

TODOS OS VENCEDORES E AS CURIOSIDADES DO EVENTO DO ANO

PORTUGAL

GENTLEMEN'S QUARTERLY



BEHIND MOTY 2019
JOSÉ DE GUIMARÃES

José de Guimarães

Nasceu em Guimarães e adotou o nome da terra natal para assinar as suas obras. Mas há muito que o seu trabalho atravessou fronteiras. Com 80 anos, **José de Guimarães** continua com sede de explorar mundos e criar encontros – seja através de quadros, de alfabetos, de arte pública.

Por Beatriz Silva Pinto. Fotografia de Branislav Simoncik.

Apaixouno-se pela arqueologia em Guimarães, aventurou-se na gravura e na pintura em Lisboa, despertou para o sentido de símbolo em Angola e criou alfabetos para melhor compreender os universos que o fascinam. **José de Guimarães** tem 80 anos de vida, 60 de carreira e é um dos raros artistas portugueses cuja carreira internacional é de importância superior à nacional.

É pintor, escultor, colecionador, antropólogo amador e curioso no geral. Iniciou-se na *pop art*, mas reconhece que só definiu o seu processo artístico aquando da descoberta de mundos que outrora lhe eram desconhecidos: Angola, México, Japão. Nas obras poderosamente expressivas – coloridas, eróticas, místicas – que se seguiram, é evidente o interesse pelas práticas artísticas e etnográficas não ocidentais. É o seu ateliê, em Lisboa, é uma amostra possível do deslumbre. “Aquilo que vê aqui é uma gota de água. Eu tenho centenas de peças por aí fora”, diz-nos, enquanto observamos um belíssimo exemplar da sua vasta coleção de máscaras africanas.

Algumas delas estão, neste preciso momento, no Museu Würth Erstein, em França, a coabitar com aquela que é descrita como a sua mais importante exposição antológica. Paralelamente, desde outubro que, na Biblioteca Nacional, em Portugal, estão expostas 168 peças da sua obra gráfica numa mostra apropriadamente intitulada *Volta ao Mundo*.

A sede de criar não se atenuou com o tempo ou a idade. A lucidez também não. José de Guimarães continua a pensar, a criar como quem respira. Nos últimos tempos, tem estado particularmente focado num projeto de arte pública em Xangai, sobre o tema do encontro – de pessoas, de caminhos, de culturas.

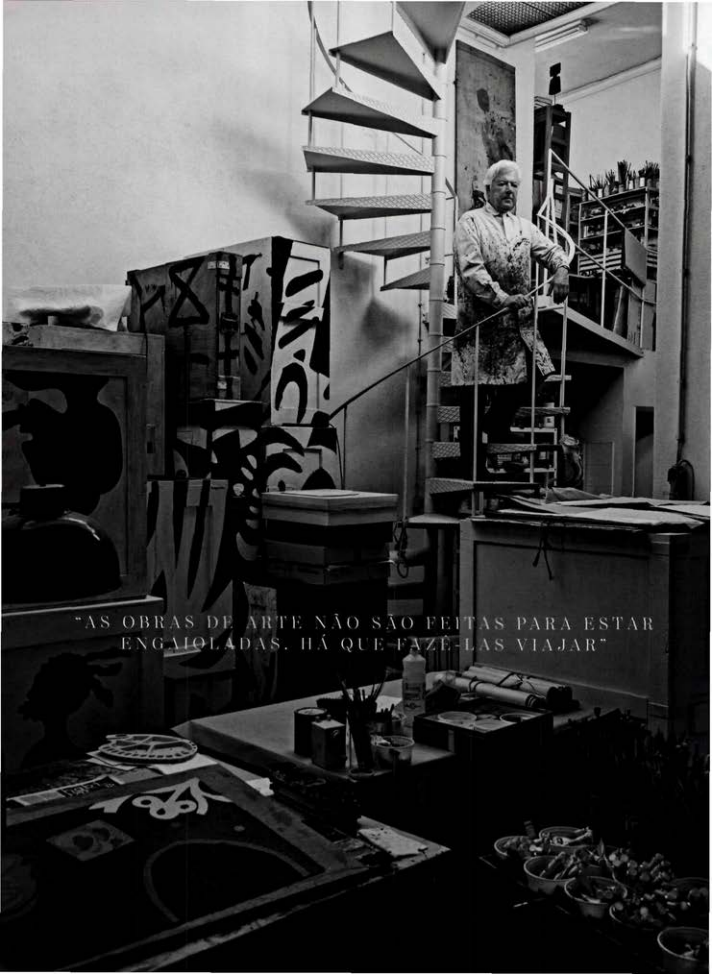
Hoje acredita sem reservas que uma só obra de arte pode devolver a vida a um espaço. No futuro, gostava de ir à Índia. Quêz de lá traga um novo alfabeto para melhor compreendermos o que nos rodeia.

Durante a inauguração da sua exposição no Museu Würth, José disse aos jornalistas: “Vocês aqui vão ver parte da minha história. Parte porque é muito do início, mas as peças mais recentes não são, nem de perto, o fim.” O José continua a criar?

Enquanto tiver vida e saúde, vou continuar. Eu entro no ateliê rigorosamente todos os dias de manhã e passo o dia aqui, a trabalhar. Trabalhar é, digamos, ir fazendo os pontos de situação sobre determinadas ideias que vão surgindo e que a gente vai tentando arrumar. Porque nem todas as ideias são fazíveis. Eu tenho muitas ideias na cabeça, chegam-me às catadupas. Tomo nota do que é possível e umas realizam-se e outras não. Vou explorando aquilo que o pensamento vai jorrando, aquilo que ele vai querendo transformar em coisas visíveis.

O José é um dos poucos artistas plásticos cuja importância da carreira internacional é superior à da carreira nacional. Isso alguma vez foi uma meta para si? O problema põe-se sempre na difusão da obra. As obras de arte não são feitas para estar enguioladas ou postas só nas paredes das casas ou só nas paredes dos museus. Há que fazê-las viajar. É, portanto, as obras de arte têm de ser exportadas, enviadas, no sentido mais materialista da expressão. É preciso fazer com que o público olhe para elas. E, para isso, a gente tem de encontrar os locais adequados para que as obras de arte deixem de ser uns pardais dentro de uma gaiola. E depois há outros aspetos. Um artista tem a sua produção e, em princípio, deseja escoá-la.





"AS OBRAS DE ARTE NÃO SÃO FEITAS PARA ESTAR
ENGAIOLADAS. HÁ QUE FAZÊ-LAS VIAJAR"

Mas gostava da área? Sim, gostava. Tinha uma grande admiração pelo engenheiro Edgar Cardoso, porque, no fundo, não era um engenheiro com poucas aspirações. Ele era um investigador, era um homem que inventou processos construtivos. Portanto, eu via nele um criador. E só assim é que me interessava.

Nessa altura, fazia a mínima ideia de que acabaria por se tornar artista? Havia sinais. Quando vim estudar para Lisboa, tive a oportunidade de frequentar a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. E isso aí foi muito importante, porque aquilo era uma escola livre, que era praticamente frequentada por artistas já perfeitamente estabelecidos. Aquilo era uma escola de gravura, portanto estavam lá o Pomar, o Hogan, o Bartolomeu Cid, o Vespiera, a Alice Jorge... E eu passei a ter um convívio muito especializado.

Portanto, foi uma experiência fundamental para o seu crescimento enquanto criador. Não só tecnicamente, mas também do ponto de vista de linguagem do meio. Eu passei a falar outra linguagem, porque aquele meio era específico de uma arte que só lá é que se aprendia. Depois dos meus sete anos de curso, já tinha uma prática artística bastante grande, estive sempre na Sociedade. Fazia gravura em metal, em madeira, xilogravura... O que me deu uma base muito importante. A pintura veio depois.

Depois, também veio o serviço militar em Angola, entre 67 e 74. De que modo é que essa temporada influenciou a sua prática artística? Ao contrário do que se possa imaginar, isso foi fundamental para mim enquanto artista. Eu vivi na Europa uma série de anos, envolto na dita cultura ocidental, já tinha estado em Paris uma ou duas vezes para ver exposições importantes, mas...

Para isso, precisa de fazer várias tentativas, durante muitos anos, para que as obras vão parar a boas mãos. O caso desta exposição que fiz em Erstein é a prova de que a obra foi parar onde devia. Durante 30 anos, a mesma pessoa foi adquirindo e colecionando a minha obra. De tal maneira, que tem praticamente todos os períodos da minha produção. Ou seja, hoje, para fazer uma exposição com caráter retrospectivo, é preciso ir bater à porta do senhor Würth. Por outro lado, é um colecionador muito especial porque ele próprio é o dono de uma série de museus e galerias espalhadas pela Europa, o que permite que ele não tenha de pedir a ninguém para expor as obras que possui. As obras estão sempre em circulação. Acho que esse é o tipo de visibilidade que todos os artistas ambicionam.

DAS PEDRAS AOS ALFABETOS

Recuemos umas décadas. Ainda antes de se fazer artista, José já era um jovem fascinado pela Arqueologia e pela Antropologia... Em Guimarães, eu dedicava-me à Arqueologia, porque era o que havia lá em volta – Citânia de Briteiros, o Castro de Sabroso, a própria Sociedade Martins Sarmento... E eu mergulhei profundamente nas pedras: nas pedras arqueológicas, nos marcos militários. Logo desde os 15 anos. E até o Museu de Alberto Sampaio, que era um museu de arte sacra, tinha lá peças excelentes, obras e esculturas religiosas... Nas férias, não havia nada para fazer, portanto eu fazia o que podia. Acho que o sentido artístico é nato. Mas o desejo de saber, a curiosidade, levou-me a envolver por caminhos ínvios, que não eram os dos meus colegas.

No entanto, quando, em 1957, saiu da terra para prosseguir estudos, optou por ir para Engenharia Civil para a Academia Militar, em Lisboa. Porquê? Quando tinha 15 ou 16 anos, a minha dúvida era entre Engenharia ou Arquitetura. Mas, nessa época, era muito difícil encontrar onde estudar Arquitetura. E depois há sempre influências, a família também conta.

O embate com a cultura africana foi decisivo. Debruçando-me sobre uma cultura que eu desconhecia, pude criar uma linguagem de códigos, formas simbólicas, que me ajudou a definir um estilo na minha produção artística. O problema de muitos artistas é que não chegam a criar um processo próprio de trabalho que os leve a uma definição de um estilo próprio. Portanto, muitas vezes, encontramos obras que poderiam ser assinadas por vários artistas. E nas artes visuais a forma é muito importante. Porque a forma define o estilo e a autoria.

E foi lá que o José definiu a sua. Exatamente. O meu mergulho na cultura africana permitiu que eu retirasse desse modo de expressão artística aquilo que me ajudou a construir os alfabetos. Nomeadamente, o chamado *Alfabeto Africano*. Foi lá que despertei para o sentido do símbolo.

Recordo-me que enquanto estávamos no museu, em Erstein, o José referiu-se ao Alfabeto Africano como a sua obra-mestra. Porquê? Foi o princípio. Foi a partir do *Alfabeto Africano* que eu percebi que aquele era o processo. Aliás, eu refiro sempre o José Luís Porfírio que, numa entrevista que me fez há muitos anos, chamou aquilo o "Processo Guimarães". E o que é isso? É a construção de alfabetos, que são, no fundo, símbolos e códigos que, justapostos, criam um discurso. Eu fui para Angola em 67 e o *Alfabeto Africano* data de 70 a 72. Foram dois anos a descodificar formas que os africanos realizaram.

Foi a sua maneira de compreender o que via em volta? Exatamente. Isso demorou-me esse tempo, porque é preciso estudar a criação dos outros. Debrucei-me sobre a cultura africana enquanto antropólogo amador, que eu nunca deixei de ser, e estudei os rituais, os processos de comunicação dos africanos. Embora aquilo que tenha resultado dali não seja realmente um alfabeto.



OCEANOS DE DOR

Uma das últimas séries de [José de Guimarães](#) tem o nome Oceanos e debruça-se sobre uma realidade retornada: as migrações. "No tempo da escravatura, era através do oceano, nomeadamente do Atlântico, que os escravos eram transportados de África para o Brasil e que morriam quase todos. Aliás, chamavam-lhe o "oceano de sangue". Hoje, no mar Mediterrâneo, todo esse processo dos migrantes, negreiros, naufrágios é quotidiano. É uma desgraça quotidiana", explica. "A história trágico-marítima está-se a repetir" – e nem a arte nem o artista lhe permanecem indiferentes.

Angola, México, Japão, China. Podemos dizer que estes países influenciaram mais a sua criação do que a própria Europa? Seguramente. Quando se fala no México ou no Japão ou na China, a gente encontra af culturas exóticas. Uma peça mexicana, dos Aztecas ou dos Maias, tem uma envólvecia inventiva muito grande. Uma coisa que também é muito importante para mim é saber qual era a utilidade dessas peças, para que é que serviam. Se associarmos isso ao lado visual e à literatura contemporânea de autores mexicanos fica-se com uma riqueza de meios que, depois, ou entra a funcionar no nosso processo ou não entra. E, no meu, entrou mesmo. Permitiu-me voltar ao tema dos alfabetos e criar o *Alfabeto Mexicano*. É talvez até o alfabeto onde as formas arqueológicas são mais visíveis. Por exemplo, há uma escultura mexicana que se chama Chac Mool, que é uma figura reclinada, olhando para um dos lados, e que segura um vaso, que era onde se depositavam os corações dos sacrificados. E essa é uma forma que eu uso muito, embora simplificada, na minha *Série Mexicana*.

ARTE, AS CIDADES E O ESTADO

Em 2000, colaborou na renovação da cidade de Kushiro, no Japão. Deixou lá bancos coloridos, esculturas, néons. Qual é a sua opinião sobre a importância da arte pública? A arte pública que eu tenho realizado, e a que eu acho que é mais inteligente, é a arte pública que tem sido realizada no Japão. Porque eles usam as obras de arte para requalificar zonas degradadas. Por exemplo, há uma zona, que é Niigata, que era uma zona de fábricas de seda, para os quimono. Como os quimono deixaram praticamente de se usar no Japão, as fábricas faliram. De maneira que houve zonas enormes que deixaram de ter vida, as pessoas foram-se embora. E os japoneses lembraram-se de criar uma trienal de arte, que se chama Echigo-Tsumari Art Triennial e que é composta por dois tipos de atuação: obras de arte pública definitivas e obras de arte pública de artistas que concorrem

e que são temporárias. Hoje, essas zonas gigantescas – maiores do que o Alentejo – são zonas com obras de arte que vêm de todo o mundo. Por conseguinte, aquele deserto em que a zona se transformou, passou a ser uma zona de visitas, com programas culturais. É uma galeria a céu aberto.

Portanto, uma importante função da arte pública é devolver a vida aos espaços...

Exatamente. Não é só fazer objetos decorativos: "Olhe, há ali um buraco, está ali um espaço, faça para ali qualquer coisa." Lá, no Japão, isso não funciona assim. Há um trabalho de planeamento. Aquele trabalho que eu fiz em Kushiro tinha arquitetos, urbanistas, não eram coisas feitas em cima do joelho. E isso fez com que uma zona inhospita passasse a ser uma zona com atratividade.

Em Portugal, estamos sensibilizados para a importância da arte pública? Faz-se pouco cá. Aqui em Portugal, aquilo que eu conheço melhor foi a zona da Expo, que foi feita há já 10 anos. Mas era uma coisa global, em que também havia um planeamento. De resto, não conheço mais nada.

Em França, enquanto conversava com os jornalistas, o José disse uma coisa curiosa: "Em Portugal, quando se fala em arte, o Estado treme." Porque é que acha isto?

Portugal é um país europeu. Vive na Europa, ao lado de Espanha, de França, da Holanda, da Bélgica, de Itália... E esses países respiram arte. Um italiano quando sai à rua só tem coisas belas para ver. Em Espanha, a quantidade de museus que há em todas as cidades é uma coisa enorme – e eles têm uma tradição de pintura desde o Velázquez ao Goya, ao El Greco, por aí fora. A gente vai a Madrid e tem uma série de exposições para ver, das mais variadas. França – e isto é importante – adquire obras de arte aos artistas às catadupas. E o que é que acontece hoje? Acontece que França está a exportar museus. Exportou o Louvre para Abu Dhabi. E está a ter receitas

gigantescas com essas obras que são emprestadas por 50 anos. Vão fazer um Centro Pompidou em Málaga, têm feito inclusivamente no interior do país – em Metz, em Lens – sucursais desses grandes museus parisienses... E fazem isso porque têm um património gigantesco. Aqui em Portugal não temos património. Não podemos fazer isso porque não temos património. E como é que se arranja património? Adquirindo-o aos artistas – e sobretudo aos artistas vivos, porque as obras atingem valores acessíveis. Aqui há a Coleção SEC, e mais não sei o quê, mas não há realmente nem que chegue para nós nem para exportar. E, portanto, é por isso que eu digo que, quando se fala nisso, o Estado treme. Já tive oportunidade de dizer isso a pessoas responsáveis... E eles dizem que já ouviram.

A propósito: o José doou cerca de 450 peças da sua obra gráfica à Biblioteca Nacional. Porquê?

Noutros países, como por exemplo em França, a Biblioteca Nacional é simultaneamente o repositório de livros, edições, como também tem aquilo que se chama o gabinete das estampas. E tem uma zona onde se colecionam as gravuras que vão desde o século XVI à arte contemporânea. E, em França, creio que existe uma lei em que há uma espécie de Depósito Legal das gravuras. Portanto, eles têm uma coleção excelente de obra gráfica. Aqui em Portugal não há e eu decidi, aqui há 30 anos, começar a oferecer a minha produção de obra gráfica à Biblioteca Nacional. E agora eles têm a totalidade do meu acervo de obra gráfica. Razão pela qual estão a fazer uma exposição retrospectiva com a edição de um catálogo completo da obra. Por outro lado, a Biblioteca Nacional tem condições museológicas impressionantes de conservação. Então, tenho ali uma garantia de que aquelas obras estão em bons mãos.

80 anos de vida e 60 anos de carreira. Em retrospectiva, mudaria alguma coisa?

Penso naquilo que poderia ter feito e que ainda não fiz... Mas nós, artistas, estamos sempre pensar em coisas novas – haja tempo para as realizar. Eu continuo a acumular ideias e tenho projetos concretos, próximos. Acho que a única coisa que um artista não pode pedir é férias. ●