamento humano: as sensações cromáticas agem, correntemente, sem passar pela esfera do consciente. As escolhas das cores fazem-se instintivamente.

Kandinsky, no livro *Do espiritual na arte* apresentou o resultado do estudo que realizou sobre os efeitos que as cores exercem sobre o comportamento humano.¹³⁷

Estes poderes das cores sobre o indivíduo têm aplicações na prática: consciente ou inconscientemente, os artistas, jogam com eles para obterem os efeitos que procuram.

Justino Alves ao longo do seu percurso artístico tem utilizado a “*cor como instrumento essencial na criação de imagens*”¹³⁸. Através da utilização, consciente ou inconsciente, dos poderes das cores, Justino tem alcançado progressivamente uma expressão cada vez mais profunda nos seus trabalhos.

Após o primeiro contacto com a obra de Amadeo de Sousa Cardoso, nota-se em Justino uma maior harmonia na utilização das cores. Os azuis surgem em toda a sua

¹³⁶ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

¹³⁷ “*Lancem-se os olhos numa paleta coberta de cores. Um duplo efeito se produz:*
1.º *Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor Experimenta as suas propriedades, é seduzido pela sua beleza. A alegria penetra a alma do espectador, como o gastrónomo que saboreia uma guloseima. O olho recebe uma excitação semelhante à acção de um manjar picante no paladar. Mas logo é acalmado ou arrefecido, como o dedo ao tocar no gelo. São pois, sensações físicas e, como tal, superficiais e de curta duração. Apagam-se também sem deixar rasto, quando a alma permanece fechada ... do mesmo modo a acção física da cor desaparece, quando se afastam os olhos. Numa sensibilidade grosseira, a cor apenas produz efeitos superficiais, que cessam logo quando os estímulos desaparecem. Mas por mais elementares que sejam, estes efeitos são variados. As cores claras atraem o olhar e retêm-no. As claras e quentes fixam-no ainda com mais intensidade, ...*
2.º *Quanto mais elaborado é o espírito sobre o qual ela se exerce, maior e mais profunda é a emoção que este acto elementar lhe provoca na alma. A cor provoca então uma vibração psíquica. E o seu efeito físico superficial não é mais, em suma, que a via para alcançar a alma. Estando a alma estreitamente ligada ao corpo, qualquer emoção pode sempre provocar, por associação, uma outra correspondente. O vermelho, por exemplo, pode desencadear uma vibração interior semelhante à chama, já que o vermelho é também a sua cor.”* In, KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 7ª edição. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006. P.57.

¹³⁸ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

plenitude, pontuados pela serenidade do verde e do branco, e pela irreverência do amarelo e do vermelho.

No período de Paris, com a influência dos ensinamentos de Soulages, a cor adquire profundidade e espessura. Dominam os cinzentos e os negros, que ocupam o lugar outrora disputado pela luminosidade dos vermelhos e pela vibração dos azuis. A utilização das cores escuras e sombrias é reflexo da mudança. A pintura de Justino dá então testemunho de uma outra vivência, em que o predomínio é o afundamento interior. O despojamento da cor é o despojamento do eu. O artista cria com o envolvimento da memória, e o olhar interior ligando o passado e o presente dá sentido ao trabalho. As formas negras parecem grandes golpes, e os espaços densos emaranhados de sombra e luz.

Com o início dos anos 80 a pintura de Justino dá lugar a uma expressão mais gestual e menos geometrizar. A cor sofre um fenómeno de distensão e abertura. Volta a paleta variada e brilhante, antes presente nos trabalhos do princípio da abstracção, mas desta vez mais intensa e expressiva. Os trabalhos deste período caracterizam-se sobretudo, por uma intensa depuração poética, transmissora de quietude e serenidade. Nas suas composições nota-se a sutileza de cada mancha: não há um branco. Há mil brancos que são azuis, cinzentos ou amarelos. São composições, sempre muito elaboradas, que nos atraem pela riqueza da variação cromática, algumas vezes pontuadas por uma ou outra cor que se afirma: o vermelho, o amarelo, o azul...

Mesmo na fase dos chamados *Arabescos*, essencialmente negros, muito equilibrados no espaço pintado, o fundo não é monótono. Resulta de uma procura, sobrepondo matéria e raspando até encontrar a atmosfera misteriosa que envolve o desenho forte e geometrizado.

Com o último ciclo produtivo, Justino parece alcançar um novo significado para a cor. Os trabalhos essencialmente brancos e pretos parecem ser uma síntese de toda a sua obra. *“Este último ciclo de trabalhos corresponde a uma síntese do que tenho vindo a fazer”*¹³⁹, *“Eu considero que estes trabalhos têm uma força expressiva enorme, que me caracterizam profundamente”*¹⁴⁰.

De facto, os últimos trabalhos de Justino Alves são muito expressivos. As composições são cruzadas por enormes formas negras, equilibradas, equilibradas por

¹³⁹ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2006. (Apêndice 1)

¹⁴⁰ In, Entrevista a Justino Alves, Esposende, 2007. (Apêndice 2)

uma área idêntica de branco. O negro e o branco parecem lutar entre si, criando dramatismo e intensidade.

Kandinsky estudou também a relação de proximidade entre estas duas cores: o branco e o preto. *“O branco considerado por vezes como uma não-cor... é como o símbolo de um universo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se desvanecem. Este universo é de tal modo elevado, que dele não nos chega qualquer som. Apenas um grande silêncio se estende até ao infinito... Na nossa alma, o branco actua como o silêncio absoluto. Este silêncio não está morto, antes transborda de possibilidades vivas. O branco soa como um silêncio que de súbito pudesse ser entendido”*¹⁴¹.

Este branco a que Kandinsky se refere, parece ser o branco do fundo das composições actuais de Justino Alves. É um branco, que não é só branco. Pois umas vezes esconde, outras revela, as cores que se misturam com ele. Justino sobrepõe matéria e raspa-a até encontrar a essência que deseja.

Já o preto *“um «nada» sem possibilidades, um «nada» morto depois de o Sol morrer, como um silêncio eterno, sem esperança de futuro... é a pausa, que marca o fim absoluto e que provavelmente será seguido de qualquer outra coisa – o nascimento de um outro mundo. Porque tudo o que esta pausa encerra está terminado para sempre: o círculo está fechado”*¹⁴².

De facto, esta explicação do preto feita por Kandinsky parece encaixar na perfeição com o preto da última fase de Justino Alves. É um preto que marca o fim de um ciclo, que grita mais alto do que nunca, e que atribui á composição uma nova força que vem das motivações mais interiores do artista.

¹⁴¹ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 7ª edição. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006. P.86.

¹⁴² Idem

5.4 – Influências teóricas e estéticas em Justino Alves

Justino Alves revela-nos não ter grandes preocupações teóricas. “*Poderei dizer-lhe não ter grande preocupação teórica envolvida no meu trabalho (...) todavia e relativamente às teorias de arte foram relativamente interessantes as leituras das «Teorias de arte» de Arnold Hauser, «Projecto de semiótica» de Emilio Garroni e «Design e comunicação visual» de Bruno Munari.»*¹⁴³

Numa primeira parte deste ponto, pretendemos analisar de que modo as leituras das reflexões sobre arte, de Arnold Hauser e Bruno Munari, interagiram com a prática artística de Justino Alves. Seguidamente, numa segunda parte, pretendemos analisar as influências mais determinantes, do ponto de vista estético, da obra de Justino Alves.

O livro *Teorias da Arte* de Arnold Hauser ocupa-se da metodologia da História da Arte, e contém uma série de reflexões filosóficas sobre arte.

Ao longo do livro, a arte e a criação artística em geral, são analisadas numa perspectiva sociológica, psicológica e filosófica. São tratados temas como: *A arte, o inconsciente, a doença e o sonho; Arte folclórica e Arte popular; As forças em conflito na História da Arte: originalidade e convenções.*

Segundo Arnold Hauser¹⁴⁴, a criação da obra de arte realiza-se em grande parte, à luz da consciência, sob o controlo permanente do artista que, na maior parte das vezes, começa por um tema escolhido deliberadamente e permanece, dum modo geral, consciente do que está a acontecer no decurso da sua elaboração. Porém, acrescenta Hauser, que tudo aquilo que possa ser descrito como um lampejo do pensamento ou uma ideia surgida subitamente, aquilo a que os franceses denominam por *trouville*, e que o próprio artista sente ser uma sorte ou dom, mais do que resultado do esforço consciente, brota de uma actividade espontânea, involuntária e aparentemente irreflectida.

Como vimos num ponto anterior deste capítulo, o contributo dos factores racionalistas e intuitivos são determinantes na criação artística de Justino Alves, pelo que a leitura desta problemática, ao longo do livro *Teorias da Arte*, lhe despertou com certeza o interesse.

¹⁴³ In, *Entrevista a Justino Alves*. Esposende, 2007. (Apêndice 2)

¹⁴⁴ HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2.ª Edição, Lisboa: Editorial Presença, 1988. P.20.

Destacamos, deste modo, algumas palavras de Arnold Hauser relativas a esta temática: “ *A arte, é simultaneamente racional e irracional, sensual e espiritual, é nesta contradição que reside a sua essência (...) A arte não se dá por satisfeita com a experiência irracional, mas aspira também à racionalização e à organização de experiências; não se contenta com o espiritual, mas deseja também a materialização; não pode prescindir do corpo que constrói para o espírito, nem do espírito para o qual constrói o corpo.* ”¹⁴⁵

Quanto ao livro *Design e Comunicação Visual* de Bruno Munari, trata-se de um importante contributo para a compreensão da comunicação visual. Ao longo do livro são dissecados os vários elementos da linguagem visual: textura, forma, composição, simetria, estrutura e cor.

Relativamente à forma Bruno Munari diz o seguinte: “ *Existem três formas base que já se conhecem: círculo, quadrado e triângulo equilátero (não qualquer triângulo). Para além destas, existe ainda a forma orgânica que não se sabe muito bem como é (...) Parece que estas formas-base, tão simples e desprezadas pela maior parte das pessoas, têm muitas características relativas à própria natureza da forma: os ângulos, os lados, a própria curvatura (...) Podemos encontrar nas formas fenómenos de crescimento, de ramificação, de decomposição e recomposição, fugas visuais, ritmos visuais, formas pneumáticas, formas nos líquidos, formas imóveis e formas que possuem, já em si, uma indicação e direcção de movimento.* ”¹⁴⁶

A leitura deste livro, um verdadeiro manual da comunicação visual, ajudou com certeza Justino Alves, criador de imagens, no desenvolvimento da sua criação visual.

Analisando agora, as influências estéticas de Justino Alves, será importante destacar as palavras do artista relativas a esta questão. “ *Quanto aos conceitos estéticos que assumo remetem para uma ordem visual da contemporaneidade em movimentos convergentes de pré-figuração e abstracção (...) mas foi no conhecimento da obra de autores como Kline ou Motherwell, que encontrei mais valias que se aproximaram das identidades que fui construindo.* ”¹⁴⁷

De facto, há referências mais ou menos directas, especificamente artísticas que nos ajudam a compreender melhor as intenções estéticas de Justino Alves. Desde a sua

¹⁴⁵ HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. 2.ª Edição, Lisboa: Editorial Presença, 1988. P.351.

¹⁴⁶ MUNARI, Bruno. *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70, 1979. P.373.

¹⁴⁷ In, *Entrevista a Justino Alves*, Esposende, 2007 (Apêndice 2)

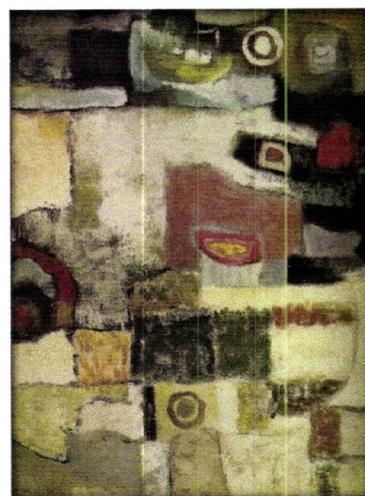
primeira produção, é surpreendente fazer um levantamento das fontes da tradição moderna que o artista colhe como ponto de partida para o seu próprio trabalho. Em primeiro lugar, a poderosa influência de Amadeo de Sousa Cardoso, reflectida na afirmação da linguagem abstracta e na distensão cromática de algumas fases da sua obra (Ilustrações 31/32), e cuja repercussão teórica teve um alcance mais duradouro: a abstracção entendida como uma rejeição das aparências superficiais.

Após o contacto com a obra de Amadeo, Justino assume a abstracção como linguagem própria, mesmo quando o ponto de partida eram referentes concretos, a sua pintura passou a ser, a partir de então, essencialmente um trabalho de imaginação, uma questão mental.

Ilustrações: 31/32

Justino Alves
Composição, 1963
Óleo sobre tela
200cm x 130cm

Justino Alves
Composição, 1962
Óleo sobre tela
62cm x 82cm



Muito mais evidente é a sua dívida para com as experiências, que realizou entre os anos de 1975 e 1977 em Paris, assimiladas no seu contacto directo com os pintores Pierre Soulages, Hans Hartung, Vieira da Silva e Arpad Szenes. “ *Estas relações caracterizaram-se sempre por discursos solidários e de grande amizade, dispensando-me por isso de comentar a sua obra, adiantando somente que a maior proximidade teve a ver com Pierre Soulages.*

Coexistimos no mesmo compartimento expressivo e nisso nos aproximamos; no entanto a obra de Soulages é concebida num único sentido (a exploração contínua de um mesmo tema) enquanto no meu caso, além da nítida diversidade temática o processo comporta notórias diferenciações de argumentos e intencionalidades.”¹⁴⁸

Sob a influência, sobretudo de Soulages, a pintura de Justino sofre um processo de interiorização. O negro passou a dominar a composição, as formas tornaram-se

¹⁴⁸ In, *Entrevista a Justino Alves*, Esposende, 2007 (Apêndice 2)

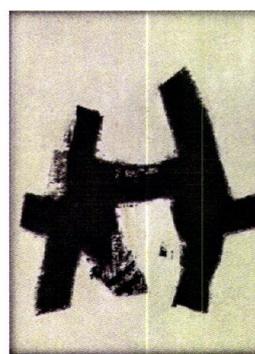
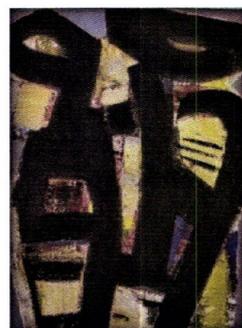
grandes golpes e os espaços densos emaranhados de luz e sombra. Com Soulages, Justino terá aprendido sobretudo uma ética artística, um conseguir estar à altura das próprias dificuldades do acto de pintar, de forma a ultrapassá-las, para sentir o que nelas é essencial. Mas terá também reforçado a procura incessante das estabilidades plásticas possíveis.

A partir de um clara influência da linguagem, de certo modo caligráfica, de Soulages e também de Hartung, Justino criou uma série de signos que resultaram de um gesto consciente e racional, que são visíveis em diversos momentos do seu percurso artístico: *Formas e espaços*, *Arabescos* e na fase mais actual (Ilustrações 33 - 37).

Ilustrações: 33/ 34

Justino Alves
Figuras, 1993
Óleo sobre tela
100cm x 81cm

Justino Alves
Forma/figura, 2001
Óleo sobre tela
61cm x 50cm



Ilustrações: 35/ 36 /37

Justino Alves
Composição rítmica, 1986
(pormenor)
Óleo sobre tela.
2x 160cm x130cm

Justino Alves
Composição/Forma, 1998
Óleo sobre tela.
61cm x50cm

Justino Alves
Forma, 2002
Óleo sobre tela.
46cm x 38cm

A sua atenção dirigiu-se também para as práticas artísticas do expressionismo abstracto norte-americano, sobretudo para as obras de Franz Kline e Robert Motherwell, que são o resultado evidente do confronto da prática espontânea da pintura com a reflexão e a consciência. O processo pictórico, destes dois artistas, é parecido com a experiência do trabalho dos calígrafos orientais, e atribuem um enorme valor ao gesto e ao vazio.

Foi talvez no conhecimento da obra deste dois autores, que Justino adquiriu o gosto pela criação plástica baseada no confronto directo entre a prática espontânea ou intuitiva da pintura e a actividade consciente e racional.

São evidentes as influências da pintura de Kline em algumas obras que Justino produziu ao longo da sua carreira, nomeadamente, *composição com azul*, de 1981 (Ilustração 38) e *Composição formal* de 1993 (Ilustração 39). No último ciclo produtivo nota-se também as influências de Kline, mas de um modo menos evidente.



Ilustração: 38

Justino Alves
Composição com azul, 1981
Óleo sobre tela.



Ilustração: 39

Justino Alves
Composição formal, 1993
Óleo sobre tela.

CONCLUSÃO

*“Aqui nesta praia onde
Não há nenhum vestígio de impureza,
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterruptamente,
Puro espaço e lícida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade”*

Sophia de Mello Breyner Andresen

No final deste trabalho restam-nos muitas dúvidas e algumas certezas.

Como já tivemos oportunidade de referir, escolhemos estudar este momento da pintura contemporânea portuguesa, na personalidade de Justino Alves, movidos pelo pressuposto da sua modernidade e originalidade, no contexto do Abstraccionismo em Portugal.

Assim, ao longo deste texto recorreremos ao enquadramento das origens da arte abstracta em geral, como movimento artístico autónomo e, especificamente na sua condição de modernidade, para situar a pintura de Justino Alves.

Parte-se da hipótese de que a arte abstracta surgiu a partir do momento em que os seus criadores começaram a produzi-la de forma consciente.

É nas interacções sociais e culturais que encontramos as condições orientadoras das produções teórico-práticas e da experiência estética que determinaram o desenvolvimento da arte abstracta, quer a nível internacional, quer nacional.

A demonstração fundamentou-se na abordagem de uma série de questões: as origens da arte abstracta, os seus principais representantes internacionais e portugueses, centrando o nosso estudo no caso particular de Justino Alves, tendo em consideração o seu processo criativo.

As origens da arte abstracta são verificáveis desde a proto-história mas, historicamente, 1910 marca o início da concretização das primeiras obras com características puramente abstractas, precedidas pelas práticas dos movimentos

artísticos Expressionismo, Fauvismo e Cubismo, que tiveram em comum o rompimento com a tradição oitocentista do historicismo e do academismo, ao procurarem representar as vivências do mundo exterior por intermédio da apresentação das impressões registadas pela sensibilidade do criador.

A arte abstracta apareceu como tentativa de tornar a arte independente de toda a relação com a realidade visível, deixando de ser expressão mimética da natureza para se transformar em apresentação das inquietações psicológicas do artista sobre o meio, propondo, assim, ao espectador um novo olhar – a visão interior sobre o mundo exterior.

Tratou-se de uma certa libertação da forma do seu conteúdo para pouco a pouco, ganhar cada vez mais importância e transformar-se no seu próprio conteúdo.

Foi esta liberdade da forma que conduziu a arte à abstracção. O exemplo mais significativo consiste na aguarela de Kandinsky criada em 1910, em que se verifica já um certo desprendimento da forma do respectivo conteúdo, afirmando-se aquela simultaneamente como conteúdo. Aqui, a liberdade da forma levou-a à abstracção, permitindo-nos considerá-la uma das primeiras obras abstractas, embora encontremos pinturas anteriores reveladoras de alguns gestos abstractizantes.

Em alguns dos principais representantes da arte abstracta estiveram presentes estas preocupações: Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Auguste Herbin, Franz Kline, Robert Motherwell, Pierre Soulages e Hans Hartung.

Com efeito, por influência do convívio com estes pintores internacionais, alguns artistas portugueses começaram a apresentar tais preocupações nas suas obras. Depois de Amadeo de Sousa Cardoso, Almada Negreiros e Vieira da Silva, coube a vez a um grupo de estudantes da ESBAP de dar visibilidade às principais iniciativas com obras de cariz abstractizante por meio da participação nas *Exposições Independentes* realizadas em várias cidades do País entre os anos de 1943 a 1950.

O Abstraccionismo em Portugal desenvolveu-se em duas vertentes: uma, a corrente lírica ou expressiva, através dos trabalhos de Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira, ambos influenciados por práticas pessoais mais recuadas e surrealizantes (de semiautomatismo psíquico) e por outras mais recentes dentro da estética do expressionismo abstracto, como é o caso da revista K W Y; outra, a corrente geométrica, desenvolvida por intermédio dos trabalhos de investigação teórica e de aplicação prática de Nadir Afonso e Fernando Lanhas. Estes dois autores com formação em arquitectura pela ESBAP, apresentando a sua visão do mundo em composições

geometricamente estruturadas, tomando como elementos de representação as formas planas da geometria euclidiana.

Por termos considerado a obra de Justino Alves marcante no desenvolvimento tanto do Abstraccionismo geométrico como do Abstraccionismo lírico ou expressivo, procurámos as relações existentes entre os seus elementos biográficos e a sua produção plástica, estabelecendo-se relações significantes entre os dois dados.

Assim, estudámos os diversos ciclos que a sua pintura atravessou: os primeiros trabalhos; o princípio da abstracção; *Formas e Espaços*; o regresso à luz; *Composições N/M*; *Arabescos*; e actualidade, encontrando relações directas com referências biográficas, nomeadamente o contacto com a obra de vários autores (Amadeo de Sousa Cardoso, Pierre Soulages, Franz Kline e Robert Motherwell).

Encontrámos nesses contactos os contributos fundamentais, como o início da abstracção impulsionado pelo contacto com a obra de Amadeo, que lhe permitiram desenvolver toda uma linguagem plástica, contemporânea e original, com o perfeito domínio da cor e da forma, tendo sempre em vista uma afinidade entre conceito e estrutura.

Justino Alves, à medida que foi desenvolvendo o seu trabalho, foi reflectindo na sua pintura várias questões que a caracterizam profundamente, nomeadamente: as relações entre a Pintura/ Filosofia e Racionalismo/Intuição.

Apesar de o artista assumir que na sua pintura não existe uma relação directa com a filosofia, ela parece ser um instrumento privilegiado, através do qual o artista procura certezas e esclarece dúvidas acerca da existência humana. As escolhas temáticas do artista acentuam esta relação, ao relativizarem a realidade próxima em favor de ideias de origem metafísica do ser humano.

A razão e a intuição são os elementos que alicerçam e constroem a pintura de Justino, dando-lhe forma e sentido. Segundo o autor a razão constrói e organiza, enquanto a intuição aborda os percursos de interiorização e do subconsciente.

Ao analisarmos a pintura de Justino apercebemo-nos que nela nada surge ao acaso, tudo é fruto de um cruzamento consecutivo de uma geometria pura, no sentido de uma “*racionalidade integral*”. Porém, a dureza visual produzida pelo imenso trabalho da geometria e da racionalidade é quebrada pela intuição, que torna a pintura (aparentemente) simples e fácil.

Justino Alves, ao longo do seu percurso artístico, tem atribuído à cor uma importância especial. Através da utilização, consciente ou inconscientemente, dos

poderes das cores, o artista tem alcançado progressivamente uma expressão cada vez mais profunda nos seus trabalhos. Com a ajuda da cor, Justino define as formas, dá-lhe realce ou transporta-as para segundo plano. Através de inteligentes arranjos de tonalidades e intensidades relativas ele consegue criar a ilusão de tridimensionalidade, espaços que se abrem dentro de outros espaços.

A pintura de Justino Alves é de facto um caso peculiar no contexto do Abstraccionismo em Portugal. Com uma lúcida unidade, ela é a assunção tanto da vertente geométrica como da vertente lírica ou expressiva do Abstraccionismo.

Ao longo deste trabalho encontrámos uma obra que sabe ser muito mais que o prometido. Justino Alves soube seguir a lei da não desistência interior e assim continuar uma produção regular acertada com o tempo em que se desenvolveu.

Não foi promovido nem divulgado como merecia. Mas a obra está aí. A consagração nacional mais cedo ou mais tarde há-de chegar.

Concluimos, ainda, que o seu acerto com outros autores internacionais não deve ser tido só como reflexo de influências directas. O pintor soube assumir o espírito da época, integrando os seus valores formais e estéticos numa obra que se mostra original.

Nela encontramos a magia do criador artístico. Nela, seja qual for a linha formal predominante, perpassa sempre lirismo, a alegria de viver e de o saber dizer, assim, com as próprias mãos.

Por tudo isto bastaria, talvez, dizer quando a ele nos referimos: Justino Alves – (a)ventura de pintar.

1-BIBLIOGRAFIA PASSIVA

A – Enciclopédias e Dicionários:

CAIAZZO, Cinzia. *A grande História da Arte – século XX*. Vol. 15. S.l: Público, 2006.

CORDON, Fernando Manuel Navarro; MARTINEZ, Tomas Calvo. *História da Filosofia – Filosofia contemporânea*. 3.ºVol. Lisboa: Edições 70, 1990.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Vol.34. Lisboa/ Rio de Janeiro, s.d.

PIRES, Daniel. *Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX*. Lisboa: Contexto editora, 1986.

REIS, António (dir.). *Portugal contemporâneo – declínio e queda do Estado Novo*. Vol. V. Lisboa: Alfa, 1989.

RODRIGUES, Fernando Carvalho (director). *Didata – Enciclopédia temática ilustrada – Arte e Filosofia*. Lisboa: FGP, 1997.

B – Ciências Sociais:

PUBLICAÇÕES NÃO-PERIÓDICAS

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

FERRO, António. *Salazar*. Lisboa: Casa da moeda, 1993.

GRANGER, Gilles – Gastor. *A razão*. Lisboa: Edições 70, 1985.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

CRUZ, Maria Teresa. *Experiência estética e esteticização da experiência*. In Revista da Comunicação e Linguagens, nº12/13 [«A experiência estética»], Lisboa: U.N.L, edições Cosmos, Janeiro de 1991.

TENGARRINHA, José. *Os caminhos da unidade democrática contra o Estado Novo*. In «Revista de História das ideias», vol.16, [«Do Estado Novo ao 25 de Abril»], Coimbra, Faculdade de Letras, Instituto de História e Teoria das Ideias, 1994.

FRIEDMANN, Sonja. *Un artista reencontrado – Hans Hartung*. S.l: La Palabra, 2007.

C – Dissertações Académicas:

CANDEIAS, Ana Filipa Osório. *Revista KWY – da abstracção lírica à nova figuração – 1958-1964*. Lisboa: Universidade Nova – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1996.

MELO, Alexandre. *O lugar de Portugal no mundo da arte contemporânea*. Lisboa: I.S.C.T.E., 1994.

SANTOS, Maria Luísa Duarte da Silva. *A criação artística e o processo criativo*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 2004.

SILVEIRINHA, Patrícia. *Processos de abstracção nas linguagens visuais*. Lisboa: Universidade Nova – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998.

D – História da Arte:

PUBLICAÇÕES NÃO-PERIÓDICAS

AFONSO, Laura; AFONSO, Nadir. *Da vida à obra de Nadir Afonso*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Pintura portuguesa no século XX*. [Coleção Arte & Letras] 2.ª ed. Porto: Lello Editores, 1996.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko – pintura como drama*. Trad. Francisco Paiva Boléo. Colónia: Taschen, 2003.

BECKETT, Irmã Wendy. *História da pintura - um guia para compreender a história da arte ocidental*. Trad. Maria Filomena Duarte. [S.l]: Livros e Livros Editora, 1995.

BOUDAILLE, Georges; JAVAUT, Patrick. *L'art abstrait*. [S.l]: Nouvelles éditions française, 1990.

CARRASAT, Patrícia Friade; MARCADE, Isabelle. *Os movimentos na pintura*. Tours: Círculo dos leitores, 2001.

DAIX, Pierre. *Pierre Soulages*. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes, 2003.

DORFLES, Gillo. *Tendência da arte de hoje*. Lisboa: Biblioteca Arcádia de Bolso, [s.d].

DÜCHTING, Hajo. *Kandinsky – a revolução da pintura*. Trad. Casa das Línguas, Lda. Colónia: Taschen, 2000.

FERREIRA DE CASTRO, Paulo; VIEIRA NERY, Rui. *História da música portuguesa*. Lisboa: Imprensa nacional. 1991.

FRANÇA, José-Augusto. *A arte e sociedade portuguesa no século XX - de 1910 a 1990*. [s.l.]: Livros horizonte, 1991.

FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1984.

FRANÇA, José-Augusto. *A pintura abstracta portuguesa*. Lisboa: Artis, 1966.

FRANÇA, José-Augusto. *Amadeu & Almada*. 3.^aed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1983.

FRANÇA, José-Augusto. *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960.

FRANÇA, José-Augusto. *História da arte em Portugal – o modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

FRANÇA, José-Augusto. *Situação da pintura ocidental*. Col. Ensaio. Lisboa: Ática, 1959.

FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.

GONÇALVES, Rui Mário. *A arte portuguesa no século XX*. Amadora: Temas & Debates, 1998.

GONÇALVES, Rui Mário. *História da arte de Portugal - de 1945 à actualidade*. Vol. XIII. Lisboa: Alfa, 1986.

GONÇALVES, Rui Mário. *100 Pintores portugueses do século XX*. Lisboa: Alfa, 1986.

GONÇALVES, Rui Mário. *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*. Lisboa: Instituto da Cultura, 1984.

GONÇALVES, Rui Mário. *Arte portuguesa nos anos 50 – década do silêncio (1950-1960)*.S.l.: Câmara Municipal de Beja; Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

GOODING, Mel. *Arte abstracta* [movimentos de arte contemporânea]. Trad. Maria da Graça Caldeira. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

GUEDES, F. *Fernando Lanhas – os sete rostos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

HESS, Barbara. *Expressionismo abstracto*. Trad. Marta Theriaga; Madalena Boléo. Colónia: Taschen, 2005.

HOFSTATTER, Hans. *Arte moderna*. Lisboa : Editorial Verbo, 1984.

HUYGHES, René ; RUDEL, Jean (dir.). *L'art et le monde moderne*. Vol. II. Paris: Librairie Larousse, 1970.

MEL, Gooding. *Arte Abstracta*. Movimentos da arte contemporânea. Trad. Maria da Graça Caldeira. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

MELO, Alexandre; PINHARANDA, João. *Arte portuguesa contemporânea*. Lisboa: s.n, s.d.

NÉRET, Gilles. *Kasimir Malevitch e o Suprematismo*. Trad. Maria do Rosário Boléo. Colónia: Taschen, 2003.

PAMPLONA, Fernando de. *Chave da pintura de Amadeu – as ideias estéticas de Souza-Cardoso através das suas cartas inéditas*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1983.

PARTSCH, Susanna. *Paul Klee - 1879-1840*. Colónia: Taschen, 1993.

PEREIRA, Paulo. *História da arte portuguesa*. Vol. III. S.l: Temas & Debates, 1995.

PERNES, Fernando. *Panorama da arte portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves, Campo das letras, 1999.

PINTO, Ana Lúcia; MEIRELES, Fernandes; CAMBOTAS, Manuela Cernadas. *História da arte ocidental e portuguesa, das origens ao final do século XX*. Porto: Porto Editora, 2001.

PRADEL, Jean-Louis. *A arte contemporânea*. Trad. Fernando Brazão. Lisboa: Edições 70, 2001.

ROSE, Barbara. *La peinture américaine – XX^e siècle*. Genebra: Skira, 1986.

ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva – à procura do espaço desconhecido*. Trad. Gisela Rosenthal; Madalena Piteira. Colónia: Taschen, 1998.

RUIZ, José Maria. *Motherwell: 1915-1991*. Madrid: Globus. 1996.

SPROCCATI, Sandro. *Guia de História da arte*. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.]

VALIER, Dora. *A arte abstracta*. Lisboa: Edições 70. 1986.

VASCONCELOS, Florido. *História da arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

VICENS, Frances. *Arte abstracta e arte figurativa*. Rio de Janeiro: Salvat Editores, 1979.

WALTHER, Ingo F. *Arte no século XX – pintura*. Vol. I. Trad. Ida Boavida. Colónia: Taschen, 2005.

WEELLEN, Guy; JAEGUER, Jean-François. *Vieira da Silva – 1926-1992*. 2.ºvol. [Monographie]. Genebra: Albert Skira, 1993.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

AREAL, António. *Sobre abstracção e nova figuração*. In, J.L.A.L., ano III, n.º105,2 de Outubro de 1963.

FRANÇA, José-Augusto. *A Fundação Calouste Gulbenkian e o futuro*. In, Diário de Lisboa, «folhetim Artístico de José-Augusto França», de 6 de Novembro de 1959.

PAES, Selles. *A situação actual da pintura portuguesa*. In, Panorama, n.º14, IIIª série, rubr. «Registo das artes», Lisboa, SNI, Junho de 1959.

CATÁLOGOS

ACCIAIUOLI, Margarida (coord). *KWY – Paris 1959-1968*. Lisboa: Centro Cultural de Belém; Assírio & Alvim, 2001.

AAVV. *A arte portuguesa nos anos 50 – década do silêncio*. S.l: Câmara Municipal de Beja; Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

AAVV. *Anos 60, anos de ruptura – uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*. Lisboa: Livros Horizonte. 1994.

Escola de Paris – 1956-1976. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

Retrospectiva da pintura não-figurativa em Portugal. Lisboa: Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências, 17-28 de Março de 1958.

E – Escritos e Ensaios:

PUBLICAÇÕES NÃO-PERIÓDICAS

ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1990.

FRANÇA, José-Augusto. *Oito ensaios sobre arte contemporânea*. Porto: Publicações Europa – América, 1967.

GALEFFI, Romano. *Fundamentos da criação artística*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1977.

GIL, José. *Sem título – escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Arte en théorie 1900-1990*. S.l: Hazan, 1997.

HAUSER, Arnorld. *Teorias da arte*. 2.ªed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

HAUSER, Arnorld. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Presença, 1984.

HESS, Walter. *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Colecção vida e cultura. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s.d.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Maria Teresa Tendeiro. Póvoa de Varzim: Editora Ulisseia, s.d.

MUNARI, Bruno. *Design e Comunicação Visual*. Lisboa: Edições 70, 1979.

NEGREIROS, José de Almada. *Tréleon e a arte abstracta*. Lisboa: [s.n], 1957.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 7.ªed. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

KANDINSKY, Wassily. *O futuro da pintura*. Lisboa: Edições 70, 1999.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Edições 70, 1987.

READ, Herbert. *O sentido da arte*. 6.ª edição. São Paulo: Ibrasa, 1987.

2- BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL:

(relativa a Justino Alves)

CATÁLOGOS

100 anos – 100 artistas. Lisboa: S.N.B.A., 2002.

16 artistas portugueses. Torres Vedras: Galeria Neupergama, 2000.

ALCOFORADO, Diogo. *Pinturas de Justino Alves*. [s.l], 1968.

BACALHAU, António. *Pinturas*. Lisboa: Galeria Tempo, 1980.

BEJA, Hugo. *O silêncio e a transparência na pintura de Justino Alves*. Lisboa: Galeria S.Mamede, 1985.

CARVALHO, Armando. *Uma exposição na Galeria Degrau*. Porto: Galeria Degrau, 1992.

CHAVES, Joaquim Matos. *Uma ideia de arte como desafio*. Galeria S.Bento, 1990.

CORREIA, Natália. *Da vivência do nocturno à aproximação do diurno*. Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 1978.

F.A.C. Feira de Arte Contemporânea. Lisboa, 1995.

GRAHAM, Bill. *Justino Alves Pintor*. Paris: Galeria Documenta, 1977.

GUIMARÃES, António. *Uma pintura aparente*. Porto: ESBAP, 1966.

MENERES, Clara. *A pintura de Justino*. Paris: Galeria Documenta, 1977.

SOUSA, Rocha de. *A pintura em Justino Alves*. Lisboa: Galeria Tempo, 1980.

VANDEVIVERE, Ignace. *Justino Alves*. Bruxelas: Museu de Louvain La Neuve, 1991.

PUBLICAÇÕES NÃO-PERIÓDICAS

ALVES, Madalena Justino (coord.). *40 anos de obra – Justino Alves*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CENTENO, Yvette K. *Justino Alves*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

WEB GRAFIA

<http://pros.orange.fr/sheila.leiner/Site%20Entrevistas/Soulages.htm>

, <http://espacilimite.blogspot.pt/10073.html>

Índice Onomástico

- Abstracção geométrica 57, 140, 59, 138, 139
- Abstracção lírica 39, 73, 72, 139
- Abstraccionismo 8, 156, 155, 9, 12, 13, 14, 17, 27, 28, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 61, 64, 65, 68, 90, 153, 154, 155
- Academie la Grande Chaumier 67
- Academie Ranson 67
- Academie Scandinave 67
- Afonso, Nadir 8, 61, 60, 58, 154, 49, 55, 56
- Aguilera-Cerni, Vicente 73
- Albers, Joseph 137, 28, 30
- Alcino, Anibal 83, 49
- Almeida, João Charters de 63
- Alvarez, Domingos 84
- Alves, Armando 83
- Arte cinética 140, 28, 56
- Atelier Lisbonne 67
- Aurélio, José 63
- Azevedo, José de 154, 8, 49, 52, 64, 62, 63, 80
- Bach 56
- Basquiat, Jean Michel 82
- Basto, Armando 48
- Bauhaus 16, 139, 138, 140
- Baumeister, Willi 27
- Baziotes, William 31
- Beckett, Samuel 77
- Beckmann, Max 30
- Bergson, Henri 137
- Bertholo, René 49, 72, 71, 70, 74
- Bienal de São Paulo 68, 80, 82
- Bienal de Veneza 77, 82, 80
- Bienal de Vila Nova de Cerveira 82
- Bissière 67
- Black Mountain College 36
- Boccioni, Umberto 48
- Bonnard, Pierre 82
- Botelho, Carlos 49, 52, 63, 80
- Boticelli 85, 82
- Bragança, Nuno 72
- Brancusi, Constantin 49, 54
- Braque, Georges 82, 94, 132, 49, 54
- Breton, André 80
- Brust, Karl 72
- Bual, Artur 49, 63
- Burri, Alberto 41
- Cage, John 36
- Calder, Alexander 28
- Calhau, Fernando 63
- Camarinha, G. 84
- Capogrossi, Giuseppe 40
- Cargaleiro, Manuel 72
- Carmo, Gariso 49, 51, 56
- Carneiro, Sá 48
- Carvalhais, Stuart 78
- Carvalho, Cristiano de 78
- Carvalho, Lima de 83
- Carvalho, Zulmiro de 63
- Casa Jalco 62
- Castro, Ferreira 78
- Castro, Lourdes de 49, 63, 70, 71, 72, 73, 74

Centro Cultural Gulbenkian – Paris 90
Cesariny, Mário 61, 78, 80
Cézanne, Paul 87, 94, 142, 24, 42, 64
Chardin, Pierre 93
Chareau, Pierre 36
Christo 71, 72, 74
Coates, Robert 31
Conduto, Fernando 63
Construtivismo 137
Conte, Auguste 137
Correia, Natália 90
Costa, Cândido 56, 80
Costa, Eurico da 80
Costa, Vasco 49, 63
Crippa, Robert 41
Croce 131
Cruz, Fernando 63
Cutileiro, João 63
D' Assunção, Manuel 49, 61
Dacosta, António 61, 79
Dadá 138, 139, 140
Delacroix 142
Delaunay, Robert 27, 48, 54
Delaunay, Sónia 49, 54
Deltier, Joseph 42
Demée, Augusto 83
Diebenkorn, Richard 33
Dionísio, Mário 78
Doesburg, Theo Van 15, 25, 27, 137
Domingues, António 61, 80
Domingues, Virgílio 63
Duarte, Gonçalo 70, 71, 74
Dubuffet, Jean 40, 41
Duchamp, Marcel 138
Duffrene 67
École de Paris 31, 39
Ernest, Max 30
Escada, José 49, 63, 70, 71, 72, 73, 74
Escola de Artes Decorativas António Arroio 80
Escola de Belas-Artes de Lisboa 83, 90
Escola de Belas-Artes de Montpellier 42
Escola de Belas-Artes do Porto 49, 50, 55, 57, 76, 83, 86
Exposição “*Arte Fantástica, Dadá e Surrealismo*” 32
Exposição Comemorativa dos 30 anos do Estado Novo 77
Exposição Geral de Artes plásticas da Sociedade Nacional de Belas-Artes 64, 65, 78
Fauvismo 153, 11
Feininger, Lyonel 137, 30
Fernandes, Fernando 50, 51
Ferro, António 80
Feyo, Barata 83
Fonseca, Artur Barbosa da 59, 51, 56
Fautrier, Jean 40
França, José-Augusto 86, 7, 52, 53, 54, 61
Francis, Sam 33
Francisco, Fernando 80
Franco, Francisco 36, 38
Frankenthaler, Helen 85
Freud, Sigmund 32
Fundação Calouste Gulbenkian 81, 88, 90
Galeria Art of this Century 30

Galeria Charles Egan 34
 Galeria de Março 52
 Galeria de S. Mamede 82
 Galeria Denise René 27, 59
 Galeria Drouin 27
 Galeria Frank Perlis 31
 Galeria Mortimer Brondt 30
 Gauguin, Paul 142
 Goethe 27
 Gogh, Van 142, 25
 Gomes, Augusto 84
 Gomes, Dordio 50, 83
 Gottlieb, Adolph 31, 32
 Greco, El 87
 Greene, Graham 44
 Gris, Juan 94
 Guedes, Fernando 80
 Guggenheim, Peggy 30
 Guston, Philip 33
 Hartigan, Grace 85
 Hartung, Hans 8, 151, 150, 140, 94, 40,
 44, 45, 46, 90
 Hegel 136
 Heidegger 36
 Henrique, Lagoa 83
 Herbin, Auguste 8, 13, 26, 27, 59, 154
 Hess, Walter 135
 Hoffman, Hans 30, 31
 Jdanov 77
 III Exposição dos Independentes 154,
 49, 50, 51, 56, 57, 59, 79
 Impressionismo 64
 Informalismo 73, 139, 140, 8, 39, 40,
 41, 42, 45
 Jornal *A Tarde* 65
 Júlio, José 49, 63
 Jung, Carl 32, 36
 Justino, Artur 84, 85, 86
 Kafka 77
 Kandinsky, Wassily 137, 142, 143, 145,
 147, 154, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
 27
 Klee, Paul 8, 143, 139, 140, 154, 18, 19,
 20, 21, 137
 Kline, Franz 139, 149, 152, 155, 8, 33,
 34, 35, 89
 Kooning, Williem de 31, 32, 34, 35, 85,
 139
 Kupka, Frantisek 27
 Lanhas, Fernando 154, 8, 49, 50, 51, 52,
 55, 56, 57, 58, 59
 Le Corbusier 56, 58
 Léger, Fernand 30, 59, 67, 92
 Leiria, Mário Henrique 80
 Lemos, Fernando 49, 52, 62
 Liceu Alexandre Herculano 76
 Lima, Aureliano 63
 Lisboa, António Maria 80
 Lopes, Joaquim 50
 Louis, Morris 33
 Macedo, Diogo de 77
 Malevitch, Kasimir 154, 8, 13, 14, 22,
 23
 Manessier 94
 Marc, Franz 18
 Marinetti 48
 Martins, Jorge 63, 73
 Masson, André 30

Mathieu, Georges 40
Mendes, Murillo 67
Menéres, Clara 63
Menez 49, 52, 63
Michaux, Henri 133
Millares, Manolo 73
Miró, Joan 36
Modigliani, Amadeo 49, 54
Moholy-Nagy 137
Mondrian, Piet 140, 154, 8, 13, 15, 24,
25, 26, 27, 36
Morandi, Giorgio 92, 93
Motherwell, Robert 139, 149, 152, 154,
155, 8, 31, 33, 35, 36, 37, 38
Museu Albano Sardoeira 86, 53
Museu Nacional de Arte
Contemporânea 77
Museum of Modern Art (MOMA) 30,
32
Negreiros, Almada 154, 48
Neoplasticismo 137, 13, 14, 15, 25
New York School 8, 30, 31, 32, 34, 38
Newman, Barnett 32, 33
Niemeyer, Óscar 56, 58
Nietzsche 136
Nobre, Roberto 78
O'Neil, Alexandre 61, 80
Oliveira, Jorge de 49, 52
Oom, Pedro 80
Op arte 140
Orfismo 13
Orozco, José Clemente 77
Pacheko, José 48
Palolo, António 63
Pascoaes, Teixeira 87, 88
Pedro, António 61, 79, 80
Pereira, Moniz 80, 61
Pereira, Risques 80
Pessoa, Fernando 48
Picabia, Francis 138, 44
Picasso, Pablo 82, 138, 30, 36, 42, 48,
49, 54, 77
Pillet, Edgar 52, 59
Pimentel, Rui 49
Pinheiro, Costa 63, 70, 71, 72, 74
Pinto, Cândido da Costa 80
Poliakoff, Serge 94
Pollock, Jackson 139, 31, 32, 33, 34
Pomar, Júlio 89, 50
Porfírio, Ventura 84
Portinari 77, 78
Pousette-Dart, Richard 31, 33
Quadros, António 83
Reinhardt, Ad 31, 33
Rembrandt 94
Resende, Júlio 56, 59
Revista *KWY* 74, 154, 8, 71
Revista *Orpheu* 48
Revista *Seara Nova* 78
Revista *Vértice* 78
Rilke 132
Rivera, Diego 77
Rocha, Arlindo 49, 50, 51, 56
Roche, Mies van der 137
Rodman, Selder 32
Rodrigo, Joaquim 49, 56, 58
Rodrigues, José 53
Rosemberg, Harold 36

Rothko, Marc 31, 32, 33, 143
Salão de Arte Abstracta 52, 65
Salão de Arte Moderna 77
Salão dos novíssimos 77, 81
Salão parisiense 55
Salazar, Abel 78, 50
Salazar, Oliveira 76, 77
Salon de Surindependents 67, 45
Salons des Realites Nouvelles 55, 59,
27, 45
Santa-Rita, Pintor 48
Santos, Alves dos 80
Sartre, Paul 139, 36
Saura, António 73
Schumacher, Emil 41
Schemmer, Oskar 137
Schönberg, Arnold 17, 13
Schopenhauer 132, 136
Sers, Philippe 17
Seurat, Georges 25
Siqueira, Nuno 49, 63
Solaman R. Guggenheim Museum 30
Soulages, Pierre 40, 42, 43, 44, 88, 89,
90, 91, 94, 146, 150, 151, 154, 155, 8
Sousa Cardoso, Amadeo 8, 154, 150,
145, 94, 86, 49, 52, 55
Sousa, Angelo 63, 83
Sousa, Neves 50
Soutinho, Anibal 83
Spareublek, Akutagawa 93
Staël, Nicolas de 92
Stamos, Theodoros 31, 33
Sterne, Hedda 31, 33
Stijl, de 15, 25
Still, Clyfford 139, 31, 33
Suprematismo 13, 14, 22, 23, 137
Surrealismo 139, 140, 21, 32, 33, 36,
61, 65, 79, 80
Szenes, Arpad 150, 67
Tachismo 139, 29, 39, 42, 45
Tapié, Michel 39
Tápies, Antoni 40, 41
Tatlin, Vladimir 21
Tinguely, Jean 28
Tobey, Marck 31, 33, 139
Tomlin, Bradley 31, 33
Tzara, Tristan 138
Ucello, Paolo 82, 85
Vaillant, Roger 44
Varela, Artur 63
Vasconcelos, José Manuel 87
Vedova, Emilio 40
Vermeer, Jan 93
Vespeira, Marcelino 154, 8, 49, 52, 61,
62, 63, 64, 65, 78, 80
Viana, Eduardo 48
Vieira da Silva, Maria Helena 89, 90,
94, 150, 154, 8, 49, 52, 61, 66, 67, 68,
69, 70
Vieira, João 49, 70, 71, 72, 73, 74
Vieira, Jorge 56
Vieira, Pires 63
Vlaminck, Maurice de 94
Voss, Jan 71, 73, 74
Wagemaker, Jaap 41
Wahrol, Andy 82
Warquier 67
Wols 40

Índice de ilustrações

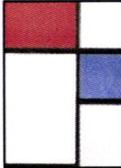
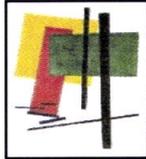
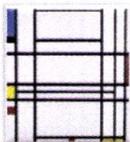
Ilustração n.º	Imagem	Legenda	N.º de página
Ilustração 1		Kandinsky <i>Pequenas Alegrias</i> , 1913 Óleo sobre tela; 109,8 x 119,7 cm Nova Iorque, The Solomon R. Guggenheim Museum	15
Ilustração 2		Malevitch <i>Quadrado Negro e Quadrado Vermelho</i> , 1920 Óleo sobre tela; 82,7 x 58,3 cm Ludwigshafen, Museu Wilhelm-Hack	15
Ilustração 3		Mondrian <i>Composição n.º II. Composição com azul e vermelho</i> , 1929 Óleo sobre tela; 40,3 x 32,1 cm Nova Iorque, The Museum of Modern Art	15
Ilustração 4		Esboço definitivo para capa do Almanaque do Cavaleiro Azul , 1911; Tinta-da-china e aguarela sobre decalque e lápis; 27,9 x 21,9 cm; Munique, Städtische Galerie im Lenbachhaus	18
Ilustração 5		Kandinsky <i>Sem título</i> (primeira aguarela abstracta), 1910 Lápis, aguarela e tinta-da-china sobre papel; 49,6 x 64,8 cm Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou	19
Ilustração 6		Paul Klee <i>No estilo de Kairouan, transposto para o moderado</i> , 1914 Aguarela sobre Ingres e cartão, 12,3 x 19,5cm Berna, Kunstmuseum Bern, Fundação Paul Klee	21
Ilustração 7		Malevitch <i>Quadrângulo</i> (geralmente apelidado de « <i>Quadrado Negro Sobre Fundo Branco</i> »), 1915 Óleo sobre tela, 79 x 79cm Moscovo, Galeria Tretyakov	24
Ilustração 8		Malevitch <i>Suprematismo</i> , 1915 Óleo sobre tela, 44,5 x 35,5cm Amesterdão, Museu Stedelijk	24
Ilustração 9		Mondrian <i>A Árvore Vermelha</i> , 1908 Óleo sobre tela, 70 x 99 cm Haia, Gemeentemuseum	26
Ilustração 10		Mondrian <i>Composição n.º 10</i> , 1939-1949 Óleo sobre tela, 80 x 73 cm Colecção privada	26

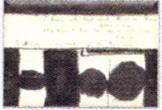
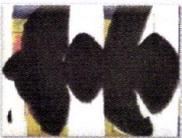
Ilustração11		Auguste Herbin <i>Sincronia em azul-escuro</i> , 1941 Óleo sobre tela, 70,5 x 91,5 cm Museum of Modern Art, Nova Iorque	27
Ilustração12		Calder <i>O "Y"</i> Folha de metal e arame pintado 13/16 x 174 1/2 x 68 cm The Menil Collection, Houston	28
Ilustração13		Vasarely <i>Supernova</i> , 1959 -61 Óleo sobre tela, 24,2 x 15,2 cm Tate Gallery, Londres	28
Ilustração14		Franz Kline <i>Untitled</i> , 1957 Óleo sobre tela. 200 x 158 cm Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen	34
Ilustração15		Motherwell <i>Ink Sketch (Elegia n.º1)</i> , 1948 Tinta-da-china sobre papel 27,3 x 21,6 cm Nova Iorque, Museum of Modern Art.	37
Ilustração16		Motherwell <i>Elegia à República Espanhola n.º34</i> , 1953-54 Óleo sobre tela 203,2 x 254 cm Buffalo, Albright Knox Gallery	37
Ilustração17		Dubuffet <i>O Metafísico</i> , 1950 Óleo sobre tela. 116 x 89,5 cm Paris, Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou	41
Ilustração18		Tápies <i>Relevo cor de tijolo</i> , 1963 Mixed media com areia sobre tela. 260 x 195 cm Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen	41
Ilustração19		Soulages <i>Pintura 21.6.53</i> , de 1953 Óleo sobre tela. 195 x 130 cm Coleção particular	43
Ilustração20		Soulages <i>Pintura 64</i> , 1964 Óleo sobre tela. 202 x 143 cm Coleção particular	43
Ilustração21		Hartung <i>T 1956 - 9</i> , 1956 Óleo sobre tela 180 x 137 cm Coleção particular	46

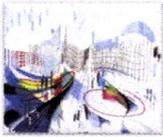
Ilustração22		Fernando Lanhas <i>o.2-44, 1944</i> Óleo sobre tela Colecção do autor	51
Ilustração23		Amadeo de Sousa Cardoso <i>A máscara do olho verde, 1914</i> Óleo sobre tela; Colecção José Ernesto Sousa Cardoso	55
Ilustração24		Joaquim Rodrigo <i>Santa-Maria, 1961</i> Óleo sobre tela; Colecção Museu do Chiado	56
Ilustração25		Nadir Afonso <i>Munich, 1959</i> Acrílico sobre tela. 99,5x95,5 cm Colecção Fundação Nadir Afonso	59
Ilustração26		Cadavre Exquis, 1948 Óleo sobre tela; 150 x 180cm CAM/FCG	62
Ilustração27		Catálogo da exposição de Fernando de Azevedo, Fernando Lemos e Marcelino Vespeira (Casa Jalco), Lisboa, 1952.	62
Ilustração28		Marcelino Vespeira <i>Homenagem a Carmen Amaya, 1951,</i> Óleo sobre tela. Colecção CAMJAP	66
Ilustração29		Vieira de Silva <i>Au fure et mesure, 1965</i> Óleo sobre tela. 162 x 130 cm Lisboa, Colecção Jorge de Brito, na Fundação Arpad Szenes – Vieira da silva	68
Ilustração30		Vieira da Silva <i>La rue, le soir, 1936</i> Óleo sobre tela. 54 x 100 cm Lisboa, CAM, Fundação Calouste Gulbenkian	69
Ilustração31		Justino Alves <i>Composição, 1963</i> Óleo sobre tela 200cm x 130cm	150
Ilustração32		Justino Alves <i>Composição, 1962</i> Óleo sobre tela 62cmx82cm	150
Ilustração33		Justino Alves <i>Figuras, 1993</i> Óleo sobre tela 100cm x 81cm	151

Ilustração34		<i>Justino Alves</i> <i>Forma/ Figuras</i> , 2001 Óleo sobre tela 61cm x 50cm	151
Ilustração35		<i>Justino Alves</i> <i>Composição rítmica</i> , 1986 (pormenor) Óleo sobre tela. 2x 160cm x 130cm	151
Ilustração36		<i>Justino Alves</i> <i>Composição/Forma</i> , 1998 Óleo sobre tela. 61cm x 50cm	151
Ilustração37		<i>Justino Alves</i> <i>Forma</i> , 2002 Óleo sobre tela. 46cm x 38cm	151
Ilustração38		<i>Justino Alves</i> <i>Composição com azul</i> , 1981 Óleo sobre tela. 62cm x 92cm	152
Ilustração39		<i>Justino Alves</i> <i>Composição formal</i> , 1993 Óleo sobre tela. 46cm x 65cm	152