

Apresentação

[Sara Antónia Matos, Diretora do Atelier-Museu Júlio Pomar]

Para complementar o trabalho do Serviço Educativo desenvolvido para a exposição *Júlio Pomar – Obras da Coleção Millennium bcp*, edita-se este caderno auxiliar que acompanha as atividades especificamente concebidas para a ocasião.

O caderno apresenta os enunciados das oficinas e atividades propostas pelo Serviço Educativo, concebido e coordenado por Teresa Santos, e contém uma conversa que permite ao público explorar a obra de Júlio Pomar a partir da condução e do olhar dos artistas João Queiroz e Pedro Morais. Além de artistas, ambos foram professores, o que lhes confere uma capacidade de abordagem sobre a obra de Pomar simultaneamente livre e rigorosa, potenciadora da experiência artística.

João Queiroz é pintor, conhecendo por dentro os mecanismos envolvidos na representação, e Pedro Morais, além de ser artista, teve contacto direto com Júlio Pomar em Paris, tornando-se íntimo das suas preocupações e aspirações plásticas.

A conversa, conduzida por Teresa Santos, iniciou-se diante do catálogo da exposição *Júlio Pomar – Obras da Coleção Millennium bcp* e conservou-se o tom informal, e até efabulado, em que decorreu. Muitas vezes os títulos das obras em análise não são referenciados, de modo a que o público possa, por si próprio, estabelecer as relações entre as imagens da exposição e aquilo que é dito, potenciando um jogo de associações também ele caro à obra de Júlio Pomar.

Embora se adote um estilo livre, ao longo da conversa encontram-se ainda diversos termos próprios do vocabulário artístico, de que são exemplo série, representação, ou fresco, os quais procuram estimular uma familiarização do público com o domínio artístico. Para além disso, o diálogo faz referência a artistas paradigmáticos e referenciais da História da Arte, como Pablo Picasso, Henri Matisse, Marcel Duchamp ou Jean-Auguste Dominique Ingres, promovendo a curiosidade do público e uma pesquisa posterior por parte deste.

Do mesmo modo, com o intuito de possibilitar um desenvolvimento das atividades, para além das experiências proporcionadas pelo Serviço Educativo, os enunciados das oficinas são acompanhados por algumas imagens de ocasiões prévias e semelhantes, que servem de índices e pistas para perceber como as experiências se podem desenrolar.

Este caderno contém ainda um conjunto de imagens dos locais de proveniência das obras – as salas de reunião e gabinetes do banco –, dando a perceber que as obras de arte nem sempre estão disponíveis à fruição do público. Essas fotografias testemunham que as exposições envolvem diversas fases e processos de trabalho, acompanhando a montagem, e diversos intervenientes, dos conservadores ao serviço educativo, os quais, preparando-se nos seus domínios próprios, contribuem para potenciar a receção das obras por parte dos públicos.

Assim, este programa educativo, especialmente preparado para a exposição *Júlio Pomar – Obras da Coleção Millennium bcp*, com a colaboração do Atelier-Museu Júlio Pomar, deixa um repto ao público

que o queira experimentar, servindo-se para isso das palavras de João Queiroz na conversa transcrita: “há aspectos envolvidos no processo criativo e na experiência da arte que apenas se sentem, são indizíveis. [Há uma] diferença entre o que se pode falar e o que não se pode falar, sendo que não raras vezes o que não se pode falar é o mais importante.”

Sobre a pintura de Júlio Pomar

conversa com João Queiroz e Pedro Morais

Conduzida por Teresa Santos

Teresa Santos [T.S.] - Começamos por ver o catálogo da exposição *Júlio Pomar – Obras da Coleção Millennium bcp*.

João Queiroz [J.Q.] - Isto não é o painel que foi proibido e retirado? O Júlio Pomar foi preso nesta época por causa das suas posições políticas.

Pedro Morais [P.M.] - No Cinema Batalha, exato... Apesar de a obra ter sido alvo de censura, não há razões explícitas que tenham levado a isso...

[T.S.] - Estes são os estudos para os frescos.

[P.M.] - Os frescos não existem! Pintaram-nos por cima, para os esconder.

[J.Q.] - Foram destruídos.

[T.S.] - Ainda estiveram expostos no cinema e marcam uma fase importante da obra do pintor.

[J.Q.] - Estiveram. Depois foram retirados, é uma história conhecida.

[T.S.] - Estes quadros são todos conhecidos...

[P.M.] - Aquele “Banho Turco” do Ingres, é muito conhecido.

[J.Q.] - Ele tem vários, desenvolveu uma série inteira de “nus recortados”.

[P.M.] - Mas é um belo período do seu trabalho. E isto, é uma tapeçaria? Ah!
É daquelas tapeçarias de Portalegre!

[J.Q.] - Cavalos... Uma coisa engraçada é o Pomar desenhar sempre os cavalos de frente. Na obra dele, os cavalos vêm de frente sempre, sempre! Olha, lá estão eles... Parece que o pintor está a filmar... Esses cavalos de frente são uma coisa surpreendente; a mim dava-me para os desenhar de lado...

[P.M.] - Lembrei-me de um quadro do [João] Hogan, que o José Luís Porfírio o convidou a fazer, à volta das *Tentações de Santo Antão*. O Hogan pintou rochas por tudo quanto era sítio, uma grutazinha onde estava o Santo, mas não há quaisquer outros fantasmas, como é habitual nesta representação. É absolutamente espantosa a limpeza que ele conseguiu. Todos os “monstrosinhos” desapareceram, só ficou o Santo Antão sentadinho, sem fantasmas...

[T.S.] - O Júlio Pomar diz que, para ele, é a mão que vê. Refere-se a isso em vários textos, nomeadamente no livro *Então e a Pintura?* Por exemplo, quando se refere a Duchamp e diz “(...) Os olhos não são um órgão separado dos outros mas existem em relação, sem separação entre o corpo e a visão, a visão é carnalidade e o acto de pintar pode comparar-se ao abandono do gozo sexual, do êxtase. Para mim, pintar é estar no limiar do desconhecido, é perder o pé e o mesmo sucede ao espectador que recebe a pintura em si.”

[P.M.] - Ele fala imenso de Duchamp, nesse livro... Eu nem tinha essa ideia, porque nas conversas que tive com ele, em Paris, até 70, tal nunca foi falado, mas no livro refere-se imenso a ele, com humor e sem humor.

[T.S.] - Aproveitando que falas no humor, vale a pena lembrar o que Pomar defende no mesmo livro: “(...) Por muito minuciosa que seja, a descrição de um quadro não ajuda a penetrar no seu enigma, não permite identificar o que vive no coração da obra. Perdoem-me os estudiosos, os amantes do rigor, os guardas fiscais da razão: na obra de arte existe contrabando”. Ele diz também: “(...) O acto de ver situa-se numa encruzilhada de mundos, o ver desperta migrantes vindos de toda a parte.” E quando, no mesmo livro, Júlio Pomar se refere a Picasso, também por ele ser muito desconcertante em alguns assuntos, exemplifica: “(...) Não se pode pedir a uma pedra que seja pau, pode esperar-se certamente que um homem se transforme, o que não podemos é esperá-lo, fazendo abstracção das suas condicionantes (...)”. Que condicionantes são estas? Podem ser de várias ordens, e a vários níveis. Pensando nos jovens que vão as obras de Júlio Pomar, o que acham que os espera?

[J.Q.] - Há uma competência muito grande em termos de fabrico do quadro, em termos visuais. É difícil conseguir que um miúdo pare, a olhar para o quadro. Há que haver uma estratégia para direccionar o seu olhar. É preciso ter em conta que os olhos estão habituados a imagens em movimento, e quando não têm essas imagens, são os olhos que fazem o movimento... Ora, na obra de Pomar é mesmo isso que está em causa, ele é exímio nisso.

[P.M.] - Quando uma obra não os cativa, os jovens passam para outra.

[J.Q.] - Sim, andam depressa, para aquilo também andar depressa à frente deles, e não é esse o sentido. O sentido nos quadros do Pomar, com muito movimento interior, tem a ver com esse movimento: os cavalos vêm de frente, os tigres estão a aparecer, os homens estão a dançar, o Santo António está no ar, a gaivota está a voar, há sempre uma ação! Mas uma ação, não é como hoje em dia se pensa... Hoje queres ter os sinais nítidos de uma atividade, coisas a andarem de um lado para o outro, qualquer coisa a acontecer. Ter uma causa e uma consequência. Bate com um martelo e aquilo parte, mas não consegues imaginar um ponto suspenso nesta ação de uma maneira diferente. A dificuldade da pintura vem daí.

[T.S.] - Então por que não se faz um filme?

[J.Q.] – A pintura dá coisas diferentes do cinema. É preciso pensar quando se está à frente do quadro, ver o que está a acontecer, porque é de facto um acontecimento. Ao olhar para lá, podem ver-se as coisas a vir, imaginar-se, sei lá, tudo isso! Ou seja, o que tem é de se estar a assistir. No fundo é ser um recetor não passivo. Repara que a ação do Pomar é sempre simbólica. O tigre não representa isto, nem o cavalo representa aquilo. Está em causa a criação de espaço.

Além disso, é um grande desenhador, não há dúvida nenhuma, e um desenhador, o que faz é olhar para as coisas e relacioná-las de maneira a criar um espaço. Tens de habitar aquelas personagens que lá estão, compreender por que razão o tigre é tigre, e ainda estar a ver como é que ele criou aqueles espaços. Como é diferente, olharmos o tigre mesmo a vir e o tigre que está pintado ali, porque há coisas atrás que se aproximam, outras que têm planos que não deixam passar, outras que entram lá para dentro, e tudo aquilo é muito bem construído. O Pomar é muito bom a fazer isso, e se formos ver a construção do quadro, percebemos que, de facto, ele é um mestre em termos de composição “tridimensional” – como acusam a cor, as pinceladas, os planos, está lá tudo -, tem uma experiência enorme e uma maneira única de ver. O que interessa talvez transmitir aos miúdos é como é que eu vejo isto. É importante fazê-lo porque estou a ter uma experiência de visão que não tenho de outra maneira, não só por ser pintura, mas por ser pintura feita desta forma, por este autor que tem esta história e esta forma de construir as coisas. Tudo isto! Vamos lá parar aqui, e agora isto está a movimentar-se...

[P.M.] - E gozar o momento, gozar o quadro... A representação de animais é abundante na obra de Pomar. A série dos tigres surge da leitura do Borges. Dá ideia que, para ele, as obras nascem sempre de qualquer coisa que aconteceu na sua vida; as coisas vão aparecendo e revelam-se ali, no que está a fazer.

[J.Q.] - Julgo que o Pomar utiliza os animais como forma de confronto...

[P.M.] - Sim, aliás há autorretratos dele que se aproximam de animais. Vi um numa exposição da Galeria 111 – muito leve, não sei se era com guache, muito bonito, espantoso! Até lhe liguei a dizer isso.

[J.Q.] - É uma geração que, até pelas próprias circunstâncias políticas, dá muito valor às relações humanas. Os pintores, os escritores, tinham uma comunidade muito maior e partilhavam muito mais do que hoje em dia. Hoje está tudo mais separado e disperso.

Estar em Paris tem consequências, não só para as pessoas que lá estão, mas também pelo que transmitem. Olha: vi isto, saiu aquele livro, etc. Tudo isso faz com que haja uma maior atenção a ideias novas.

[P.M.] - Não imaginas o que era a época antes do 25 de Abril, em Portugal. Era asfíxiante. Para mim, nem sequer havia uma consciência politizada. Não podia viver aqui, não podia respirar. Queria determinado livro, não tinha, queria ver uma pintura, não existia. Para teres uma ideia, era preciso ir para a biblioteca americana para ver livros de arte porque não tinha acesso a outros. De vez em quando, a Livraria Barata lá tinha umas coisas, mas depois vinha a PIDE e levava aquilo tudo. Chegar a Paris, ir ao cinema à vontade, assistir a todo o tipo de exposições, ir a museus e por aí fora, era qualquer coisa de extraordinário!

[J.Q.] - A relação do artista com a sociedade era diferente de agora. Antes os artistas tinham, de alguma maneira, de propagandear determinadas ideias. Hoje joga-se muito dentro do próprio meio, às vezes estamos a falar só uns para os outros, entre especialistas, o que também acaba por ser redutor. Mas, mais tarde, a arte começa a ser mais elaborada, em termos plásticos e em termos de investigação e do contacto com o que vai acontecendo, já não é tão diretamente ligada aos signos políticos. E depois, no Pomar, acho que há uma evolução extremamente original, ou seja, que é dele. Não é influência disto e daquilo, são coisas dele: a maneira de desenhar, a maneira de pintar, de conceber o espaço, o movimento, os temas e também a questão dos animais porque estes estão integrados no espaço. O tigre vem da selva, sempre! Os cavalos estão nas pistas, não têm nada à volta, aquilo vem... Em frente, todos eles... Os animais servem de metáforas, servem sempre de representação de qualquer coisa. A visão plástica da bicharada tem temas próprios dele, maneiras de compor, etc. Evidentemente que, na velocidade dos acontecimentos artísticos, as coisas andam umas atrás das outras, mas nem sempre é assim, pode haver uma espécie de suspensão. Da geração do Júlio Pomar o artista mais sofisticado plasticamente é mesmo ele próprio, não sei se concordas comigo?

[J.Q.] - O Pomar é muito plástico, muito interessante, sabe fazer os planos, criar espaços.

[P.M.] - É muito desenho e ao mesmo tempo pintura... Não é Picasso.

[J.Q.] - Para ele, desenho e pintura é quase a mesma coisa. A relação com Picasso é muito importante porque neste há uma transformação dos objetos, que abrange todo o espaço plástico, não uma transfiguração dos pormenores: um tigre com uma orelha mais comprida, uma risca de cada cor, uma pincelada aqui e ali... No caso de Pomar, os recortes que vai buscar a Matisse e a forma como os conjuga, mostram como ele reinventa o espaço e as linguagens plásticas.

[P.M.] - De facto, o Pomar faz sempre referência ao Matisse e ao Ingres. São dois artistas preponderantes na obra dele.

[T.S.] - Sabemos que Júlio Pomar muitas vezes parte de histórias ou de contos como motivo para o seu trabalho, mas também que todas as suas vivências podem ser transpostas para a obra.

[J.Q.] - Além das ferramentas e dos instrumentos a que ele recorre para pintar, a intervenção do corpo nunca pode ser descurada desse processo. O corpo também participa no exercício criativo, não é uma coisa abstrata ou neutra; sabe como agarrar o pincel de uma determinada maneira, o que dá para fazer umas coisas e não outras...

[T.S.] - Para os mais novos, observar isto assim é difícil. Imaginemos que não conhecem nenhum quadro, como é que se os inicia?

[J.Q.] - Quando não há hábitos de experienciar a arte, é complicado. Eu iria pelo movimento, chamaria a atenção para a questão do espaço, como é que entras lá dentro, como é que o olhar circula sobre a tela. Todavia, há aspetos envolvidos no processo criativo e na experiência da arte que apenas se sentem, são indizíveis.

[P.M.] - Eu, como professor, considero que é importante iniciar o público inexperiente, por exemplo, através de histórias e conversas como a que estamos a ter aqui. E a obra do Pomar presta-se completamente a isto.

[J.Q.] - Porém, há sempre esta diferença entre o que se pode falar e o que não se pode falar, sendo que não raras vezes o que não se pode falar é o mais importante.

[P.M.] - Lembro que o próprio Duchamp, de quem já aqui falámos, diz numa entrevista que cada um pode fazer o entendimento que quiser da obra dele, que isso o ultrapassa. Para ele o importante é o fazer.

[J.Q.] - O problema da dimensão do fazer de Duchamp, bem como de outros artistas, é que é minorizada face à parte conceptual.

[P.M.] - No seu *métier*, ele mostra-se preocupado com a construção das peças e não só com as ideias que veiculam.

[J.Q.] - Essa parte do *métier* também é evidente no Pomar, tanto no “fazer” do desenho, como da pintura.

[P.M.] - Isto faz-me lembrar o António Dacosta, de quem o Pomar era muito amigo, e de cuja morte se ressentiu imenso. Estou a recordá-lo porque a dada altura o Pomar trouxe para a sua pintura algumas das cores do Dacosta, como se o quisesse evocar. Parecia querer ir buscá-lo, como se dissesse: “António, vem aqui falar comigo!” Outro caso semelhante é o da Vieira [da Silva] quando Arpad [Szenes] morre. Ela faz uma exposição na Gulbenkian e começa a aparecer com os brancos do Arpad. É espantoso! Estes casos mostram uma vez mais que nem tudo na arte se pode resumir aos conceitos, há um lado sensível que se impõe.

[P.M.] - Tanto o Dacosta como o Júlio são de facto um mundo... Embora sejam dois homens completamente diferentes – o António esteve imenso tempo sem pintar... Chegou a um momento em que ele dizia que não tinha mais nada para dizer através da pintura.

[T.S.] - Ele viveu sempre em Paris?

[P.M.] - Sim, ao que sei sempre viveu em Paris.

[J.Q.] - E o Pomar nunca foi professor em lado nenhum?

[P.M.] - Que eu saiba, não. Mas eu acredito na escola, porque há uma troca, um encontro com o outro, não só com professores, como com os colegas. Lembro-me, por exemplo, que nas Belas-Artes o gozo era ver a pintura do outro a aparecer. Agora, não é tanto assim, os alunos não trabalham em conjunto, fazem as coisas em casa, não têm espaço!

[T.S.] - Então como é que se pode explicar aos alunos o que é ser Contemporâneo, tal como questiona o [Giorgio] Agamben? Lembrem-se que ele diz que pertencer ao tempo é des-coincidir com a época presente, no sentido de ser “inatural” “mas, precisamente por isso, precisamente através do seu distanciamento e do seu anacronismo [em relação ao presente], é capaz de perceber e captar o seu tempo melhor do que outros”... Esta ideia de não coincidir com o tempo, faz-me lembrar o Pomar.

[J.Q.] - É óbvio! Mas o problema é que a máquina da contemporaneidade é de tal modo absorvente que não se coaduna com o desaceleramento do tempo, ideia implícita no Agamben. Portanto há aqui espécie uma contradição insolúvel.

O tempo exige cada vez mais do sujeito, ao mesmo tempo que o esmaga e que o torna um escravo dele. Vamos partir desta hipótese: tens uma exposição de arte contemporânea para fazer. Escolhes um quadro do Pomar? Não? Porquê? Ele é contemporâneo ou não é contemporâneo? É contemporâneo porque des-coincide com o tempo.

[P.M.] - Outro exemplo de contemporaneidade, dentro do seu próprio tempo, é o caso do [Giorgio] Morandi com as garrafinhas. Porque ao pintar as suas “naturezas mortas” de garrafas e outros objetos, parecia subtrair-se ao tempo!

[J.Q.] - Esse é um exemplo perfeito. Imagina quantos italianos olhavam para aquilo e pensavam: “isto é uma coisa de outro tempo!” E hoje, se fizeres uma exposição contemporânea, até podes pôr o Morandi, que encaixa mesmo bem! Será que o Pomar fala do Morandi?

[P..M.] - Não deve haver empatia, até porque a vibração das cores do Pomar é completamente contrária à do Morandi.

[J.Q.] - A vibração cromática na obra do Pomar, a vibração do quadro, se é que podemos chamar-lhe assim, é uma coisa engraçada – parece um instrumento a remeter-nos para o jazz...

[T.S.] - Acho que não há melhor ideia para fechar a exposição do Millennium bcp: o que sobressai aqui é mesmo a vibração da cor! Obrigada a ambos, foi um prazer!