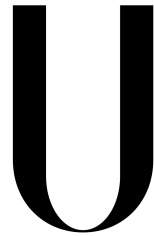


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

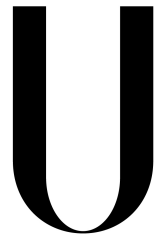
Fernando Calhau: o espaço, o tempo e a noite

Mafalda Lopes Brito

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA ARTE E DO PATRIMÓNIO

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

Fernando Calhau: o espaço, o tempo e a noite

Mafalda Lopes Brito

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA ARTE E DO PATRIMÓNIO

Dissertação orientada pelo Professor Doutor José Carlos Pereira

2013

AGRADECIMENTOS

Ao Professor José Carlos Pereira agradeço a disponibilidade para orientar esta dissertação, e o incentivo e interesse que demonstrou pelo meu trabalho.

À Dra. Ana Vasconcelos agradeço a simpatia e a prontidão com que me recebeu no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, possibilitando um contacto directo com algumas obras do artista Fernando Calhau.

À Helena e à Mariana agradeço as conversas que tornaram este percurso bem mais interessante.

À Carla agradeço a ajuda na revisão do texto.

À minha família e amigos agradeço o facto de estarem sempre presentes.

Agradeço, especialmente, ao Rui, por tudo.

RESUMO

Fernando Calhau desenvolve um percurso artístico singular, desde muito cedo marcado pela ideia de ordem, rigor e construção. Num contexto fechado, o pintor interessa-se pelas propostas minimais, concretamente pela primazia das questões relacionadas com a espacialidade, a relação da escala com a arquitectura, a negação, ou pelo menos um certo “apagamento” do fazer artístico, no seu modo oficinal, assim como a noção de objecto e a serialidade como modo de entendimento do próprio processo artístico. Calhau revela um fascínio por processos de reprodução mecânica, adquiridos na prática da gravura, que conjuga com a repetição de procedimentos manuais, a repetição do gesto, numa quase obsessão pelo fazer. Uma clara dimensão poética transparece da sua obra, primeiro a partir das imagens do mar, mais tarde na poética romântica da noite, que o encaminha para o monocromatismo negro. Nesta conjugação de interesses, aos quais se poderá juntar o entendimento conceptual da arte como tautologia, Fernando Calhau demonstra o seu próprio entendimento dos procedimentos plásticos das artes.

Palavras-chave: Fernando Calhau, pintura, minimal, conceptual, monocromatismo, espaço, tempo, noite, sublime.

ABSTRACT

Since very early, Fernando Calhau develops a singular artistic path marked by the idea of order, rigor and construction. In a closed context, the artist is interested in the minimal proposals, namely the primacy of questions related to spatiality, the relation between scale and architecture, the refusal, or at least a certain “erasure” of the artistic gesture in his manufacturing work, as well as the concept of object and seriality as a way of understanding the artistic process itself. Calhau reveals a fascination for mechanical reproduction processes acquired in the practice of engraving which is in accordance with the repetition of manual procedures, the gesture of repeating, indicating an obsession with doing. A clear poetic dimension also emerges from his work, first with the sea images, later with the romantic poetry of the night, turning it to the monochromatic black. With this combination of interests, to which we can add the conceptual understanding of art as a tautology, Fernando Calhau demonstrates his own understanding of the plastic arts procedures.

Key-words: Fernando Calhau, painting, minimal, conceptual, monochromatic, space, time, night, sublime.

ÍNDICE GERAL

ÍNDICE DE FIGURAS	4
INTRODUÇÃO	6
O CONTEXTO INTERNACIONAL : ARTE MINIMAL E ARTE CONCEPTUAL	15
O CONTEXTO ARTÍSTICO PORTUGUÊS: AS DÉCADAS DE 1960 E 1970	26
VIDA E OBRA DE FERNANDO CALHAU	36
AS PRIMEIRAS GRAVURAS: UM COMEÇO DETERMINANTE	36
A FREQUÊNCIA DA ESBAL: A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO	44
À MUDANÇA DE PLANO E A IMPORTÂNCIA DO TEMPO: A ESTADIA EM LONDRES	53
A OBRA: O ESPAÇO, O TEMPO E O NEGRO	63
OS FILMES SUPER 8 MM	63
UM NOVO CAMPO DE POSSIBILIDADES: <i>NIGHT WORKS</i>	67
O FERRO E O ÁRGON	71
O REGRESSO À PINTURA: AS PINTURAS ATMOSFÉRICAS	77
À ESPERA DO FIM: UM PASSO NO ESCURO	81
O SUBLIME NA OBRA DE FERNANDO CALHAU	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
BIBLIOGRAFIA	100
ANEXOS	105

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. S/ TÍTULO #756,1968. GRAVURA.	38
FIGURA 2. S/ TÍTULO, 1968. GRAVURA.	38
FIGURA 3. S/ TÍTULO #593, 1970. DESENHO.	40
FIGURA 4. REQUIEM I,1971.	41
FIGURA 5. REQUIEM II,1971.	41
FIGURA 6. ESPAÇO VERDE, 1974. PINTURA.	43
FIGURA 7. S/ TÍTULO, 1970. PINTURA.	50
FIGURA 8. S/ TÍTULO, 1972. PINTURA.	52
FIGURA 9. S/ TÍTULO, 1972. PINTURA.	52
FIGURA 10. S/ TÍTULO #97, 1975. CÓPIA HELIOGRÁFICA.	57
FIGURA 11. S/ TÍTULO #129, 1975. CÓPIA HELIOGRÁFICA.	58
FIGURA 12. S/ TÍTULO, 1976. FOTOGRAFIA A PRETO E BRANCO E COR E TINTA ACRÍLICA SOBRE PAPEL.	61
FIGURA 13. S/ TÍTULO #86 (DE UM PONTO AO INFINITO), 1976.	62
FIGURA 14. NIGHT WORKS #68, 1978. 80 FOTOGRAFIAS A PRETO E BRANCO.	68
FIGURA 15. S/ TÍTULO, 1986. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	72
FIGURA 16. S/ TÍTULO, 1988. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA E FERRO.	74
FIGURA 17. ENDLESS, 1996.	75
FIGURA 18. TIMELESS, 1996.	75
FIGURA 19. S/ TÍTULO #7, 1995. PINTURA. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	77
FIGURA 20. S/ TÍTULO #211, 2001. PINTURA.	80
FIGURA 21. S/ TÍTULO 336. ESCULTURA.	84
FIGURA 22. S/ TÍTULO #445, 1967. GRAVURA.	105
FIGURA 23. S/ TÍTULO #444, 1967. GRAVURA.	105
FIGURA 24. S/TÍTULO #466, 1968. GRAVURA.	105
FIGURA 25. NATUREZA-MORTA, 1969-1970. SERIGRAFIA.	106
FIGURA 26. S/TÍTULO #454, 1970. SERIGRAFIA.	106
FIGURA 27. S/TÍTULO #453, 1970. SERIGRAFIA.	106
FIGURA 28. S/ TÍTULO #593, 1970. SERIGRAFIA E LÁPIS DE COR SOBRE PAPEL.	107
FIGURA 29. S/ TÍTULO #592, 1970. SERIGRAFIA E LÁPIS DE COR SOBRE PAPEL.	107
FIGURA 30. CAIXINHA DAS AVE MARIAS, 1971.	108
FIGURA 31. S/ TÍTULO #74, 1970. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	108
FIGURA 32. S/ TÍTULO, 1970. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	109
FIGURA 33. S/ TÍTULO, 1970.	109
FIGURA 34. S/ TÍTULO, 1974. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	110
FIGURA 35. S/ TÍTULO #475, 1975. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	110
FIGURA 36. S/ TÍTULO (TESE), 1973. PINTURA COM INTERVENÇÃO SERIGRÁFICA SOBRE TELA.	111
FIGURA 37. FOTOGRAFIA DE GRUPO DA SLADE SCHOOL, 1974.	111
FIGURA 38. AUFBEREITUNGSANLAGEN, BERND & HILLA BECHER, 1974-1975.	112
FIGURA 39. S/ TÍTULO #463, 1974. FOTOGRAVURA SOBRE PAPEL FABRIANO. 45 x 37 CM.	112

FIGURA 40. S/ TÍTULO #720, 1974. FOTOGRAVURA SOBRE PAPEL FABRIANO. 45 X 37 CM.	112
FIGURA 41. S/ TÍTULO #458, 1974. FOTOGRAVURA SOBRE PAPEL FABRIANO. 45 X 37 CM.	113
FIGURA 42. S/ TÍTULO #725, 1974. FOTOGRAVURA SOBRE PAPEL FABRIANO. 45 X 37 CM.	113
FIGURA 43. S/ TÍTULO #96 (TEMPO), 1975. CÓPIA HELIOGRÁFICA.	113
FIGURA 44. S/ TÍTULO #130 (ÁGUA), 1975. CÓPIA HELIOGRÁFICA.	113
FIGURA 45. S/ TÍTULO #131 (ÁGUA/TERRA), 1975. CÓPIA HELIOGRÁFICA.	114
FIGURA 46. S/ TÍTULO #71 (TIME-SPACE), 1976. 36	114
FIGURA 47. ESPAÇO-TEMPO-MAR #51, 1976. 35 AGUARELAS + 35 FOTOGRAFIAS A PRETO E BRANCO.	115
FIGURA 48. S/ TÍTULO #123 (TIME/SPACE), 1976. FOTOGRAFIA A COR E ACRÍLICO SOBRE PAPEL FABRIANO.	115
FIGURA 49. S/TÍTULO #99, 1974.	116
FIGURA 50. DESTRUIÇÃO, 1975. SUPER 8 MM.	116
FIGURA 51. TEMPO, 1975. SUPER 8 MM.	117
FIGURA 52. PINTURA HABITADA, HELENA ALMEIDA, 1976.	118
FIGURA 53. WALK THROUGH, 1976. 3'18''17 F.	118
FIGURA 54. MAR I, 1976. SUPER 8 MM, 3'20''02 F + DISPOSITIVO.	119
FIGURA 55. MAR I, 1976. SUPER 8 MM, 3'18''18 F + DISPOSITIVO.	119
FIGURA 56. MAR III (REMAKE), 1976/2001. MINI DVD, 3' EM LOOP + 2 DIAPOSITIVOS.	119
FIGURA 57. STAGE, 1977. 36 FOTOGRAFIAS A PRETO E BRANCO.	120
FIGURA 58. NIGHT WORKS "67, 1977. TÉCNICA MISTA SOBRE MADEIRA, TELA E VELUDO.	120
FIGURA 59. NIGHT WORKS, 1978. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA E NÉON SOBRE VELUDO.	121
FIGURA 60. S/ TÍTULO, 1986. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	121
FIGURA 61. S/ TÍTULO #98, 1987. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	122
FIGURA 62. S/ TÍTULO, 1987. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	122
FIGURA 63. S/ TÍTULO, 1988. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA E FERRO.	123
FIGURA 64. S/ TÍTULO, 1988. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA E FERRO (2 ELEMENTOS). 194 X 84 CM.	123
FIGURA 65. S/ TÍTULO, 1988. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA E FERRO.	124
FIGURA 66. THE END, 1990. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA E NÉON.	124
FIGURA 67. S/ TÍTULO (RAZÃO/RATIO), 1991. FERRO E NÉON.	125
FIGURA 68. S/ TÍTULO #126, 1998. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	126
FIGURA 69. S/ TÍTULO #148, 1999. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	126
FIGURA 70. S/ TÍTULO #42, 1996. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA.	127
FIGURA 71. S/ TÍTULO (LOOKING S. E. NOON WIND VERY BRISK AND EFFECT BRIGHT AND FRESH), 1998.	127
FIGURA 72. S/ TÍTULO (SOUTH EAST HEAVY RAIN STRONG WINDS), 1998.	128
FIGURA 73. S/ TÍTULO #335, 2002. LÂMPADA DE NÉON E AÇO.	128
FIGURA 74. S/ TÍTULO #321, 2002. LÂMPADA DE NÉON E AÇO.	129
FIGURA 75. S/ TÍTULO #308, 2002. LÂMPADA DE NÉON E TUDO DE VIDRO.	129
FIGURA 76. S/ TÍTULO #337, 2002. CONSTRUÇÃO SOBRE VELUDO, AÇO E LÂMPADA DE NÉON. 20 X 270 X 40 CM.	130

INTRODUÇÃO

A escolha de Fernando Calhau para tema da dissertação de mestrado deveu-se, em primeira instância, à inexistência de uma pesquisa aprofundada sobre uma obra com grande relevância e singularidade no panorama da arte contemporânea portuguesa; por outro lado, a dificuldade em estabelecer uma empatia imediata com a produção artística de Calhau, cuja obra precisa de tempo para ser apreendida e “compreendida”, constituía um desafio pessoal.

Este estudo pretende ser uma reflexão e análise do percurso artístico de Fernando Calhau, nomeadamente das suas obras mais marcantes, que permitem estudar as questões fundamentais sobre as quais toda a sua actividade criativa se centra – actividade que partilhou, durante longos anos, com a de outros artistas, primeiro na Secretaria de Estado da Cultura e, mais tarde, no Instituto de Arte Contemporânea. Os desenhos não foram, aqui, contemplados uma vez que exigem uma outra aproximação e mesmo uma outra leitura, que justifica um estudo profundo noutra contexto. A obra de Calhau, apesar de não se desenvolver de forma linear, com períodos de grande intensidade que alternam com outros de uma certa acalmia, originou um percurso absolutamente coerente e contínuo, no qual cada peça acrescenta e/ou aprofunda as que lhe antecedem. Uma obra onde tudo começa pela gravura e onde espaço e tempo surgem para nunca mais desaparecerem. Uma obra que se poderia inscrever na arte minimal e/ou na arte conceptual, não fosse o apelo romântico que insiste em transparecer ou a importância do resultado final que nunca é relegado para segundo plano. Uma obra centrada em questões de natureza pictórica, não fosse Fernando Calhau um pintor, como gostava de sublinhar, mas que não se fica pela prática da pintura, passando da gravura para a fotografia, ou do vídeo para a escultura. De facto, o artista faz pintura dos filmes ou pintura da escultura, de uma forma singular no nosso contexto artístico. O filme *Destruição*, de 1975, é, neste contexto, exemplar: o gesto do artista pintor vai cobrindo o ecrã até se atingir o monocromo negro. Talvez se pudesse tomar de exemplo o célebre ensaio de Rosalind Krauss, para caracterizar a obra de Fernando Calhau como “pintura de campo expandido”: uma obra que já não é pintura, sem nunca deixar de o ser.

Para a realização desta dissertação a principal fonte de trabalho foi o contacto presencial com as obras do artista, seja em exposição, particularmente na mostra

comemorativa do décimo aniversário da morte do artista, que esteve patente em Coimbra, em 2012, em três espaços distintos: Círculo de Artes Plásticas, Colégio das Artes e Centro de Artes Visuais; seja nas reservas do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM). Não menos importante, foi a recolha das entrevistas de Fernando Calhau, das quais se destaca uma longa conversa com Delfim Sardo, reproduzida no catálogo da primeira exposição retrospectiva da sua obra, realizada no CAM, em 2001. A estes elementos, juntou-se uma pesquisa dos textos que, ao longo do tempo, foram sendo produzidos sobre a sua obra.

Relativamente à estrutura deste trabalho, no capítulo introdutório far-se-á, ainda, uma breve referência aos textos e autores que reflectiram sobre o trabalho de Calhau. No capítulo seguinte, encontraremos uma síntese da arte minimal e da arte conceptual com as suas premissas, principais artistas e textos teóricos, uma vez que é, principalmente, nestes (não) movimentos que se inscrevem muitos dos pressupostos que subjazem à sua produção artística. Segue-se uma referência ao contexto artístico português, nomeadamente das décadas de 1960 e 1970, que correspondem ao início do percurso do pintor, destacando os artistas que com ele partilharam problemáticas, *media* ou modos de fazer.

A parte correspondente à vida e obra de Fernando Calhau inicia-se com a sua passagem pela Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses e com a conseqüente importância da gravura, que marcará toda a sua carreira artística. Surge, aqui, e muito precocemente, o seu interesse pela serialidade, repetição, execução manual, reprodutibilidade e monocromatismo: primeiro branco, depois verde e, por fim, negro. Refere-se, de seguida, o tempo em que Calhau é estudante na Escola Superior de Belas-Artes, uma escola demasiado académica, como muitos a consideravam, que, nos primeiros anos da década de 1970, não poderia corresponder às expectativas do jovem artista. É nesta época que inicia a série dos quadros verdes, que mais não são do que fragmentos de espaços verticais. Terminada a licenciatura, Fernando Calhau rumou a Londres, para estudar gravura na Slade School of Fine Arts, com Bartolomeu Cid dos Santos: uma mudança geográfica que provoca também uma mudança de plano. Nesta época, começa a fotografar vistas da natureza: mar, vegetação, areia ou rochas, correspondem, agora, a planos horizontais que introduzem um novo conceito: o tempo.

As pesquisas sobre o espaço e o tempo que tiveram início em Londres vão-se desenvolvendo e adquirindo novos contornos. É o que podemos encontrar nos filmes,

no capítulo seguinte, ou em *Night Works*, onde surge, pela primeira vez, uma referência explícita ao romantismo - à noite - que se irá manter ao longo da sua produção artística. A introdução do ferro traz novas implicações, nomeadamente uma dimensão objectual de referência minimalista, que se cruza com uma dimensão poética e romântica que a luz azul do árgon, a que mais se aproxima da luz do luar, transporta. Na década de 1990, Fernando Calhau volta a centrar-se na pintura, da qual efectivamente nunca havia saído, apresentando as denominadas pinturas atmosféricas. Ainda relativamente à obra de Calhau, faz-se referência às peças que integraram a última exposição que o artista realizou em vida, uma mostra onde partilhou o espaço expositivo com Rui Chafes, e onde nos mostra, novamente, peças em aço “legendadas” com árgon. Os dois artistas encontram-se num *passo no escuro*.

Por último, e antes das considerações finais, tentamos reflectir sobre o conceito de sublime que subjaz à obra de Fernando Calhau.

Vários foram os autores que, de forma mais ou menos relevante, escreveram sobre a obra de Fernando Calhau, seja produzindo textos críticos sobre as exposições do artista, seja textos introdutórios dos catálogos que acompanham as mostras. Devemos destacar, fundamentalmente, os ensaios de Delfim Sardo e Doris van Drathen que integram o catálogo da exposição retrospectiva *Work in Progress* do CAM, e a publicação que resultou das comunicações de Vítor da Silva, Manuel Castro Caldas, Rui Chafes, Philippe-Alain Michaud, Delfim Sardo, João Miguel Fernandes Jorge e Tomás Maia, que acompanhou as exposições Convocação I e II, duas exposições de Fernando Calhau a partir das obras da colecção do CAM (2006/2007), comissariadas por Nuno Faria.

No primeiro texto referido, Delfim Sardo destaca o carácter monocromático do percurso artístico de Fernando Calhau, não só no sentido de uma pintura de cor unitária, mas também “como um cunho inseparável do trabalho e do percurso”¹ do artista, uma vez que, apesar dos vários suportes utilizados: desenho, gravura, fotografia, filme Super 8 mm, vídeo e escultura, ser a pintura que “produz, pelo menos numa primeira instância, a mecânica das articulações”², como se de uma homenagem se tratasse. O autor salienta,

¹ SARDO, Delfim – O mapa da noite é como o mapa do mar: tópicos sobre o trabalho de Fernando Calhau a propósito desta exposição, p. 26.

² SARDO, Delfim, p. 26.

ainda, a importância da gravura, como início de um percurso que verá neste *medium* a definição de muitas orientações que o seu trabalho tomará. Sardo esclarece a questão conceptual, ou seja, a inscrição (ou não) de Calhau na arte conceptual, considerando que a sua obra não surge do conceito mas antes da ideia, o que não é exactamente a mesma coisa. O autor justifica: “No seu caso, a ideia assume a forma de um nó dentro de um léxico relativamente reduzido de procedimentos. Repetindo, de outra forma: a origem do seu processo criativo não é um efeito, ou a necessidade de construir alguma coisa, mas a necessidade de (diria, repetir) um procedimento”³. Destaca, também, o carácter serial da obra de Calhau, que determina o seu interesse pela fotografia. Fernando Calhau utiliza da fotografia “o carácter documental da performatividade de uma inscrição e a descoberta da secura do suporte fotográfico, metamorfoseado em conceito”⁴. O autor menciona *Night Works*, onde a fotografia aparentemente documental revela um interesse pelo romantismo. É também na década de 1970 que surgem os filmes Super 8 mm, nos quais se mostram paisagens que são antes “mapas de solo, mapas de mar”. Entre as fotografias e os filmes, Calhau regressa à pintura. Delfim Sardo destaca as pinturas que o artista desenvolveu desde meados da década de 1990, porque vão surgir, agora, novas problemáticas: “as obras efectuadas a partir de 1992 colocam uma nova questão [...] a da irredutibilidade do seu processo criativo a um programa, a um plano”⁵; daí a grande relevância destas pinturas, ao mesmo tempo tão próximas e tão afastadas da obra que o artista produziu.

Doris von Drathen centra-se, principalmente, nos quadros negros atmosféricos, onde o negro monocromático, perfeitamente uniforme e liso, é quebrado por ténues manchas brancas, considerando que “as marcações de Calhau lembram formas de apercepção do silêncio”⁶, e que o que o artista pretende é mostrar a noite no dia, é mostrar a experiência da noite, “uma noite que se confunde com a respiração e o silêncio”⁷, e onde “a escuridão concentrada, com as suas marcações que se acumulam e assinalam limites, não é abstracta”⁸. Estes quadros são, então, para a autora, mais um somatório de imagens do que a ausência de imagens. Doris chama, ainda, a atenção para a sombra do espectador que se projecta no quadro, passando a integrar, mesmo que por

³ SARDO, Delfim, p. 29.

⁴ SARDO, Delfim, p. 29.

⁵ SARDO, Delfim, p. 30.

⁶ VON DRATHEN, Doris – Cicatrizes de sombra, p. 36.

⁷ VON DRATHEN, Doris, p. 37.

⁸ VON DRATHEN, Doris, p. 38.

breves instantes, a obra. É, também, o que acontece na série *Stage*, onde as sombras de transeuntes ficaram registadas sobre a base de uma imponente coluna. A autora conclui desta forma: “Calhau pinta com sombras e escuridão. A noite faz parte dos seus meios, não porque ele a tenha procurado, mas porque é esse o seu modo de existir”⁹.

Vítor da Silva centra a sua comunicação no desenho de Fernando Calhau, salientando o facto de a obra gráfica do artista surgir “na evidência da abstracção e da forma abstracta”, constituindo no contexto português “uma das mais consistentes interrogações acerca da autonomia da sua prática e acção expressiva”¹⁰. Acrescenta o autor que o desenho de Calhau se encontra ancorado a uma “intensão”, esclarecendo do que se trata: “Num primeiro plano a prática do desenho ignora a questão da *mimésis* e da representação, declarando-se expressiva quanto aos seus meios e fins. Num segundo momento, complementar do anterior, o desenho parece destituir-se da sua trivial condição de projecto”¹¹. Vítor da Silva considera que a obra de Calhau se centra, fundamentalmente, na pesquisa sobre o espaço e o tempo, que traz algo novo que se irá manifestar nos diferentes suportes, conciliando um processo em série com a “intensão da forma abstracta e expressionista”¹². Porquê forma abstracta e expressionista? “Porque, em concreto, é a abstracção que se exprime e com ela a auto-referencialidade da forma, impregnada de ‘negativo’, atitude que institui o princípio essencial da escolha e da investigação plástica de Fernando Calhau. Expressionista no sentido em que a forma comporta uma distinção, um *pathos*, uma *intensão* afectiva”¹³. O desenho do artista, considera o autor, refere-se à pintura, à sua memória, à sua possibilidade ou exigência. O desenho não é um substituto da pintura, é antes uma amplificação da investigação dos outros meios, mantendo um carácter intimista, reservado: “Não há nada a representar. Apenas uma resoluta e rapsódica ‘negação’. Seja a densidade do negro, seja o ‘vazio’ que prefigura a noite”¹⁴. No entanto, a noite não é exclusivamente uma referência ao romantismo, “a noite gera a sua própria antítese: ela não totaliza um símbolo, um absoluto, nem se reduz à sua literal e mera presença. A noite constitui-se um tema da arte, a criação artística de uma ideia de desenho e de pintura”¹⁵. O autor

⁹ VON DRATHEN, Doris, p. 41.

¹⁰ SILVA, Vítor da – *ET SIC IN INFINITUM*: o desenho de Fernando Calhau, p. 11.

¹¹ SILVA, Vítor da, p. 11.

¹² SILVA, Vítor da, p.12.

¹³ SILVA, Vítor da, pp. 12-13.

¹⁴ SILVA, Vítor da, p. 15.

¹⁵ SILVA, Vítor da, pp. 18-19.

conclui dizendo que “os desenhos de Calhau souberam recriar a atmosfera contida e perturbadora de *Destruição*. Aquilo que neles se joga, entre o visível e o olhar, entre a aparência e o real, continua a traçar uma obscuridade relativa, uma espessura, que gera o princípio de uma sóbria *visualidade*. É o retomar de um procedimento gráfico que coincide com o seu próprio enunciado: celebrar o real no acto presente que o constitui”¹⁶.

Manuel Castro Caldas destaca a importância do desenho: “Através dos seus vários *media*, toda a obra de Fernando Calhau se apresenta a partir do desenho, fazendo-se anunciar e representar por ele”¹⁷. É o caso das fotogravuras realizadas em 1973-74 que muito se relacionam com o desenho. Sobre elas diz: “Cedo se conclui não se tratar, na variação, de produzir figurações, mas de mostrar a variação ela mesma como imediatamente ‘dedutível’ das propriedades métricas e formais do rectângulo ou do quadrado. Como na célebre frase atribuída a John Cage – ‘não tenho nada a dizer e estou a dizê-lo’ – é o lugar da linguagem, permitindo (ainda) dizer, que é assinalado: a investigação da prosaica geometria justifica-se pelo lugar que ela põe em jogo – a ‘moldura’ -, intimando o que é emoldurado a manter-se entre parêntesis. Desfiguração do ‘quadro’, que não tem ‘nada a dizer’ e contudo o diz, reflexão sobre o (e reflexo do) seu lugar interdito, historicamente falido, fechado ao pensamento e à ética”¹⁸. Relativamente ao desenho, o autor considera que Calhau “realiza o seu ‘trabalho passivo’, subtrai e deposita no mesmo lugar, actualiza em cada ocorrência a virtualidade do cheio-vazio, institui ‘para além da acção’ um espaço figural de pensamento e corporeidade, *vagamente cheio, vagamente vazio*”¹⁹.

Rui Chafes destaca a importância que a obra e o processo criativo de Fernando Calhau, de extremo rigor e honestidade, tiveram em muitos artistas que o procederam. Salienta, também, características que considera fundamentais no trabalho do artista: “a redução de formato, a serialidade dos ‘temas’, a pretensa ‘realização fria e mecânica’ das imagens, a enorme precisão da realização técnica”²⁰, uma obra que faz recordar

¹⁶ SILVA, Vítor da, p. 20.

¹⁷ CALDAS, Manuel Castro – O quadro e a moldura [notas sobre Fernando Calhau], p. 27.

¹⁸ CALDAS, Manuel Castro, p. 29.

¹⁹ CALDAS, Manuel Castro, p. 30.

²⁰ CHAFES, Rui – Ser é estar num ponto, p. 31.

palavras como “clareza, precisão, rigor, limpeza, definição, leveza, pureza”²¹. Uma obra onde o negro impera, como cor ou ausência de cor, ou como símbolo; uma cor que resulta mais de uma escolha intelectual do que formal. Rui Chafes acrescenta, ainda, a utilização sistemática do formato quadrado, que considera aproximar-se de “uma ideia de pureza [...] de redução, de libertação dos pesos e do excesso que empobrece”²². “Uma obra de pudor e penumbra, com a enorme grandeza de não querer significar nada, o que é a qualidade mais rara e difícil de atingir para um artista”²³; uma obra profundamente romântica que “apresenta a irracional promessa de um Mundo novo em cada ínfimo detalhe, em cada gesto”²⁴. O autor considera que Fernando Calhau realiza um trabalho onde tudo passa pelo tempo: “o trabalho de Fernando Calhau não é sobre a imagem nem sobre imagens. Nem sequer sobre a construção de imagens. Não se trata da noite, não se trata da passagem da noite para o dia, não se trata da Ilha dos Mortos... Também não é sobre luz e sombra. Não é, definitivamente, um trabalho sobre a imagem. Sempre o vi como um trabalho sobre o tempo”²⁵.

Philippe-Alain Michaud refere, relativamente ao filme *Destruição*, de 1975, que este “assinala uma primeira etapa no processo de revelação das propriedades monocromáticas do filme, ao dar a ver, mediante uma redução do fotográfico ao pictural, a devolução da figura à realidade da inscrição”²⁶. E acrescenta “trata-se de conceber o monocromo a partir da filmagem real, à semelhança das pinturas feitas por Ellsworth Kelly durante os anos 50, como algo retirado da realidade. É por isso que a estratégia contemplativa empregue por Calhau nos seus monocromos fílmicos não pode ser descrita em termos simplesmente formais, devendo em vez disso empregar um tom fenomenológico: de *Walk Through a Mar I e II* e a *Mar III A e B*, a série de filmes realizada por Calhau desenvolve-se como uma revelação progressiva das propriedades monocromáticas do plano”²⁷. O autor conclui que, “Deste modo, Calhau recupera a intuição dos operadores Lumière, fazendo do motivo natural a pedra-de-toque das propriedades do filme: se, em *Walk Through*, os grãos de areia metaforizam o grão da imagem, o rolar das vagas em *Mar I e II* metaforiza a passagem do filme na câmara,

²¹ CHAFES, Rui, p. 31.

²² CHAFES, Rui, p. 32.

²³ CHAFES, Rui, p. 32.

²⁴ CHAFES, Rui, p. 33.

²⁵ CHAFES, Rui, p. 34.

²⁶ MICHAUD, Philippe-Alain – Quase monocromo, p. 39.

²⁷ MICHAUD, Philippe-Alain, p. 40.

metáfora visual que é ela própria uma inversão da dos fotógrafos que, antes do aparecimento do cinema, viam na vaga fixa um símbolo do poder da fotografia, que lhe permitia fixar um instante x na curva de um movimento”²⁸.

João Miguel Fernandes Jorge encontra na escultura *Time*, de 2002, um diálogo próximo do “vencido/vencedor”, uma obra onde o tempo constitui a “própria mecânica da escultura”²⁹ e onde este é “vencedor” face às palavras *form* e *life* colocadas no exterior do Pavilhão Branco do Museu da Cidade. O autor encontra *O sulco: para lá da superfície* – o título das segundas leituras em torno da obra de Fernando Calhau – na superfície do aço não trabalhada ou pintada, que reforça o brilho de limas ou das notas do lápis presentes na peça “enquanto matéria disponível”³⁰. Fernando Calhau “limitou-se a responder por uma espécie de relação anterior à obra”³¹, considera João Miguel Fernandes Jorge, que refere, ainda, que na obra do artista “Há um julgar e um criticar quase sempre, se não sempre presente. Um profundo compreender, que tem consigo a necessidade de um convocar”³². Importa, também, referir que o autor menciona as duas versões que Calhau realizou da *Ilha dos Mortos* de Arnold Böcklin, como uma revelação para si próprio: “De certo modo, só depois de ver estas duas pequenas pinturas, que provavelmente poucos terão conhecido – terá sido alguma vez intenção sua mostrá-las? – me ocorreu que uma das questões centrais em Fernando Calhau poderá ser: como se deve preparar a arte para caminhos que conduzem à escuridão e ao desconhecido?”³³.

Tomás Maia interpela-nos com algumas interrogações relevantes: “O que faz um homem, noite dentro, anos a fio, insistir no mesmo gesto? E começar sempre do branco para chegar até à penúltima mancha de negro total (pois a última estava-lhe interdita ou tornava-se na primeira tingindo o branco seguinte)? E sobretudo: o que é que faz um homem limitar-se a um gesto – dir-se-ia movido por um braço mecânico, lembrando os primeiros traçados de um qualquer hominídeo?”³⁴. Gesto este que Tomás Maia designa por “gesto originário da arte”, e que encontra de forma inequívoca em duas obras:

²⁸ MICHAUD, Philippe-Alain, p. 43.

²⁹ JORGE, João Miguel Fernandes - Convocação I e II: a propósito da arte de Fernando Calhau, p. 64.

³⁰ JORGE, João Miguel Fernandes, p. 64.

³¹ JORGE, João Miguel Fernandes, p. 65.

³² JORGE, João Miguel Fernandes, p. 65.

³³ JORGE, João Miguel Fernandes, p. 67.

³⁴ MAIA, Tomás – O gesto da arte [o segredo do artista, 2], p. 71.

Materialização de um quadrado imaginário e Destruição. O autor esclarece voltando a lançar nova pergunta: “Entrevê-se para já que o dito ‘gesto originário da arte’ consistiria numa *experiência do tempo* equivalente a uma *transposição da noite*; mas se esta afirmação não é – não pode ser – uma metáfora, qual é exactamente o seu sentido?”³⁵. Refira-se que gesto tem, aqui, um duplo sentido: “gerir a morte” e “gerar a vida”; são gestos “aparentemente contraditórios mas convergem no fundo para um sentido único que [...] nos esclarecerá sobre a necessidade da arte enquanto, justamente e indistintamente, gesto originário e funerário”³⁶. Ao “gesto originário e funerário”, Tomás Maia articula a “emergência do humano” porque é esta que é fundamental para pensar a obra de Fernando Calhau. Neste sentido, o autor conclui que o que encontra no trabalho de Calhau é a seguinte questão: “sob que condições é possível fazer arte?”³⁷.

Estes e outros textos escritos sobre a obra de Fernando Calhau serão mencionados ao longo desta dissertação, ainda que, sempre que possível, tenhamos tentado fazer luz sobre determinados trabalhos concretos de Calhau, procurando, a partir daqueles contributos, e de um trabalho *directo* com as obras, criar uma exegese pessoal e fundamentada da sua obra.

³⁵ MAIA, Tomás, p. 74.

³⁶ MAIA, Tomás, p. 75.

³⁷ MAIA, Tomás, p. 76.

O CONTEXTO INTERNACIONAL : ARTE MINIMAL E ARTE CONCEPTUAL

A contemporaneidade fica marcada por um conjunto de manifestações artísticas que se caracterizam, por um lado, por rejeitarem a tradição artística anterior e, por outro, por fazerem cair a estrutura teórica que sustentava os conceitos de arte e de obra de arte. Os artistas envolvidos neste processo privilegiaram os aspectos conceptuais da produção artística, questionaram os valores estéticos e as convenções, herdadas do passado, e afirmaram uma outra ordem de valores e conceitos, abrindo o território da criação artística ao estabelecimento de novas relações entre obra, espaço e corpo³⁸.

Nas décadas de 1960 e 1970 do século XX verificam-se alterações muito significativas relativamente à forma, à natureza e ao objectivo da arte, o que provocou uma alteração da investigação em arte, já que o sujeito passa a ser a validação primeira da obra, a partir de uma experiência estética. Verificou-se, então, a eclosão de uma série de tendências artísticas, mais ou menos próximas, entre as quais a arte minimal e a arte conceptual.

O minimal foi um processo que se desenvolveu nos anos 60 do século XX, e que estabeleceu uma nova problemática, que viria a desempenhar um papel fundamental em alterações posteriores. Para além da procura de uma linguagem de formas puras e de um novo geometrismo, os artistas, ditos minimais, procuraram questionar o papel do sujeito na arte e o estatuto do objecto no espaço real da sua representação. Uma das características fundamentais no conjunto da obra destas artistas é a sua ligação intrínseca a um espaço e um tempo específicos, definidos, que se traduz no estabelecimento de um campo de simultaneidade com o sujeito. Foi Richard Wolheim, professor de filosofia no *University College*, em Londres, quem introduziu o termo “arte minimal”. Contudo, as várias definições encontradas para nomear o período de produção artística que reconhecemos como minimal, *Primary Structures*, *ABC Art*, *Literal Art*, *Specific Objects*, *Cool Art*, *Low-Boredom Art* ou *Know-Nothing Nihilism*, não convenceram os artistas integrados no núcleo do minimal: Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Tony Smith, Sol LeWitt e o “primeiro” Robert Morris, segundo Clement Greenberg, Thierry de Duve e Hal Foster, que não se reconheciam nestas definições.

³⁸ NUNES, Paulo Simões – Objecto, espaço e corpo: Judd, Serra e Heizer (três poéticas do espaço). **Arte Teoria**. Lisboa: Faculdade de Belas-Arte. 2 (2001) 92.

No texto de lançamento deste (não) movimento, *Specific Objects*, publicado em 1965, no *Arts Year book*, Donald Judd defende a tridimensionalidade por oposição à pintura e à escultura tradicionais: “Mais de metade dos melhores trabalhos surgidos nos últimos anos não foram pintura nem escultura. Normalmente, estes têm sido relacionados, de forma próxima ou distante, com uma das duas. Os trabalhos são diversos, e grande parte do que neles não é pintura nem escultura também é diversificado. Mas há alguns aspectos que ocorrem quase em comum”³⁹. E é precisamente por esta diversidade de propostas que o minimal não pode constituir uma escola ou um movimento, mas antes deve ser visto como um processo de transição. Este processo é responsável por um novo entendimento da obra de arte como “cruzamento de performatividades”, do espaço da obra e do sujeito que a contempla. A obra e o sujeito são, então, entidades interdependentes que habitam um espaço e um tempo, e é deste processo de partilha que vai nascer a natureza da relação com a obra de arte. Hal Foster considera que o minimal inaugura uma reorientação: “com o minimalismo, a escultura deixa de estar isolada, sobre um pedestal ou como arte pura, sendo reposicionada entre os objectos e redefinida em função da sua localização. Nessa transformação, o observador, recusado o espaço seguro e soberano da arte formal, é remetido ao aqui e agora; e em vez de examinar a superfície de um trabalho para um mapeamento topográfico das propriedades do seu meio, é levado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção em particular num dado lugar”⁴⁰.

Donald Judd defende a tridimensionalidade no entanto, as três dimensões também definem a escultura, a diferença reside na necessidade de um afastamento do contexto histórico e cultural da escultura; isto porque, a pintura e a escultura, na sua especificidade, perderam a capacidade de se estabelecerem como um campo aberto de possibilidade, de integrarem um campo de experimentação.

Judd considera fundamental a simplicidade e a economia, bem como a solidariedade entre os elementos constituintes de uma obra, no sentido da concepção de

³⁹ JUDD, Donald – **Specific objects**. In HARRISON, Charles; Wood, Paul (ed.) – **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, p. 809. (“Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closely or distantly, to one or the other. The work is diverse, and much in it that is not painting and sculpture is also diverse. But there are some things that occur nearly in common.”)

⁴⁰ FOSTER, Hal – **The return of the real**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 32. (“with minimalism sculpture no longer stands apart, on a pedestal or as pure art, but is repositioned among objects and redefined in terms of place. In this transformation the viewer, refused the safe, sovereign space of formal art, is cast back on the here and now; and rather than scan surface of a work for topographical mapping of the properties of its medium, he or she is prompted to explore the perceptual consequences of a particular intervention in a given site.”)

uma obra completamente unitária, isto é, uma obra cujas componentes interiores, em momento algum, resultam na fragmentação da unidade interior da peça: “O importante é ser capaz de trabalhar e de fazer coisas diferentes e, ainda assim, não quebrar a totalidade que a peça tem”⁴¹, esclarece. Este aspecto é importante porque consiste no estabelecimento da unidade espaço-temporal da obra de arte. As obras que integraram a exposição *Primary Structures* de 1966, no Jewish Museum, mostra de reconhecimento público da arte minimal, caracterizaram-se precisamente pela ausência de base e plinto, reforçando o carácter unitário e a ligação com o solo. Refira-se que integravam esta exposição não só os artistas associados ao minimalismo mas também Anthony Caro, David Annesley ou Michael Bolus, com abordagens bastante diferentes⁴².

Poder-se-ia definir o centro da proposta de Judd como a substituição da escultura e da pintura pela tridimensionalidade no espaço real, ou seja, pela produção de objectos que tenham uma relação íntima com o espaço onde se inserem, transformando esse espaço na matéria efectiva da prática artística. O espaço real onde o objecto artístico se situa constitui a obra em si. Em *Questions to Stella and Judd*, Judd refere “Eu utilizo o espaço real porque quando fazia pinturas não conseguia encontrar uma forma de evitar alguma dose de ilusionismo”⁴³.

A arte minimal procura, então, através da redução formal e da produção de objectos em série, que se transmita ao espectador uma nova percepção, uma percepção fenomenológica, do espaço onde as obras estão inseridas. Foi fundamentalmente com Merleau-Ponty que se considerou que a ligação do homem ao mundo se efectua a partir do corpo: “O corpo é o veículo de estar no mundo, e ter um corpo é para um ser vivo juntar-se a um meio definido, confundir-se com alguns projectos e participar neles continuamente”⁴⁴. Merleau-Ponty reconhece no corpo uma entidade com possibilidade de conhecimento e comunicação com o mundo e de organização do mesmo através de formas, não atribuindo ao espírito a capacidade de organizar a pluralidade e diversidade de sensações para construir um objecto na sua unidade. O corpo possui uma intenção, o

⁴¹ Donald Judd in CLASER, Bruce – **Questions to Stella and Judd**. In BATTCKOCK, Gregory (ed.) – **Minimal art: a critical anthology**. Los Angeles-London: University of California Press, 1995, p. 155. (“The thing is to be able to work and do different things and yet not break up the wholeness that a piece has.”)

⁴² ALVES, Ana Margarida D. B. – **O espaço na criação artística do século XX: heterogeneidade, tridimensionalidade, performatividade**. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2001. Tese de Doutoramento, pp. 98-99.

⁴³ Donald Judd in CLASER, Bruce – **Questions to Stella and Judd**, p. 155. (“I’m using actual space because when I was doing paintings I couldn’t see any way out of having a certain amount of illusionism in the paintings.”)

⁴⁴ Merleau-Ponty, Maurice – **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 122.

que lhe permite ser a primeira condição de organização do mundo, ou seja, a percepção efectuada pelo corpo corresponde já ao início do pensamento.

Donald Judd interessou-se pelas propriedades de materiais produzidos pelas indústrias, como o aço ou o alumínio, mas também pela excelência da tecnologia industrial, que permitia a realização de peças “puras”, de um rigor extremo, totalmente impessoais, já que evitavam qualquer contacto manual com o objecto. A negação da autoria artística e a noção de objecto “auto-referencial”, resultante da utilização de processos seriais e de produção industrial, eram formas de alcançar uma essência universal do objecto, que caracteriza a arte minimal.

A questão da unidade da obra de arte é fundamental, até porque constituiu um ponto de cisão com o crítico norte-americano Clement Greenberg: “Para Greenberg, em termos gerais, a unidade da obra é condição da unidade do momento perceptivo, enquanto que para Judd esta unidade é possibilitadora de uma dilatação do momento perceptivo, o que implica exactamente o contrário e constituiria o principal e primeiro cavalo de batalha na polémica com os críticos greenberguianos”⁴⁵.

Greenberg defende que cada disciplina da arte de deveria centrar naquilo que lhe é específico, o que permitiria uma demarcação da sua área de actuação, evidenciando o que cada uma tem de único e exclusivo. Logo no seu primeiro texto crítico *Avant-Garde and Kitsch*, de 1939, onde estabelece uma oposição entre vanguarda e kitsch, o autor define a posição que viria a desenvolver posteriormente. Greenberg efectua um elogio à arte abstracta ou não figurativa, centrada em questões exclusivamente formais, técnicas (não é por acaso que o movimento Dada ou o Futurismo nunca são citados), à qual chegou a vanguarda, através de um processo evolutivo, na procura da expressão de um “absoluto”. Uma arte autónoma, pura, que valoriza a forma em detrimento do conteúdo, que era necessário evitar como uma “praga”, e que não é nada mais do que ela própria⁴⁶. Já em 1967, em *Recentness of Sculpture*, Greenberg critica a arte minimal afirmando que “As obras minimais são legíveis como arte como quase tudo o é hoje – incluindo uma porta, uma mesa ou uma folha de papel em branco”⁴⁷. Os minimalistas não

⁴⁵ SARDO, Delfim – **O minimalismo nunca existiu: Donald Judd e as polémicas fundadoras do minimal entre 1965 e 1969**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2000. Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica, trabalho de síntese, p. 54.

⁴⁶ GREENBERG, Clement – **Avant-garde and kitsch**. In AA. VV. - **Art and culture: critical essays**. Boston: Beacon Press, 1989, pp. 3-21.

⁴⁷ GREENBERG, Clement – **Recentness of sculpture**. In BATTCOCK, Gregory (ed.) – **Minimal art: a critical anthology**. Los Angeles-London: University of California Press, 1995, p. 183. (“Minimal Works are readable as art, as almost anything is today – including a door, a table, or a blank sheet of paper.”)

alargaram o campo da arte, mas antes contribuíram para o encolhimento da área onde os objectos podem ser considerados não-arte, ou seja, verificou-se uma utilização abusiva do não-artístico pelo campo da arte. Ainda no entender do crítico norte-americano, a arte minimal defende a tridimensionalidade precisamente pelo facto de ser uma característica que a arte tem de partilhar com a não-arte, tal como já acontecia com o movimento Dada, e com Marcel Duchamp. Estes artistas teriam criado a ideia de que a tridimensionalidade seria a dimensão natural do mundo e, deste modo, seria um campo de partilha entre arte e não-arte. Segundo Greenberg, a questão é que, actualmente, qualquer objecto pode ser incluído no campo artístico. Neste texto o minimal é criticado pelo facto de se centrar exclusivamente na ideia, na idealização: “A arte minimal permanece muito no campo da ideação, e não o suficiente noutra coisa. A sua ideia continua uma ideia, algo deduzido em vez de sentido ou descoberto”⁴⁸. Greenberg considera que a arte minimal não é legível como surpresa estética, mas apenas como surpresa fenoménica. A diferença reside no facto da primeira ter um carácter permanente, enquanto a segunda se esgota no momento da sua contemplação.

Na esteira de Greenberg, Micheal Fried perspectiva o minimalismo no sentido de uma ameaça para o formalismo, considerando que a opção do minimal pela tridimensionalidade a coloca numa condição comum à arte e à não-arte. A tridimensionalidade procura, no entender de Fried, definir-se como arte independente mas fundamentada na pintura e na escultura modernistas. Em *Art and Objecthood*, o autor defende que aquilo que é fundamental, pensando nas pinturas de Olistki, Noland ou Stella, é se as suas obras são experienciadas como pinturas ou como objectos: “a pintura modernista finalmente concluiu que é imperativo suspender a sua própria objectualidade, e que o factor crucial neste processo é a forma [*shape*], mas uma forma que deverá pertencer à pintura – que seja pictórica, e não, ou meramente, literal”⁴⁹. Segundo Micheal Fried a opção da “arte literal” pela objectualidade prende-se com o apelo a uma nova forma de teatro, que é actualmente a “negação da arte”. A experiência literalista é teatral porque integra uma audiência, ou seja, um objecto numa “situação”

⁴⁸ GREENBERG, Clement – **Recentness of sculpture**, p. 183. (“Minimal Art remains too much a feat of ideation, and not enough anything else. Its idea remains an idea, something deduced instead of felt and discovered.”)

⁴⁹ FRIED, Micheal – **Art and objecthood**. In BATTCKOCK, Gregory (ed.) – **Minimal art: a critical anthology**. Los Angeles-London: University of California Press, 1995, p. 120. (“modernist painting has come to find it imperative that it defeat or suspend its own objecthood, and that the crucial factor in this undertaking is shape, but shape that must belong to painting – it must be pictorial, not, or not merely, literal.”)

que inclui o espectador e o seu corpo. Verifica-se a existência de uma relação entre a obra, o espaço envolvente e o sujeito de natureza física, performativa: “A sensibilidade literalista é teatral porque [...] está interessada nas circunstâncias efectivas nas quais o observador encontra o trabalho literalista”⁵⁰. A obra espera pelo sujeito e fica incompleta sem a sua presença. No entanto, para o autor é o objecto, e não o espectador, que se deverá manter no centro da “situação”. Neste ensaio, Fried considera que aquilo que está no centro da proposta minimal é o antropomorfismo, no sentido que parece existir uma vida no interior aparentemente oculto das estruturas tridimensionais. E é precisamente a tentativa de encobrir o carácter antropomórfico que o autor critica na arte minimal, visto ser este encobrimento que lhe confere uma condição teatral. Fried vai mais longe considerando que a sobrevivência da arte depende efectivamente da sua capacidade para anular o teatro, que a aproximação ao teatro provoca uma degeneração na arte e que os conceitos de qualidade e valor, e mesmo o da arte, só são efectivamente válidos dentro das artes individualizadas, isto porque “aquilo que se encontra entre as artes é o teatro”⁵¹. A pintura e a escultura modernistas afastam-se do teatro porque são experienciadas instantaneamente, ao contrário da arte minimal que proporciona um prolongamento do momento perceptivo, uma duração temporal.

O debate sobre a arte minimal ficou também marcado pelos textos *Notes on Sculpture* de Robert Morris, publicados entre 1966 e 1969 na revista norte-americana *Artforum*. Ao contrário de Judd, Morris centra os seus argumentos na teoria *Gestalt* e, apesar de inicialmente utilizar o conceito de escultura, como de resto o título demonstra, o sentido que lhe confere é alargado, e não associado às formas escultóricas do passado. De qualquer forma, acaba por adoptar a designação de obra tridimensional.

Morris evidencia a percepção da escultura como forma unitária e a relação entre a obra e o corpo do observador. Refere a percepção do sujeito relativamente à escala da obra, no sentido em que o acto perceptivo é condicionado por esta relação escala da obra e escala humana. O artista introduz o conceito de “nova estética”, já que o objecto passa a ser apenas uma incógnita da equação, que é colocado em relação com a luz, o espaço e o campo de visão do espectador. A apreensão da obra depende, então, de uma série de variáveis que lhe são exteriores no entanto, a obra mantém a sua autonomia e unidade. Isto não significa que o objecto perca importância, significa apenas que ele

⁵⁰ FRIED, Micheal – **Art and objecthood**, p. 125. (“Literalist sensibility is theatrical because [...] it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work.”)

⁵¹ FRIED, Micheal – **Art and objecthood**, p. 142. (“What lies between the arts is theatre.”)

perde importância em si mesmo. Morris estabelece uma questão fundamental: a escultura apresenta sempre uma relação com o corpo⁵².

Sol Lewitt, apesar de partilhar com os artistas minimalistas muitas das suas premissas ideológicas, afasta-se deles na medida em que se aproxima mais intencionalmente da arte conceptual e, conseqüentemente, proporciona uma experiência ao espectador mais de natureza mental do que física. A arte minimalista continua a privilegiar o aspecto final da obra relativamente à ideia que lhe subjaz. Sol Lewitt, pelo contrário, parece fazer da ideia o tema da sua obra. O artista publica, respectivamente em 1967 e 1969, dois textos de definição da arte conceptual: *Paragraphs on Conceptual Art* e *Sentences on Conceptual Art*. No primeiro, Lewitt defende a primazia da ideia relativamente à execução da obra: “Na arte conceptual a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceptual de arte, significa que todo o planeamento e decisões são tomadas antecipadamente, sendo a execução um aspecto secundário”⁵³. O autor esclarece que o facto de a ideia fazer a obra não significa que esta seja a reprodução de teorias, ou que esteja intrinsecamente relacionada com a matemática ou a filosofia, mas pelo contrário é intuitiva, não depende da aptidão manual do artista e pretende suscitar interesse mental para o espectador. Sol Lewitt considera que a arte conceptual “não é necessariamente lógica”. As obras partem de um plano pré-estabelecido o que permite minimizar a subjectividade e a arbitrariedade. A irrelevância da forma final da obra permite interpretações várias por parte dos espectadores, que podem mesmo não alcançar o conceito do artista, aliás este aspecto é, para o autor, irrelevante. O segundo texto integra trinta e cinco frases sobre a arte conceptual onde Sol Lewitt afirma que a arte conceptual não é racional, que não é necessário concretizar fisicamente a ideia para se ter uma criação artística, já que a própria ideia é uma obra de arte ou que palavras que antecedem ideias sobre arte são arte e não literatura. O autor esclarece ainda a diferença entre conceito e ideia: “O

⁵² MORRIS, Robert – **Notes on sculpture**. In HARRISON, Charles; Wood, Paul (ed.) – **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, pp. 813-822.

⁵³ LEWITT, Sol – **Paragraphs on conceptual art**. In ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.) – **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge-London: The MIT Press, 1999, p. 12. (“In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory.”)

primeiro implica uma direcção geral enquanto a segunda são os componentes. As ideias implementam o conceito”⁵⁴.

De facto, a arte conceptual, que engloba uma grande variedade de meios, processos e modos de fazer, e que apresenta fronteiras bastante indefinidas, poderá integrar, numa visão muito geral, a produção artística na passagem para a década de 1970. Verifica-se, agora, uma desvalorização do fazer manual, e da conseqüente habilidade técnica do artista, como elementos de definição do processo criativo, fazendo desmoronar um dos conceitos que a modernidade afirmara como definidores da obra de arte, a originalidade. À noção de harmonia, impõem-se conceitos como serialidade, sequência ou cópia, que passam, cada vez mais, a afirmar-se-se como determinantes na construção do objecto artístico, que vai perdendo a sua relevância, sofrendo uma desmaterialização progressiva. Apesar de englobar um conjunto indefinido de práticas e discursos, as práticas ditas conceptuais apresentam um objectivo comum: questionar a natureza do objecto artístico e da prática artística⁵⁵. Podemos considerar a sua genealogia, por um lado, no caminho que vai do modernismo à arte minimal e, por outro, na dimensão anunciada por Duchamp, com os *ready-mades*⁵⁶. A negação da experiência estética com carácter exclusivamente visual anunciada por Marcel Duchamp vai, agora, ser radicalizada, verificando-se uma transformação do objecto artístico em informação, não só visual, mas conceptual e comunicacional. A arte conceptual vai ser desenvolvida por artistas como Joseph Kosuth, Robert Barry e Lawrence Weiner, os americano-japoneses On Kawara e Arakawa e os ingleses *Art & Language* e Victor Burgin. Trata-se de evidenciar o conteúdo essencialmente linguístico da arte. Refira-se ainda artistas como Gilbert & George, Vito Acconci, Daniel Buren ou Jean-Pierre Raynaud com trabalhos “cuja força motriz da ideia faz da sua manifestação física – quer se trate de objectos, de textos ou de intervenções – uma questão corolária”⁵⁷.

Inicialmente, o que está em causa é, não só evidenciar a ideia enquanto tal, mas também valorizar a sua expressão escrita, tornando-se a escrita uma obra de arte. A

⁵⁴ LEWITT, Sol – **Sentences on conceptual art**. In ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.) – **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge-London: The MIT Press, 1999, p. 106. (“The former implies a general direction while the latter is the components. Ideas implement the concept.”)

⁵⁵ NEVES, Paula – **Mixed Media - Mode On: América Latina Conceptual Arte**. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, 2007. Dissertação de Mestrado, pp. 11-22.

⁵⁶ BRAZ, Ivo - **Pensar a pintura: Helena Almeida (1947-1979)**. Lisboa: Edições Colibri/IHA-Estudos de Arte Contemporânea, 2007, pp. 115-116.

⁵⁷ HINDRY, Ann – **Arte Minimal, Arte Conceptual, Fluxus, Arte Povera, etc.: as grandes transições**. In AA. VV. – **Colecção Berardo**. Sintra: Museu de Arte Moderna, 1996, p. 78.

estrutura linguística é, então, incorporada no mundo da arte e assumida como obra em si. Aqui é notória a influência do pós-estruturalismo, particularmente a obra de Roland Barthes, na relação significante entre texto e imagem. Joseph Kosuth recusa, a partir de meados da década de 1960, a materialização física do objecto, centrando-se em questões de natureza filosófica e linguística, que apresenta sob a forma de fotografias ou de escrita. Em *One and Three Chairs* (1965), Kosuth demonstra aquilo que designa de tautologia da arte. A obra era constituída por uma cadeira, uma fotografia da mesma cadeira e uma definição de cadeira do dicionário. No texto *Art after Philosophy*, de 1969, Joseph Kosuth defende um afastamento da arte e da estética, apresenta a arte como uma proposição analítica e considera que é o facto de a arte ser uma tautologia que lhe permite distanciar-se das proposições filosóficas. É necessário separar a arte da estética uma vez que a segunda está relacionada com a percepção do mundo no geral e não com a arte em particular, não existindo assim, segundo o autor, uma conexão conceptual entre uma e outra. Só os objectos decorativos é que são puramente estéticos, uma vez que estes estão directamente relacionados com o gosto. Kosuth considera a arte formalista a “vanguarda da decoração” que não é mais do que “puros exercícios de estética”. O autor critica a crítica formalista precisamente porque “O criticismo formalista não é mais do que uma análise dos atributos físicos de objectos particulares que tendem a existir num contexto morfológico. Mas isto não acrescenta qualquer conhecimento (ou factos) ao nosso entendimento da natureza ou função da arte. Nem tão pouco nos diz se os objectos analisados são ou não obras de arte, uma vez que a crítica formalista contorna sempre o elemento conceptual da obra de arte”⁵⁸. E a função do artista na contemporaneidade é precisamente questionar a natureza da arte. Se um artista trabalha no domínio da pintura significa que aceita a tradição que esta transporta e não questiona a natureza e a função da arte. Foi Marcel Duchamp quem primeiro alterou o enfoque do questionamento da arte, do morfológico para a sua função; Joseph Kosuth refere mesmo que “ Toda a arte (depois de Duchamp) é conceptual (na sua natureza) porque a arte só existe conceptualmente”⁵⁹. E é por esta razão que as obras de arte são entendidas como “pequenas curiosidades históricas”. Partindo da análise que A.

⁵⁸ KOSUTH, Joseph – **Art after philosophy**. In ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.) – **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge-London: The MIT Press, 1999, p. 163. (“Formalist criticism is no more than an analysis of the physical attributes of particular objects which happen to exist in a morphology context. But this doesn’t add any knowledge (or facts) to our understanding of the nature or function of art. Nor does it comment on whether or not the objects analyzed are even works of art, since formalist critics always bypass the conceptual element in works of art.”)

⁵⁹ KOSUTH, Joseph – **Art after philosophy**, p. 164. (“All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.”)

J. Ayer realiza de Kant, as obras de arte são aqui apresentadas como proposições analíticas. Relembre-se que para Kant os juízos analíticos são formados por proposições cuja verdade depende apenas do significado das palavras utilizadas, não dependem da experiência, e como tal são condições *a priori*, que não acrescentam conhecimento: “[...] os juízos (os afirmativos) são analíticos, quando a ligação do sujeito com o predicado é pensada por identidade; aqueles, porém, em que essa ligação é pensada sem identidade, deverão chamar-se juízos sintéticos. Os primeiros poderiam igualmente denominar-se juízos *explicativos*; [...] porque naqueles o predicado nada acrescenta ao conceito de sujeito e apenas pela análise o decompõe nos conceitos parciais, que já nele estavam pensados [...]”⁶⁰. Joseph Kosuth considera que as obras de arte são proposições analíticas precisamente porque são tautológicas, ou seja, apresentam a intenção do artista: “ a ‘ideia de arte’ (ou ‘obra’) e arte são a mesma coisa”⁶¹, e não acrescentam conhecimento sobre facto algum. Se o artista as apresenta como obras de arte então são arte, o que implica que a condição de arte seja verdadeira *a priori*. Segundo o artista a arte apresenta semelhanças com a matemática ou a lógica, mas ao contrário destas, a arte não tem uma utilidade, existe apenas para seu próprio benefício. Kosuth salienta que a arte se deve expressar fundamentalmente na forma escrita, já que “as proposições da arte não são factuais, mas linguísticas por natureza – ou seja, elas não descrevem o comportamento físico, ou mesmo mental, dos objectos; elas exprimem definições de arte, ou as consequências formais das definições de arte”⁶². Se outros elementos surgem, como fotografias ou objectos, estes são apenas perceptíveis a partir de uma análise linguística, constituindo questões centrais na sua obra a experiência do tempo, da realidade e da sua representação.

O grupo inglês *Art & Language* desempenhou um papel fundamental na definição e desenvolvimento da arte conceptual, assim como de uma nova forma de prática crítica. Fundado em 1968 por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell, as suas actividades iniciam-se com a criação da revista *Art-Language: The Journal of conceptual art*, cujo primeiro número data de 1969. Devedor da filosofia analítica, a produção artística deste colectivo muito se relaciona com os seus manifestos

⁶⁰ KANT, Immanuel – **Crítica da razão pura**. 5.ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 43.

⁶¹ KOSUTH, Joseph – **Art after philosophy**, p. 166. (“the ‘art idea’ (or ‘work’) and art are the same [...]”)

⁶² KOSUTH, Joseph – **Art after philosophy**, p. 166. (“the propositions of art are not factual, but linguistic in character – that is, they do not describe the behaviour of physical, or even mental objects; they express definitions of art, or the formal consequences of definitions of art.”)

escritos, pelo menos numa fase inicial. Estes artistas apresentam uma posição em muitos aspectos paralela a Kosuth, nomeadamente na recusa da legitimação da arte com base na morfologia; no entanto, enquanto Kosuth se centra no questionamento da natureza da arte, o grupo *Art & Language* foca a sua análise, como se pode ler na introdução do primeiro número da revista com o mesmo nome, “na linguística da arte plástica em si e das suas linguagens de suporte”⁶³. Se o ponto de partida do primeiro é a rejeição do formalismo, legitimado exclusivamente na sua semelhança morfológica à arte anterior, o segundo parte da rejeição da simples materialidade da arte minimal: “Art & Language não utiliza a linguagem como um outro modo constitutivo de um empreendimento artístico, mas sim como um fim em que a experiência estética já não é submetida exclusivamente à identidade de um objecto visual”⁶⁴.

A obra de artistas como Rauschenberg e John Cage vão permitir uma abertura da arte à fotografia, à linguagem e ao vídeo. É o que se pode ver nas produções artísticas de Gilbert & George, Vito Acconci ou Bruce Nauman, que recorrem à fotografia e ao vídeo pela sua “faculdade indicial plástica”, utilizando formas variadas em criações efémeras. Apesar de diferenciadas, estas obras encontram-se no seu carácter autobiográfico, fundamental quando se pretende questionar e explorar o comportamento humano.

A arte conceptual caracteriza-se, então, por propostas que valorizam a ideia ou conceito que precede a forma, desvalorizando precisamente a materialização do objecto físico e palpável, que até aqui constituía a finalidade última da arte. “Neste registo, a obra foi reduzida ao seu enunciado projectual ou processual, deslocando as suas eventuais potencialidades para acções discursivas de carácter filosófico e metodológico ou para acções de envolvimento social, político, ecológico, etc. Na perspectiva destas tendências ditas ‘conceptuais’, o ‘trazer ao ser’ da obra ou a sua produção técnica propriamente dita, não constitui senão uma evocação parcial e limitada da sua totalidade enquanto objecto artístico. Encontramo-nos, então, num território de emanção cujo ‘objecto’ é a acção linguística, a formulação teórica e a reflexão analítica dos aspectos funcionais e científicos inerentes à linguagem artística”⁶⁵.

⁶³ ALBERRO, Alexander – **Reconsidering conceptual art, 1966-1977**. In ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.) – **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge-London: The MIT Press, 1999, p. xix. (“the linguistic of both plastic art it self and its support languages.”)

⁶⁴ HINDRY, Ann – **Arte Minimal, Arte Conceptual, Fluxus, Arte Povera, etc.: as grandes transições**, p. 80.

⁶⁵ NUNES, Paulo Simões – **Objecto, espaço e corpo: Judd, Serra e Heizer (três poéticas do espaço)**, pp. 94-95.

O CONTEXTO ARTÍSTICO PORTUGUÊS: AS DÉCADAS DE 1960 E 1970

No mesmo ano em que Fernando Calhau apresenta a sua primeira exposição individual, 1968, Marcelo José das Neves Alves Caetano toma posse como presidente do Conselho, em substituição de António Oliveira Salazar, que concluíra o seu mandato de trinta e seis anos consecutivos. Marcelo Caetano simbolizava um período de esperança e de promessa de mudança, logo transformada em desilusão.

A década de 1960 beneficiou do esforço mecenático da Fundação Calouste Gulbenkian, num programa de atribuição de bolsas de estudo, que possibilitou a muitos artistas uma estada no estrangeiro. Estas temporadas, de aprofundamento de conhecimentos fora de Portugal, foram fundamentais para a abertura da pequena comunidade artística portuguesa. O período marcelista vai coincidir, precisamente, com o regresso de muitos destes bolseiros, e com algumas mudanças significativas na área das artes visuais: a reestruturação da secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos (AICA), o mecenato de empresas privadas, o desenvolvimento do mercado da arte e a conseqüente proliferação de galerias nos grandes centros, Lisboa e Porto.

Verifica-se, então, nesta época, a afirmação da crítica, que é agora institucionalizada e que ganha protagonismo no panorama artístico português. O I Encontro de Críticos de Arte Portugueses, realizado em 1967, à margem da secção portuguesa da AICA, constitui o primeiro impulso neste sentido. José Augusto-França e Rui Mário Gonçalves organizam este encontro, que visa reflectir sobre a importância das instituições relacionadas com a arte e sobre o papel da crítica⁶⁶. É da vontade destas figuras, que se reuniram para debater a situação das artes em Portugal, que vai ocorrer a reestruturação da secção portuguesa da AICA, no ano seguinte. Uma das primeiras iniciativas após a reestruturação foi a criação da revista *Pintura & Não*, lançada em Abril de 1969. Após um período de dezasseis meses de reflexão sobre a actualidade da arte portuguesa, a revista chega ao fim. Não era, contudo, o fim das publicações sobre arte. Depois da morte de Reynaldo dos Santos, em 1970, José Augusto-França assume a

⁶⁶ Este debate, que ocorreu no Centro Nacional de Cultura, contou com as intervenções de Fernando Pernes, Ernesto de Sousa e Salette Tevares, para além dos organizadores, e também de alguns estrangeiros como o uruguaio Nelson di Maggio, o francês Henry Galy-Carles e o espanhol Moreno Galván. A estes nomes juntaram-se ainda dois jovens arquitectos portugueses, Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida.

direcção da revista *Colóquio*, que se autonomiza da área das letras, passando a denominar-se *Colóquio/Artes*⁶⁷.

O período marcelista fica, ainda, marcado pela acção das empresas, no sentido de direccionarem algumas verbas para o apoio às artes, nomeadamente, na atribuição de prémios e na organização de exposições. Em primeiro lugar, destacou-se a empresa General Motors, com a atribuição de dois prémios em escultura e pintura, em 1967, à qual se juntaram a Sociedade Comercial Guérin, SARL, empresa do ramo automóvel, e a Sociedade Química Industrial, Soquil⁶⁸. O investimento das empresas privadas no sector das artes não é, de forma alguma, consensual⁶⁹. O acentuar do debate e o extremar de posições sobre estas questões do mecenato privado e do papel da crítica, que ocorreu no início dos anos 70 do século XX, provocaram mesmo a cessação da atribuição do Prémio Soquil, após cinco anos de existência⁷⁰.

Muito relacionado com a acção da crítica de arte, este período vai também trazer grandes mudanças no mercado da arte, que se começam a sentir logo em 1968. Nesse ano, as obras de arte sofrem uma inflação de preços, o que origina uma transformação da produção artística e uma consequente desorientação da crítica, que temia o disparar do valor comercial das obras por todas as galerias.

No final da década de 1960, as galerias de arte começam a proliferar, em Lisboa e no Porto, ou então a desenvolver uma vertente comercial, até aí inexplorada. Em 1962, registavam-se apenas três galerias de arte em Portugal: no Porto, *Alvarez* e *Divulgação* e, em Lisboa, *Diário de Notícias*, enquanto em 1973 contavam-se já trinta e uma. Fora dos grandes centros deverá destacar-se a *Ogiva*, dirigida pelo escultor José Aurélio. Também pela inexistência de estruturas do Estado, as galerias foram as primeiras

⁶⁷ Esta nova série, que agora se inicia, apresenta também um novo conceito, mais direccionado para a arte contemporânea nacional e internacional.

⁶⁸ Partindo de uma ideia de Fernando Pernes, o Prémio Soquil, atribuído anualmente, visava distinguir o artista português que mais se tivesse evidenciado em exposições individuais ou colectivas. Este prémio, que não resultava de um concurso, era “colocado sob os auspícios da secção portuguesa da Association Internationale de Critiques d’Art, cuja direcção nomeia o júri que o atribui”. Pela primeira vez, é aos profissionais da crítica de arte que cabe avaliar e eleger os artistas premiados. (MACEDO, Rita - **1968-74 Renovação na continuidade**. In SILVA, Raquel Henriques da [et al.] – **Anos 70 atravessar fronteiras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 21).

⁶⁹ “Na *Seara Nova*, um texto de Lima de Freitas acusava os críticos de ‘fabricantes de mitos’ ou ‘criadores de modelos’, que os artistas seguiriam para conseguir vingar no mercado de arte. Segundo o autor, o poder daqueles a quem ironicamente chamava ‘críticos profissionais’ e ‘sérios’ devia-se à ‘indigência’ dos próprios artistas portugueses que mendigavam, devido à sua impotência ou ‘comprovada incapacidade’, a ‘palavra paternal dos bacharéis da crítica’”. (MACEDO, Rita, p. 21).

⁷⁰ Em 1973, a empresa patrocina ainda a exposição “26 Artistas de Hoje”, que reunia todas as obras premiadas. Esta mostra foi alvo de crítica, num artigo publicado na *Colóquio/Artes*, por Ernesto de Sousa. Embora reconhecendo a qualidade dos participantes, o autor critica a crítica da arte portuguesa por não ter arriscado, tendo-se limitado a revelar apenas um artista novo: Fernando Calhau.

instituições de legitimação dos jovens artistas. A este respeito é necessário salientar o papel desempenhado pela Fundação Calouste Gulbenkian, no apoio e divulgação da arte contemporânea, ainda antes da criação do Centro de Arte Moderna.

A crise petrolífera internacional de 1973 vai fazer disparar a inflação, com grandes repercussões no mercado da arte, que vão ser agravadas com o 25 de Abril de 1974. A crise económica, social, financeira e política leva ao encerramento de um número muito significativo de galerias e a uma interrupção nas vendas e no coleccionismo⁷¹.

Após um período de continuidade que caracteriza a arte dos anos 50 do século XX, centrado na dicotomia entre figuração e abstracção, a década de 1960 vai trazer, então, um novo contexto artístico, protagonizado por uma nova geração de artistas, e também agentes da cultura que, pela necessidade de aproximação à linguagem internacional, apresentam produções artísticas onde se afirmam as novas tendências. A necessidade de transgressão, de ultrapassar os limites impostos, proporcionou a abertura a novas abordagens e uma aproximação da criação artística portuguesa ao contexto internacional. Este facto fica a dever-se, em larga medida, à possibilidade de emigração de muitos artistas, num movimento que se prolonga pela década seguinte⁷².

Já depois da Revolução dos Cravos, verifica-se uma assimilação rápida das experiências criativas e processuais nas instituições, públicas e privadas, e também no espaço urbano, que integra a arte de intervenção de rua, a performance e os “rituais”, e que impulsiona a utilização do filme, do vídeo e da fotografia. Este movimento manifesta-se também no surgimento da organização colectiva de propostas de artistas: grupos como Puzzle, Cores, Acre ou Grupo 8 são exemplificativos⁷³.

É no contexto político e cultural do pós-25 de Abril, caracterizado por “uma libertação de energias, discursos e eventos que só a liberdade tornava possíveis”⁷⁴ que se realizou a exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, talvez o acontecimento mais marcante da década de 1970, que reunia os “operadores estéticos” da chamada geração de ruptura, que vinha afirmando as suas propostas desde finais da década anterior. A organização desta exposição ficou a cargo de Ernesto de Sousa, figura incontornável destes anos, como artista, cineasta, crítico e

⁷¹ MACEDO, Rita, p. 19-25.

⁷² MELO, Alexandre - **Arte e artistas em Portugal**. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2007, pp. 13-31.

⁷³ CARLOS, Isabel – **Sem plinto, nem Parede: Anos 70-90**. In PEREIRA, Paulo (Direcção de) – **História da arte portuguesa**. Lisboa: Círculo do Leitores, 2008, pp. 138-149.

⁷⁴ FERNANDES, João – Vinte anos depois... In AA. VV. – **Perspectiva: Alternativa Zero**. Porto: Fundação Serralves, 1997, p. 23.

dinamizador de eventos culturais. A mostra decorre entre 28 de Fevereiro e 31 de Março de 1977, na Galeria de Arte Moderna, em Belém, com a participação da Secretaria de Estado da Cultura, que tinha como Director-Geral da Acção Cultural Eduardo Prado Coelho e onde trabalhavam Fernando Calhau e Julião Sarmento. Como notou João Fernandes: “No contexto português, a ‘Alternativa Zero’ não deixa [...] de constituir um momento de transição e profundas transformações no campo artístico. O paradigma de referências muda indubitavelmente, todo um passado da arte portuguesa deixa de poder ser visto apenas pelos mesmos pontos de vista que o proclamavam ‘antes da ‘Alternativa’’. Esta consagra a ruptura com um contexto e transfere paradoxalmente as expectativas para ordens de ideais que lhe são muitas vezes adversas nos seus propósitos. A eclosão de uma nova geração de artistas, críticos, galerias e instituições passa por uma transição de nomes participantes na ‘Alternativa’ para um novo paradigma: tais são os casos nomeadamente de Calhau, Sarmento e Leonel Moura”⁷⁵.

Num quadro de diversidade, muitas das propostas artísticas deste período se centram em questões que, de uma forma mais ou menos evidente, se relacionam com a problematização do espaço, com o papel activo do espectador, o questionamento da natureza do objecto artístico e do próprio artista, com a dimensão objectual ou com a procura de formas essenciais, geométricas - questões que estão presentes nas pesquisas de Fernando Calhau. As obras de Helena Almeida, Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro, António Areal, Zulmiro de Carvalho, Alberto Carneiro, Ana Vieira, Lourdes Castro, Pires Vieira ou António Palolo são exemplificativas destas problematizações, evidenciando uma vontade evidente de mudança.

Helena Almeida centra-se no questionamento da possibilidade da pintura, assumindo, inicialmente, uma transgressão do suporte pictórico, que a conduz a uma dimensão objectual. É o que está em causa nas obras que apresenta, em finais da década de 1960, na Galeria Buchholz: uma tela que escorra do seu suporte de madeira ou outra tela virada ao contrário, com o suporte para o espectador, à qual é anexada uma espécie de portada (ou, noutro caso, um estore). Na década de 1970 a artista começa a surgir, sistematicamente, nos seus trabalhos. Esta presença do corpo da artista nas obras relaciona-se com questões exclusivamente pictóricas: por um lado, Helena Almeida pretende questionar a noção de pintor e a própria ideia de pintura e, por outro, o lugar e a função do espectador⁷⁶.

⁷⁵ FERNANDES, João – Vinte anos depois..., p. 34.

⁷⁶ CARLOS, Isabel – **Helena Almeida**. Lisboa: Caminho, 2005, pp. 8-15.

O percurso artístico de Ângelo de Sousa caracteriza-se, fundamentalmente, por um constante experimentalismo, um trabalho em constante processo, e pelo cruzamento de vários *media*, como a pintura, a fotografia, a escultura ou o vídeo, numa procura da simplificação de formas. Na segunda metade dos anos 60 do século XX, e no início da década seguinte, o artista produziu uma série de esculturas que ilustram a passagem do plano bidimensional para o tridimensional, evidenciando um entendimento do espaço como espaço vivencial, de interacção com o espectador⁷⁷. Na pintura, Ângelo de Sousa caminha no sentido da depuração, da redução ao essencial, às formas simples. O artista elege como tema inicial a natureza: árvores, cavalos ou flores, numa pintura baseada ainda em modelos figurativos, na qual se verifica uma progressiva atenção às zonas deixadas em branco⁷⁸. O seu percurso no sentido da simplificação conduzi-lo-á a uma pintura que cobre toda a superfície, em que ténues variações de cor só são perceptíveis num olhar prolongado, que desfaz o aparente monocromatismo⁷⁹.

O percurso artístico do pintor Jorge Pinheiro caracteriza-se por uma aparente contradição: por um lado, um forte apelo à figuração e, por outro, um apelo às formas geométricas essenciais. A sua primeira fase abstracta, de 1966 a 1971, inclui peças tridimensionais, *shaped canvas* (telas configuradas), telas que resultam de estudos sobre o quadrado e projectos de uma série de esculturas partindo de superfícies pintadas, metalizadas, espelhadas ou polidas em torno do cubo, que nunca chegaram a ser concretizadas. Todas estas peças se relacionam com uma dimensão objectual e com uma ligação ao espaço real⁸⁰. Aquilo que é importante para o artista é a psicologia da forma,

⁷⁷ A primeira série, realizada entre 1966 e 1967, consiste no aproveitamento das características próprias dos materiais, não se situando simplesmente no espaço, mas antes, fundindo-se com ele. Nas palavras de José Gil, “É este talvez o paradoxo maior das esculturas de Ângelo: perfeitamente auto-suficientes na sua exterioridade visível, proliferam num espaço que, não se vendo nem se tocando, goza também de uma experiência exterior. É o grande mistério sem mistério do espaço destas esculturas: o espaço invisível, virtual, goza de uma exterioridade presente” (GIL, José – **O objecto da multiplicidade qualquer**. In AA. VV. – **Ângelo de Sousa: escultura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 51.).

⁷⁸ Como explica “No meu caso (e devo sublinhar que estive por muito tempo interessado nos mecanismos da percepção) ocorreu-me tentar fazer com que a superfície preparada, o branco, pudesse ser, ou significar, alternadamente, o fundo ou a forma” (Ângelo de Sousa cit. in ALMEIDA, Bernardo Pinto de – **Ângelo de Sousa**. Lisboa: INCM, 1985, p. 27.).

⁷⁹ Esta simplificação e monocromatismo, apenas sugerido, levaram à associação da sua obra ao minimalismo, no entanto, as suas pesquisas são outras. Como refere Carlos Vidal “[...] enquanto o minimalismo estava interessado na forma / estrutura / série / modulação, Ângelo estava sobretudo interessado na matéria, na tactilidade, [...]”. (VIDAL, Carlos – **A lição de Ângelo de Sousa (1938-2011): a última ou a primeira, decidam vocês** [Em linha]. 2011. [Consultado 20 de Março]. Disponível em WWW:URL:<http://5dias.net/2011/04/10/a-licao-de-angelo-de-sousa-1938-2011-a-ultima-ou-a-primeira-decidam-voces/>>.)

⁸⁰ Como esclarece Jorge Pinheiro a abstracção resultaria de uma necessidade de estudo, de reflexão, e não de uma necessidade de transmitir ideias ou sentimentos “Na pintura que fiz no final dos anos 60 há um regresso voluntário a determinado tipo de questões e formas que tinham sido experimentadas durante os

são os jogos ilusórios de exploração da cor, que estão submetidos a regras de articulação volumétrica e gráfica, relacionados com a teoria *Gestalt*. A pintura era executada em tinta industrial, apagando, assim, qualquer vestígio da mão do artista, da pincelada. Na segunda fase abstracta, de 1971 a 1980, as obras são constituídas a partir dos elementos individualmente considerados. O estruturalismo, que estava em voga na época, muito influenciou Jorge Pinheiro.

António Areal é uma figura marcante deste período em Portugal, não só pela sua produção pictórica e escultórica, mas também pela reflexão teórica, onde critica, fortemente, a incapacidade da arte portuguesa se aproximar da arte internacional. Após uma primeira fase surrealista e informalista gestual, o artista centra-se, na década de 1960, na pesquisa de relações entre arte figurativa e arte abstracta, produzindo pintura e objectos fortemente marcados por preocupações de ordem conceptual. Em 1964, apresentou na Galeria Divulgação, objectos neodadaístas⁸¹. Em 1969, Areal apresentou *Caixas vazias de objectos*, na Galeria Quadrante, em Lisboa. São caixas de madeira, pintadas a cinzento no exterior e branco no interior. Um vidro fecha as caixas que nada contêm, para além do vazio. Os objectos são apresentados com legendas que, ironicamente, permitem interpretações várias ao espectador e que parecem descrever aquilo que não é possível mostrar.

Zulmiro de Carvalho centrou-se na produção de uma série de esculturas, construídas a partir de módulos planares, que convidam a participação do público. Em 1970, apresenta na Galeria Buchholz, em Lisboa, uma exposição que consistia na disposição no espaço da galeria de vários módulos de chapas de alumínio, com 200 x 100 cm, pintados de cores lisas – amarelo, vermelho ou preto - combinados em conjuntos de dois ou três elementos, que formavam composições planas ou superfícies curvas. As chapas eram pintadas à pistola, em esmalte brilhante, apagando a marca autoral do artista. Não é por acaso que Manuel António Pina refere relativamente a estas

anos 20, especialmente o Construtivismo. Sentia necessidade, eu próprio, de reflectir ou ir fazendo tudo de novo. [...] No fim da abstracção, [...], eu começo a tentar ‘dizer coisas’. Antes disso não pretendia dizer coisa nenhuma. Isto é, não pretendia exprimir emoções, sentimentos, preocupações, alegrias, etc. Não queria deixar na obra, de forma determinantemente explícita, a minha impressão digital” (AA. VV. – **Jorge Pinheiro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 2002, p. 52.).

⁸¹ António Areal esclarece “Na presente exposição intentei que fosse evidente a realidade e a consciência da Vanguarda em 1964-1965 como oposição a um processo de academização que, a pretexto do ecletismo das tendências, propugna reduções decorativas, destinadas à integração esteticista das expressões revolucionárias duma arte criadora que não vive de prestígios museológicos, e que não quer merecer apoios sentimentais, abstendo-se de ser adorada em catálogos de colecções, críticas de belas artes, glorificações mercantis e nas restantes emoções ligeiramente congratulatórias” (António Areal in AA. VV. – **António Areal: primeira retrospectiva**. Porto: Fundação Serralves, 1990, p. 57.).

obras: “onde as mãos não estão presentes”⁸². Se, nesta época, as obras ainda vinham acompanhadas de um título, por exemplo, *curvatura*, que já indicava uma intenção puramente escultórica, estas denominações acabam mesmo por desaparecer (nos anos 90 do século XX iremos encontrar peças com referências temáticas)⁸³. Estas pesquisas em torno da escultura vão prosseguir em Londres, onde viveu entre 1971 e 1973. No estudo que efectuou sobre as mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977, Miguel Leal destaca destas sequências de imagens “a sua capacidade de documentar o processo com todo o pormenor”⁸⁴, considerando que o processo faz parte das obras. O autor chama a atenção para o facto da série de imagens forçar o conceito de tempo a integrar as esculturas, evidenciando o seu carácter experimental. Os diferentes ângulos de luz natural que incidem sobre os objectos, ao longo do dia, reforçam a importância dos factores externos, como Morris refere em *Notes on Sculpture*.

Também Ana Vieira se dedicou à realização de objectos tridimensionais que mantinham com o espaço uma relação fundamental. Em 1968, Ana Vieira confronta-nos com o vazio da figura humana: crianças, mulheres ou atletas imortalizadas em acções transitórias. *Esfinge Transitória* é um dos primeiros objectos e anunciador do seu percurso artístico posterior. A artista cria uma obra a partir do vazio, do nada, mas não só, também o espelho e a cor azul são aqui matéria, para construir objectos que nos dão a ver aquilo que os nossos olhos sozinhos não alcançam. As figuras captadas, em determinados momentos, “são transitórias porque se mostram, enquanto figuras e representações que são, como momentos de apropriação do movimento real dos corpos”⁸⁵. Uma vez que a acção se continua a desenrolar, o vazio que fica é revelador, e é o espectador que lhe dá um sentido, o seu, o de cada um de nós. Num aprofundamento da passagem das duas para as três dimensões, Ana Vieira realiza, a partir de 1971, *Ambientes*. Nesse ano, apresentou, pela primeira vez, na Galeria Quadrante em Lisboa, uma composição construída com tecidos transparentes suportados por uma estrutura metálica fixada ao tecto, onde objectos reais convivem com objectos desenhados nos

⁸² Manual António Pina cit. in PEREIRA, José Fernandes – Conversas com esculturas... Zulmiro de Carvalho. *Arte Teoria*. Lisboa 11 (2008) 288.

⁸³ Zulmiro esclarece: “As obras desprovidas de nome tornam-se mais puras, quase ascéticas. Lego às pessoas a liberdade de comentarem ou estabelecerem juízos livremente” (Zulmiro de Carvalho in PEREIRA, José Fernandes – Conversas com Esculturas... Zulmiro de Carvalho, p. 291.).

⁸⁴ LEAL, Miguel Teixeira da Silva – **Desmembramento, desmaterialização, reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977**. Porto: Faculdade de Letras, 1999. Dissertação de Mestrado, p. 178.

⁸⁵ COUTINHO, Liliana – **Ana Vieira: o que ocorre nos interstícios da figura?**. Lisboa: Caminho, 2007, p. 10.

panos translúcidos⁸⁶. Circulando em torno do espaço, o público não encontra a porta de entrada, que lhe é, então, negada, sendo apenas possível a visualização a partir do exterior. Como refere Liliana Coutinho “Embora transparentes, os *Ambientes* são uma caixa fechada e é o impedimento de entrar e tocar o que pode permitir o desenvolvimento da consciência táctil da visão. Não deixando de questionar a distância clássica entre nós e a definição dos objectos, fá-lo a partir de uma experiência interna à própria visão, explorando o seu sentido háptico”⁸⁷.

Pires Vieira desenvolve, no início da década de 1970, uma pesquisa em torno das cores puras e de formas geométricas. Nestes anos, o artista procurou centrar-se na possibilidade/impossibilidade da pintura, ou seja, no questionamento dos meios e suportes do pictórico, como, aliás, fica subentendido pelos títulos que acompanham as obras, por exemplo, *Nove ensaios para a construção do espaço da pintura*. Com esta finalidade, Pires Vieira recorre à serigrafia e à repetição de formas simples, que desenham padrões geométricos, à redução da paleta e à manipulação do suporte. Centrando-se na relação entre a cor e o espaço real, Pires Vieira apresenta uma série de variações sobre uma mesma estrutura elementar: um quadrado encimado por um outro de menores dimensões. Esta figura, que sistematicamente integrava a sua obra nesta década, surgia em vazio ou preenchida com cor, parcialmente colorida, fazendo parte do suporte ou dele se libertando, isolada ou a formar padrões. Estas preocupações com a “desconstrução” da pintura levam-no a realizar obras constituídas por telas penduradas, sem qualquer armação, das quais recorta formas geométricas com a tal estrutura elementar, anteriormente referida.

Em 1961, Lourdes Castro abandona a pintura abstracta que vinha desenvolvendo, para criar objectos. A sua produção tridimensional inicia-se com *Máquina de Escrever*, uma máquina encontrada no lixo, reaproveitada e pintada de forma uniforme, com tinta de alumínio. A esta obra, seguiram-se outras, sempre neste reaproveitamento de desperdícios que ganham agora uma nova vida. São objectos recontextualizados, que passam para o campo artístico e que, pela forma como são pintados e unificados, anunciam já a sua pesquisa com as sombras. Uma pesquisa que acompanha a artista ao longo da vida e que será efectuada utilizando variados suportes: serigrafia, tela,

⁸⁶ No interior deste espaço delimitado foram colocadas mesas, cadeiras, talheres e copos, mostrando-nos uma refeição, numa sala de jantar vazia, prestes a começar ou que acabou de terminar. Estes objectos reais são contrapostos com objectos do quotidiano, impressos em silhuetas nos panos translúcidos: molduras, uma porta ou uma janela que nos sugerem a entrada para participarmos na refeição.

⁸⁷ COUTINHO, Liliana, p. 13.

plexiglass ou lençóis⁸⁸. Na sequência destas experiências, a artista coloca, agora, os objectos sobre a seda pré-sensibilizada, obtendo as suas primeiras “sombras projectadas”, em serigrafia. Para a artista “A sombra ainda é palpável. O contorno já não é. O contorno surpreende-me porque não existia antes de eu o desenhar; [...]. O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características”⁸⁹. A partir de 1964 as sombras passam a ser recortadas em plexiglass, material transparente e sem textura, construindo objectos translúcidos ou cobertos de cor, que reinventam “o retrato enquanto sombra”⁹⁰ e conferem materialidade ao que não a tem. Já no final desta década, Lourdes Castro deita as sombras e começa a bordar os seus contornos em lençóis. Inspirada pela tradição chinesa e pelos *happennigs*, a artista apresenta, a partir de 1973, a movimentação das sombras no espaço, a sua sombra a desempenhar tarefas do quotidiano, no teatro de sombras.

Alberto Carneiro, parte dos elementos da natureza, para desenvolver um percurso artístico onde se encontram muitas das problemáticas que temos vindo a referenciar: o papel activo do espectador, a participação do espaço real ou a abordagem conceptual como ponto de partida para a realização da obra. Muito influenciado pelo filósofo francês Gaston Bachelard, que servirá de suporte teórico para a sua obra, o escultor desenvolve uma produção artística com uma forte componente evocativa e imaginativa, que alia com as suas raízes rurais, as “coisas simples” da aldeia onde nasceu, São Mamede do Coronado⁹¹. Em 1969, Alberto Carneiro apresenta na Cooperativa Árvore, no Porto, a exposição *Cinco Esculturas*. Nestas peças, em metal pintado de branco, verifica-se uma ligação directa com o solo, já que o plinto é excluído, sendo as esculturas colocadas directamente no pavimento. Surge, nestas obras, um aspecto fundamental: o espaço com uma dimensão relacional. As pesquisas fenomenológicas que vinham sendo desenvolvidas, adquirem, agora, novos contornos, isto é, deixam de

⁸⁸ “Eu faço objectos / Eu faço esculturas / Eu faço relevos / Eu colo coisas / Eu colo tudo o que é para deitar fora / todas as coisas que já não servem para nada, / velhas coisas usadas, novas, muito novas, / sem graça; / coloco-as umas ao lado das outras, / empilhadas ou seguindo linhas, não sei / quais; espaços em volta ou espaços nenhuns, / cheios. / Pinto de alumínio. É tudo”, afirma Lourdes Castro em 1961. (Lourdes Castro in AA. VV. – **Lourdes Castro e Manuel Zimbro: à luz da sombra**. Porto/Lisboa: Fundação Serralves/Assírio & Alvim, 2010, p. 31).

⁸⁹ Lourdes Castro in AA. VV. – **Lourdes Castro e Manuel Zimbro: à luz da sombra**, p. 41.

⁹⁰ Guy Brett in AA. VV. – **Lourdes Castro e Manuel Zimbro: à luz da sombra**, p. 21.

⁹¹ “Para Alberto Carneiro, os elementos naturais e toda a vida campesina não se colocam numa situação de exterioridade ou de contemplação. Pelo contrário: a paisagem entendida na sua vivência íntima é o meio no qual o escultor se move, feita por dentro, de pertença e de reciprocidade” (ROSENDO, Catarina – **Alberto Carneiro: os primeiros anos (1963-1975)**. Lisboa: Edições Colibri/IHA-Estudos de Arte Contemporânea, 2007, p. 75.).

se centrar exclusivamente na relação do autor com a matéria, passando a incluir, de forma mais evidente, o lugar envolvente⁹².

No início dos anos 70 do século XX, a obra de António Palolo começa a caminhar no sentido de uma linguagem depurada. Após um momento de indefinição entre figuração e abstracção, o artista centra-se na investigação em torno do geometrismo. Figuras geométricas, como círculos ou rectângulos, e barras de cor dispõem-se com um determinado ritmo, estabelecendo relações entre espaços adjacentes⁹³. É a partir de uma citação directa a Marcel Duchamp, em *Apolinère Enameled*, que Palolo nos direcciona para o seu trabalho posterior: por um lado, com o fascínio pelas possibilidades da simetria e, por outro, com a utilização progressiva das formas geométricas. A referência a Duchamp nesta passagem para a abstracção parece transportar uma certa ironia, que, aliás, sempre esteve presente na sua obra. Como refere Maria Helena de Freitas, “As faixas cromáticas tornam-se o suporte do seu jogo pictórico, um jogo retiniano que se fundamenta na utilização de cores vibrantes e de uma dinâmica espacial que o artista desenvolve segundo modelos pessoais, de simetrias e alternâncias. A pintura torna-se um objecto em si, e nesse jogo visual conquista o vazio, o espaço entre as superfícies trabalhadas, e adquire estatuto tridimensional”⁹⁴.

Em Portugal, o final da década de 1960 e a década de 1970 são, então, caracterizados pelo desenvolvimento de um novo género de produção artística, que não se pode dissociar da emigração dos artistas, que permitiu um contacto directo com o contexto internacional. O que caracteriza a década de 70 “são as ‘conexões’ entre as várias práticas artísticas e, simultaneamente, a ‘mudança de enfoque’ dos dispositivos de produção que corroem as ‘regras internas de cada meio’ abrindo-os ao confronto, ao choque e à integração de ‘envolvência’, seja esta o ateliê, a galeria ou o museu, ou a paisagem, as ruas e muros da cidade”⁹⁵.

⁹² Como sugere Catarina Rosendo “A principal característica destas peças parece ser o modo como, ao mesmo tempo que se instalam como entidades antropomórficas presentes no espaço e geradoras de sentidos e de relações, elas são em si, ao mesmo tempo que também o criam, um espaço ficcional de representação, pois a matéria está reduzida a um conjunto de planos brancos abstractizados que não reenviam para nada a não ser para a sua capacidade de, realizando uma série de inscrições no espaço, representarem” (ROSENDO, Catarina, p. 61.).

⁹³ BARROSO, Eduardo Paz – **António Palolo: nómada por dentro**. Lisboa: Caminho, 2007, p.15.

⁹⁴ Maria Helena Freitas in AA. VV. – **António Palolo 1963-1995**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 1995, p. 18.

⁹⁵ SILVA, Raquel Henriques da. In AA. VV. – **Anos 70 Atravessar Fronteiras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp.15-16.

VIDA E OBRA DE FERNANDO CALHAU

AS PRIMEIRAS GRAVURAS: UM COMEÇO DETERMINANTE

Fernando Calhau nasceu em 1948 em Lisboa, a mesma cidade que o viu partir, precocemente, no ano de 2002. A sua pesquisa no campo das artes iniciou-se pela gravura, na Gravura - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, por influência do seu pai, *designer* gráfico de profissão, ainda antes de ingressar na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, para estudar Pintura⁹⁶. É precisamente pela gravura que o seu percurso primeiro se afirma. Calhau confere uma grande importância à sua actividade de gravador, e é de facto por esta via que vão surgir muitas das linhas orientadoras do seu trabalho posterior.

Em 1966/1967 Calhau frequenta o curso de gravura, dirigido por Alice Jorge e João Hogan, na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses sendo, no ano seguinte, convidado para assistente do mesmo curso⁹⁷.

A Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses foi registada a 20 de Julho de 1956. A Gravura, cujo grupo fundador integrava os artistas e amadores de arte Júlio Pomar, José Cardoso Pires, Armando Vieira Santos, Adriano de Gusmão, José Nogueira, João Augusto dos Santos, Luís de Carvalho e Oliveira, Luís Nuno Pinheiro de Azevedo, Rogério Ribeiro, Joaquim José Barata, José Júlio Andrade dos Santos, Manuel Antunes Machado Torres, Cipriano Dourado, Alice Jorge, Francisco da Conceição e Silva, Rogério Mendes de Moura, Cecília Rey Colaço Menano e Manuel Cândido Pena Rego, tinha como objectivo “desenvolver a produção e divulgação da gravura original em Portugal, e a venda aos sócios das gravuras produzidas através da sua actividade, incluindo uma oficina de gravura”⁹⁸. Aos artistas, ligados ao movimento neo-realista, juntam-se, então, amadores de arte, com quem já vinham estreitando laços de amizade nas Exposições Gerais de Artes Plásticas e nos encontros da Sociedade Nacional de Belas-Artes, para formar esta cooperativa que pretendia valorizar a prática da gravura, pelo ensino, pela produção e comercialização, e também pela organização de exposições itinerantes que chegavam a vários pontos do país.

⁹⁶ ANACLETO, Ana – Fernando Calhau (1948-2002): la manière noir. *L + arte*. Lisboa. 67 (2010) 53.

⁹⁷ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (ed.) – **20 Anos da Gravura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, p. 5.

⁹⁸ GOMES, Inês Vieira – **Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal**. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2010. Dissertação de Mestrado, p. 41.

Três meses após a fundação da cooperativa, em Outubro de 1956, é editada a primeira gravura, da autoria de Jorge Barradas. A abertura a outros artistas, que não o núcleo fundador foi, desde o início, uma prática da Gravura, que contou com a colaboração de, por exemplo, artistas do primeiro modernismo como Jorge Barradas, já citado, Carlos Botelho, Almada Negreiros ou Mily Possoz. As gravuras produzidas por estes artistas denotam uma grande dependência com as outras práticas artísticas a que também se dedicavam: a pintura e o desenho.

A valorização da gravura contemporânea, levada a cabo pela Gravura, passava, não só pela divulgação em Portugal, mas também pela projecção da arte de gravar a nível internacional. As instalações definitivas da cooperativa são inauguradas a 6 de Fevereiro de 1960 na Travessa do Sequeiro, n.º 4. Esta mudança foi possível devido ao contributo da Fundação Calouste Gulbenkian, que permitiu apetrechar a Gravura de um espaço com oficinas para a execução de litografias, xilogravuras e gravuras em metal, assim como uma galeria para exposição: a Galeria Gravura, inaugurada com uma exposição de Querubim Lapa. Esta galeria, para além de apresentar as obras dos artistas fundadores e dos alunos que frequentavam os cursos de gravura, possibilitou a mostra de conceituados artistas estrangeiros como Anthony Gross ou Jacques Villon. O apoio da Fundação permitiu, ainda, o transporte de uma prensa proveniente de Inglaterra, cujo proprietário era Bartolomeu Cid dos Santos.

O início da relação entre estas duas instituições vai também permitir a realização dos cursos de gravura artística, instituídos em 1961. Estes cursos permitiam às gerações mais jovens aprender as técnicas da gravura, assim como contactar com os artistas já consagrados. Com uma forte preocupação pedagógica, a cooperativa Gravura organiza vários cursos que permitem a aprendizagem e experimentação das diversas técnicas, leccionados por artistas nacionais e internacionais. Com os subsídios da Fundação Gulbenkian, 26 artistas de diferentes nacionalidades passam pela Gravura, para frequentar os cursos ou apenas para trabalharem nas suas oficinas. O primeiro curso, denominado *I curso de iniciação às técnicas da gravura*, foi dirigido por José Júlio, António Charrua e Rogério Ribeiro. Seguiram-se muitos outros, com direcção do influente gravador britânico Stanley William Hayter, Alice Jorge, Cláudio Juarez, os brasileiros Rossini Perez e Isabel Pons, a argentina Carmen Gracia, João Hogan, Maria Gabriel ou o artista belga Dacos. A realização destes cursos contribuía para a consolidação de um centro artístico de valorização e divulgação da gravura

contemporânea, também a nível internacional. Ao período de aprendizagem seguia-se uma exposição com os trabalhos realizados⁹⁹.

Fernando Calhau começa, então, por frequentar um curso de gravura na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. O artista explica porque iniciou o seu percurso pela gravura: “[...] comecei a fazer gravura por uma questão curiosa – tinha interesse na matéria do papel moldado pela chapa metálica. Comecei por fazer o curso de gravura normal, onde aprendi as técnicas todas, o que deu gravuras orgânicas, pela forma como deixava o ácido corroer a chapa, de forma um pouco aleatória. Assim que aprendi como se faziam aquelas gravuras com a matéria que me tinha interessado de início, passei a fazer gravuras brancas, seriadas”¹⁰⁰. Foram estas gravuras brancas que Calhau apresentou na sua primeira exposição individual, na Galeria Gravura, em Novembro de 1968. São já formas geométricas que vão surgindo nas gravuras orgânicas (Anexos: Figuras 22 e 23). São círculos que evoluem para rectângulos e quadrados, que nunca são, nem podiam ser, perfeitos, mas que já parecem indiciar as suas pesquisas posteriores. O ácido é deixado um pouco ao acaso, criando estas formas abstractas que valorizam a geometrização. Seguiram-se as gravuras brancas.



Figura 2. S/ título #756,1968. Gravura.
Relevo sobre papel Fabriano. 76 x 56 cm.
Colecção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

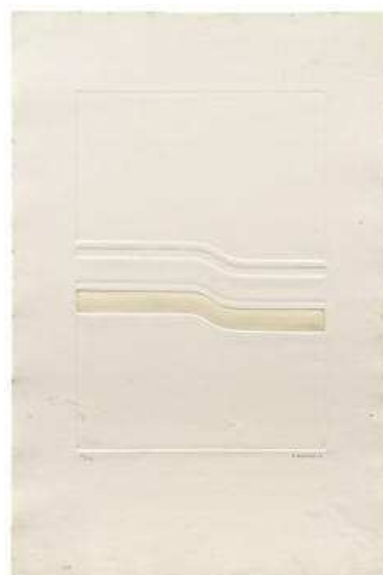


Figura 1. S/ título, 1968. Gravura.
Técnica mista sobre papel. 57 x 38 cm.
Colecção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

⁹⁹ GOMES, Inês Vieira – **Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal**, pp. 41-84.

¹⁰⁰ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001. In SARDO, Delfim [et al.] – **Work in progress: Fernando Calhau**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 55.

Neste caso são os relevos que destacam as formas geométricas das folhas de papel. São quadrados, rectângulos ou losangos a enquadrar outras figuras geométricas, mostrando-nos o nada, o vazio, a ausência de cor. Por vezes surge um apontamento de cor, subtil, que se contrapõe aos relevos brancos. Verifica-se já uma apetência para a serialidade. De facto, como esclarece o artista, esta exposição só não é serial por razões de natureza técnica: “Só não é serial porque era muito difícil para mim, por causa do tempo de execução que era muito lento; não era fácil juntar um volume de trabalho que constituísse uma série, embora já houvesse alguma vontade de o fazer”¹⁰¹. Neste período, Fernando Calhau tinha dificuldade em pensar numa peça que fosse única, que não permitisse a sua reprodução a partir de uma matriz. Relativamente às gravuras brancas “Pretendia fazer a evolução de uma forma que percorria a chapa, sequencialmente”¹⁰². Numa gravura Calhau cita *A Morte de Marat* de Jacques Louis David, mas esvazia-a de conteúdo (Anexos: Figura 24). São os contornos ou apenas o relevo que nos mostram, agora, o herói da Revolução Francesa.

O texto introdutório que acompanha a brochura/catálogo desta exposição, da autoria de Armando Vieira Santos, é extremamente elogioso, para um artista que acaba de iniciar o seu percurso artístico. O autor afirma: “Embora se trate de um artista no começo da sua actividade de gravador, as provas já prestadas deixam entrever uma forte personalidade, na qual conjuntamente se associam a curiosidade e a insatisfação de quem ainda procura um caminho com a firme decisão de encontrar, através dos processos técnicos assimilados, formas de expressão plástica de forte sentido actual e que melhor de ajustem à sua sensibilidade. Desde já, Fernando Calhau é um nome a fixar. Um gravador com largas possibilidades de vir a ocupar um lugar destacado entre os modernos gravadores portugueses”¹⁰³.

Em 1969/1970 Fernando Calhau realiza uma serigrafia, com o título *Natureza Morta* (Anexos: Figura 25). Uma superfície quadrada é dividida em duas partes: a da esquerda tem a cor verde e da direita a cor vermelha. Ao centro, escrito em maiúsculas, surgem as palavras natureza morta. Ainda faltavam uns anos para o 25 de Abril de 1974 e, no período marcelista, o nosso país era, para Calhau, uma natureza morta.

¹⁰¹ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 59.

¹⁰² CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 55.

¹⁰³ SANTOS, Armando Vieira – **Calhau**. Lisboa: Galeria Gravura, 1968, p.1.

Ainda em 1970, Fernando Calhau faz serigrafias em que molduras coloridas emolduram quadrados brancos (Anexos: Figuras 26 e 27) ou pretos (Anexos: Figura 28 e 29). Esta figura geométrica acompanhará o artista em todo o seu percurso: “Eu não sei explicar de todo porque é que o quadrado teve essa importância toda, mas o facto é que o quadrado continua a ser uma forma recorrente no meu trabalho, já que nunca fiz quadros de outros formatos, se exceptuarmos as telas configuradas. O quadrado tem uma permanência constante e a partir de certa altura deixei de contrariar isso”¹⁰⁴. Para Calhau o quadrado “[...] é um rectângulo que pode rodar em todas as direcções da mesma maneira, não tem vertical nem horizontal, é sempre centrado”¹⁰⁵.

Nesse ano, na Sociedade Nacional de Belas Artes, Calhau apresenta os quadrados pretos emoldurados. A exposição consistia numa série de desenhos idênticos, em que cada um representa um quadrado envolvido por uma moldura gráfica de cores fortes.

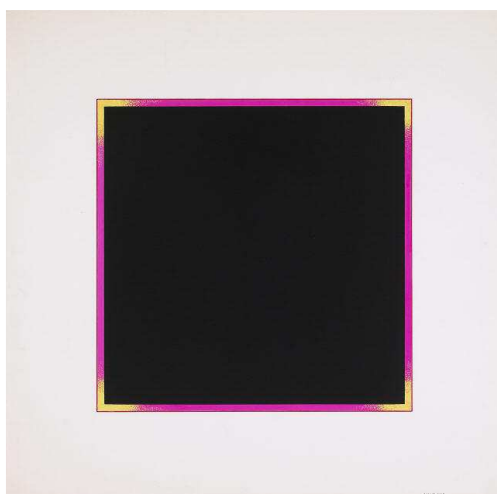


Figura 3. S/ Título #593, 1970. Desenho. Serigrafia e lápis de cor sobre papel. 66 x 66 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

O despojamento de meios e a procura do essencial são evidentes. Só as cores da moldura poderão desencadear uma estimulação óptica capaz de desestabilizar a geometria do quadrado. Ao percorrer a exposição o nosso olhar é “enganado”, porque aquela figura tão estável, parece sofrer alterações de ritmo, parece deformar-se, embora saibamos que tal não acontece. A simplificação máxima das propostas geométricas e dos meios permitem estudar mecanismos de percepção. Rocha de Sousa refere, relativamente e esta exposição “[...], o absurdo somatório dos desenhos decide também um envolvimento, um clima, que pode constituir, em última análise, o objectivo mais

¹⁰⁴ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 63.

¹⁰⁵ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 69.

remoto da exposição, de resto alcançado com eficácia no espaço característico da galeria”¹⁰⁶.

No ano seguinte, Fernando Calhau realiza duas serigrafias e uma gravura, que anunciam as pesquisas sobre espaço que iremos encontrar nas telas verdes. Nas duas primeiras, intituladas *Requiem I e II*, o artista utilizou a serigrafia para construir molduras barrocas que envolvem um espaço bidimensional, como se de uma fotografia se tratasse.

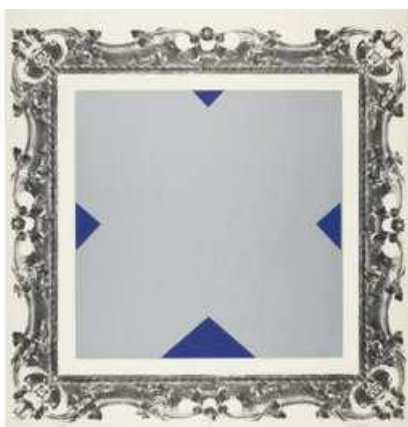


Figura 4. Requiem I, 1971.
Serigrafia sobre papel. 55 x 55 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 5. Requiem II, 1971.
Serigrafia sobre papel. 55 x 55 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

Em ambos os casos surgem linhas cruzadas, que marcam o espaço. Uma obra mostra uma cruz vermelha, desenhada a partir de uma linha estreita, colocada no centro de um quadrado azul, não alcançando os limites da figura geométrica. Na outra, uma larga cruz quase não deixa ver o fundo azul do quadrado, que na realidade se transformou em quatro pequenos triângulos, de dimensões diferentes, como se a cruz se tivesse deslocado um pouco para cima. Subentende-se que o pedaço de espaço bidimensional que é mostrado poderia expandir-se, mas só uma parte nos é dada a ver, enquadrada na moldura emoldurada. No caso da gravura, em água-tinta e água-forte, são também questões de espaço que estão em causa (Anexos: Figura 30). Um quadrado preto com uma cruz, também preta, ao centro, parece impedir a passagem para um outro espaço, que nos é interdito. Neste caso, o espaço não só se poderia prolongar em altura e largura, como nos é sugerida uma certa profundidade, que remete para uma terceira dimensão, possível pelo jogo entre o branco e o preto. Este quadrado, tal como

¹⁰⁶ FRANÇA, José-Augusto – Fernando Calhau. *Colóquio/Artes*. Lisboa. 13 (1973) 11.

acontecia com as obras anteriores, encontra-se envolvido por uma moldura muito trabalhada, que contrasta com o despojamento e a simplicidade daquilo que emoldura. Fernando Calhau denominou, ironicamente, esta gravura por *Caixinha das Ave Marias*.

Estas primeiras gravuras, e serigrafias, indiciam, de facto, muitas das questões que serão determinantes em todo o percurso artístico de Fernando Calhau. É pela gravura que se vai desenvolver o seu gosto pela serialidade e repetição. E se é pelo mundo *pop* que o artista chega a estas características, isto só tem a ver com questões de natureza prática. Efectivamente, foi a arte *pop* que conheceu primeiro, antes mesmo de saber da existência ou de ter tido tempo para assimilar as propostas de Donald Judd, Carl Andre ou Sol Lewitt. Se o modo de vida de Calhau era *pop*, a forma era já minimal.

A partir dos processos gráficos, como a serigrafia, foi possível ao artista obter uma luz e uma uniformidade de cor que permitiam, no final dos anos 60, aproximar o seu trabalho “dessa sopa cultural de que a *pop art* era a superfície mais visível”¹⁰⁷. É também pela gravura que a cor se vai perder, tanto pelos relevos, como pelo recurso sistemático do negro, até alcançar o monocromatismo. Por outro lado, a gravura remete para dois pólos opostos, ambos fundamentais para Fernando Calhau: primeiro, a questão da execução manual, do respeito pela manufactura e pelo aperfeiçoamento técnico e, segundo, a reprodutibilidade. Estes dois aspectos encontram-se na obra de Calhau de forma indissociável. Na prática do desenho é claro o virtuosismo técnico e até mesmo uma aproximação a procedimentos da gravura enquanto disciplina artística no entanto, o artista interessa-se particularmente pela possibilidade reprodutível da gravura, o seu carácter proto-fotográfico. É pela fotogravura que surge o interesse pela fotografia, que Calhau vai desenvolver a partir dos anos 70 do século XX.

Com excepção de alguns trabalhos muito iniciais, Fernando Calhau foi percorrendo um caminho muito caracterizado pela ideia de ordem, rigor e construção. É evidente o seu interesse pela ausência de expressão, por grandes campos de cor, pela repetição de procedimentos manuais e pela serialidade. Delfim Sardo refere, relativamente a esta questão: “Não creio que nenhuma destas características do seu trabalho sejam oriundas de um pensamento especulativo, mas de uma sensibilidade que permitia, entre a recusa progressiva pela marca da mão e uma enorme sofisticação processual, encontrar um caminho que viria a constituir um correlato de cruzamento

¹⁰⁷ SARDO, Delfim – O mapa da noite é como o mapa do mar: tópicos sobre o trabalho de Fernando Calhau a propósito desta exposição, p. 27.

entre *pop* e minimal que veio a constituir a sua forma sensível de entender os procedimentos plásticos das artes”¹⁰⁸.

De facto, desde muito cedo, não só as gravuras, mas também os desenhos e até as pinturas, demonstram características fundamentais que se vão desenvolver ao longo de todo o seu percurso artístico: a utilização do gesto de forma instrumental e efectuada em função de um sistema repetitivo, e a sua admiração por processos de reprodução mecânica. A repetição do gesto vai constituir um motivo recorrente. Esta repetição em Fernando Calhau encontra-se mais associada a uma necessidade absoluta do fazer, do acto de fazer. Como escreve Rui Chafes relativamente ao desenho: “Quanto a mim não se trata do desenho nem da imagem final. Trata-se do acto de desenhar. É o desenhar, não é o Desenho. É o fazer, é a visibilidade do acto de desenhar. O que lhe interessa é o desenhar, o preencher do tempo vazio com um gesto tão obsessivo como salvador: o único possível”¹⁰⁹.

Relativamente à questão da serialidade no trabalho de Calhau, diz-nos Delfim Sardo: “A serialidade constitui um transcendental da sua forma de conceber a própria actividade artística, talvez porque é na repetição que se situa a possibilidade de um desenvolvimento de sentido fora de uma componente metafórica, só raramente evocada por Fernando Calhau”¹¹⁰. Desde o trabalho de gravura, que o artista considerou o processo criativo como o desenvolvimento de séries de obras relacionadas, com determinadas características bem definidas. É o que está em causa na série das pinturas verdes, realizadas entre 1972 e 1975.

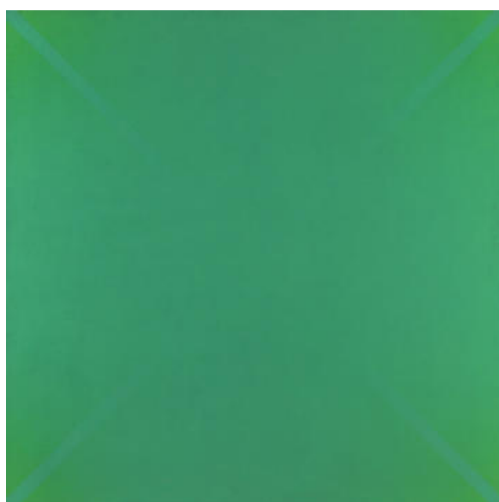


Figura 6. Espaço Verde, 1974. Pintura.
Tinta acrílica sobre tela. 145 x 145 cm.
Colecção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

¹⁰⁸ DELFIM, Sardo – A pequena noite: 5 propostas para olhar a obra de Fernando Calhau. In AA. VV. – **Convocação: leituras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 52.

¹⁰⁹ CHAFES, Rui – Ser é estar num ponto, p. 35.

¹¹⁰ DELFIM, Sardo – A pequena noite: 5 propostas para olhar a obra de Fernando Calhau, p. 53.

Nestas telas, são definidos aspectos que se mantêm inalterados como as dimensões, a forma quadrada ou uma variação cromática muito reduzida, que permite explorar um outro conjunto de características variáveis: gradações tonais, cromáticas e variações da composição. Não existe, aqui, nenhum conteúdo narrativo, mas sim um explorar das possibilidades de variação dentro da estrutura da série, dentro de um sistema de repetição no qual uma pequena variação acrescenta algo ao trabalho anterior. Fernando Calhau não faz derivar a série de uma intenção narrativa, ela encontra o seu sentido precisamente no próprio processo repetitivo. Cada série poderia ser, para o artista, interminável; o seu limite estabelece-se na possibilidade de uma aproximação ao “maneirismo” ou formalismo, que Calhau recusava.

A gravura será, então, um começo determinante, que marcará toda a obra de Fernando Calhau. É aqui que irão surgir muitas das características que encontraremos no seu trabalho posterior: a repetição, a serialidade, o monocromatismo, a execução manual e a reprodutibilidade.

A FREQUÊNCIA DA ESBAL: A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO

Fernando Calhau ingressa na Escola de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) em 1967, para frequentar o curso de Pintura, que conclui em 1973. Numa escola demasiado académica, que cinco anos antes proibia a pintura abstracta, Calhau logo se destaca, não só pelo conhecimento técnico, que adquirira na cooperativa Gravura, mas também pela invulgar curiosidade visual. Luís Serpa, seu colega no primeiro ano, refere que “ele vinha já como O ARTISTA, e não como o aprendiz de artista”¹¹¹. É nestes anos de formação académica que conhece alguns dos que viriam a ser os seus amigos mais próximos, particularmente Julião Sarmento, seu companheiro de vida e trabalho.

Calhau frequenta a ESBAL ainda antes da Revolução dos Cravos e da reestruturação que esta iria permitir. O ensino do curso de Pintura a que assiste é, por isso, ainda fruto da reforma do ensino artístico de 1957. Provavelmente, as principais novidades desta reorganização passaram pela criação de disciplinas tecnológicas como cadeiras autónomas, ainda que “sem relação interdisciplinar actualizada e sobretudo

¹¹¹ Luís Serpa cit. in ANACLETO, Ana – Fernando Calhau (1948-2002): la manière noir. **L + arte**. Lisboa. 67 (2010) 53.

como cadeiras anuais que associavam, assim, duas especialidades de longo aprofundamento: tapeçaria e cerâmica, por exemplo”¹¹², e pelo estabelecimento de um quadro de pessoal docente. É neste projecto de reestruturação que se vai preparar a equiparação dos cursos de Belas-Artes às licenciaturas e à sua, conseqüente, integração no âmbito da Universidade¹¹³.

O ensino que se praticava na Escola era, então, totalmente académico. Como recorda Fernando Calhau, “Claro que isto coincide também com o meu primeiro ano da Escola de Belas Artes onde o ambiente era aquilo que se imagina para uma escola de arte pública num país fechado, isolado. O ensino era completamente académico. Já não havia o problema da proibição de se fazerem pinturas abstractas, mas...”¹¹⁴. Na reforma de 1957, a estrutura do Curso Geral de Pintura ficou estabelecida da seguinte forma: **1.º ano** – Desenho de Estátua, Iniciação de Pintura, Iniciação de Escultura, Geometria Aplicada (1.ª parte), História Geral da Arte (1.ª parte), Tecnologia da Pintura (noções gerais), Tecnologia da Escultura (noções gerais); **2.º ano** – Pintura do Natural (1.ª parte), Desenho de Modelo Vivo, Geometria Aplicada (2.ª parte), Anatomia (1.ª parte), História Geral da Arte (2.ª parte), Tecnologia da Pintura (vitral e mosaico); **3.º ano** – Pintura do Natural (2.ª parte), Composição de Pintura (1.ª parte), Pintura Decorativa (1.ª parte), Anatomia (2.ª parte), História da Arte em Portugal, Tecnologia da Pintura (cerâmica e tapeçaria); **4.º ano** – Pintura do Natural (3.ª parte), Composição de Pintura (2.ª parte), Pintura Decorativa (2.ª parte), História da Pintura, Estética e Teorias da Arte, Tecnologia da Pintura (fresco e gravura)¹¹⁵.

Num tempo em que a Arquitectura ainda integrava as Belas-Artes, para aceder aos cursos gerais de Pintura e Escultura era necessário, apenas, o quinto ano do liceu, enquanto para o curso de Arquitectura, os alunos tinham que concluir o sétimo ano. O ensino era académico mas, na opinião de Calhau, “era mau, porque nem sequer era academicamente sério... [...]. Era incipiente, deixando os alunos à deriva em termos

¹¹² SOUSA, João Manuel Rocha de – **Ensino superior artístico – derivas das reformas de papel ou as imagens convenientes à impotência política** [Em linha]. 1995/1996. [Consultado 10 Abril 2013]. Disponível em [WWW:URL:http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6728/2/Rocha%20de%20Sousa_Ensino%20Superior%20Art%20C3%ADstico.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6728/2/Rocha%20de%20Sousa_Ensino%20Superior%20Art%20C3%ADstico.pdf).

¹¹³ SILVA, João Castro – **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade Belas-Artes, 2010. Tese de Doutoramento, pp. 342-349.

¹¹⁴ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 49.

¹¹⁵ Decreto n.º 41363, D.R. n.º 258, Série I de 1957-11-14.

formais, de cor, de tratamento claro/escuro – para já não falar da inexistência de acompanhamento”¹¹⁶.

Mesmo com um aumento do número de disciplinas e do número de professores e alunos, a reforma de 1957 não trouxe qualquer esforço no sentido de adaptar as instalações às “novas” necessidades. O convento de S. Francisco permanecia totalmente desajustado ao ensino das Belas-Artes. Ao contrário do que ditava a reestruturação, a ESBAL não foi apetrechada de equipamento adequado ao ensino das tecnologias como o vitral, o mosaico ou a tapeçaria. Recorda, desta forma, Rocha de Sousa a visita de José de Azeredo Perdigão às Belas-Artes de Lisboa: “Oito anos depois de publicada a reforma, Azeredo Perdigão baixou às caves da nova Escola para se inteirar do que por lá se fazia. Calado muito tempo, apesar do treino da sua simpatia, Azeredo considerou que os alunos inventavam teares a partir de mesas, o que era notável, mas aqueles espaços nada se assemelhavam a um local de trabalho da especialidade. Mal sabia ele que esses *protótipos* eram proibidos, como a arte de tecer. Sem falar do vitral, mosaico, cerâmica. Uma prensa antiga, que Paulino repudiaria só de olhar, foi arranjada por mestres e alunos, tendo daí resultado uma verdadeira escola de gravadores, com destaque para o professor Gil Teixeira Lopes”¹¹⁷.

Relativamente à gravura, efectuou-se um esforço no sentido da sua valorização, muito devido ao trabalho de Gil Teixeira Lopes, nomeado para o lugar de Professor Assistente de Gravura em 1960. Juntamente com Bartolomeu Cid dos Santos e Daciano da Costa, Gil Teixeira Lopes procedeu à recuperação dos cilindros de prensa que teriam pertencido a Bartolozzi. O ensino da gravura na ESBAL, centrado nas técnicas da xilogravura e linóleo, as únicas possíveis por razões técnicas, vai ser valorizado, em 1966, com a criação do Centro Nacional de Calcografia e Gravura, que tinha como objectivo o estudo e preservação das matrizes existentes no Museu Nacional de Arte Antiga. Este Centro encontra-se, desde o início, associado ao ensino de gravura da ESBAL, uma vez que a especialização do quinto ano da cadeira de gravura era lá leccionada, por Gil Teixeira Lopes¹¹⁸.

¹¹⁶CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 49.

¹¹⁷SOUSA, João Manuel Rocha de – **Ensino superior artístico – derivas das reformas de papel ou as imagens convenientes à impotência política**, p. 232.

¹¹⁸GOMES, Inês Vieira – **Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal**, pp. 41-84.

Fernando Calhau teve como colegas do primeiro ano, para além de Julião Sarmiento e Luís Serpa, por exemplo, Graça Pereira Coutinho ou Sílvia Chicó. Foi aluno do professor Lagoa Henriques, de quem salienta a competência no ensino do desenho: embora praticasse um ensino académico, incentivava os alunos no sentido de lhes “chamar a atenção para valores plásticos [...] permitindo já alguma liberdade”¹¹⁹, e também de Manuel Rio de Carvalho e José Cândido, professores que respeitava e admirava. Julião Sarmiento recorda como ele e Calhau viviam uma situação de excepção na ESBAL: “E, de repente, reparámos que eu e ele éramos assim uma espécie de dois marcianos no meio daquelas pessoas todas e porquê? Porque todas aquelas pessoas eram muito académicas e o que, na realidade, pretendiam era serem professores do Liceu. Eles estavam ali, não era para serem Artistas, eles queriam ser professores do Liceu. Queriam fazer uma formação para poderem dar aulas na área da Educação Visual, etc, era nisso que eles estavam interessados. As únicas pessoas que queriam ser Artistas era eu e o Calhau. Logo isso nos distinguia de todos os outros”¹²⁰.

Fernando Calhau inicia a sua carreira de artista bastante novo, como aliás não era incomum na época. Realiza, ainda enquanto estudante, as suas primeiras exposições individuais: depois da já citada exposição na Galeria Gravura, apresenta “Pintura” na Galeria Quadrante em 1970, e, no mesmo ano, “Desenhos Negros” na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1972 realiza a mostra “Pintura” na Galeria Judite Dacruz e, no ano seguinte, “Desenhos” na Galeria de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes. Estas exposições valeram-lhe o reconhecimento generalizado por parte dos críticos portugueses. Calhau foi, de facto, e desde o início, muito apoiado pela crítica. O artista procura justificar esta aceitação global com o facto de existir, na época, uma ânsia de descobrir novos artistas: “Talvez houvesse alguma curiosidade, alguma vontade de encontrar novos artistas e de os apoiar. E eu acho que eles entenderam que havia alguma novidade no meu trabalho, pelo menos em termos portugueses, e acharam que seria uma pessoa a apoiar”¹²¹. Não deixa de ser curioso este consenso alargado por figuras tão diversas. Delfim Sardo considera que “O Calhau reúne a unanimidade de

¹¹⁹CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, pp. 49-51.

¹²⁰ANACLETO, Ana – **Julião Sarmiento: conversa sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009. [Consultado 15 Abril 2013]. Disponível em [WWW:URL:http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/juliao-sarmiento-artista-conversa-sobre.html](http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/juliao-sarmiento-artista-conversa-sobre.html).

¹²¹CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 115.

peças tão díspares, na altura, em lados tão opostos da barreira, como o Ernesto de Sousa e o José-Augusto França, o Rui Mário Gonçalves, o Fernando Pernes, o próprio Fernando Azevedo. Todos eles tinham um apreço enorme pela obra do Calhau, curiosamente. Porquê? Porque provavelmente a obra do Calhau reunia características que agradavam a ambos, por motivos diversos. Eu acho que ao José-Augusto França ou ao Rui Mário Gonçalves agradava sobretudo o rigor e a contemporaneidade que ele tinha e onde se situava no contexto internacional. E portanto, cada um deles era fascinado por zonas diferentes do trabalho”¹²².

Não só a crítica apoiava Fernando Calhau, também o mercado se interessou pela sua obra. Como já foi referido, o mercado da arte mostrou sinais de grande desenvolvimento a partir de 1968 e continuou efervescente até 1973. Este era de tal forma forte que Calhau vendia obras suas em exposições de outros artistas: “[...] eu chegava a vender quadros em exposições de outros artistas onde ia. Havia pessoas que quase me impingiam os cheques para comprarem quadros”¹²³. A sua pintura geométrica, de paleta reduzida e centrada no essencial, parecia agradar a um público de gosto moderno que percebia a valorização da arte contemporânea. Delfim Sardo conta, com humor, que “Calhau [...] depois de fazer a exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, saiu da exposição, no primeiro dia, e foi comprar um Mini, que era um carro caro na altura!”¹²⁴.

Com vimos, a arte minimal surgiu na década de 1960, no contexto norte-americano, introduzindo novas questões relativamente à redução formalista, acabando mesmo por converter-se num ponto de ruptura. As *Black Paintings* de Frank Stella são um exemplo paradigmático. Centrando-se em questões formais e materiais, específicas da pintura, estas parecem aproximar-se das posições defendidas por Clement Greenberg, contudo, se as considerarmos como uma actualização da condição mínima da pintura, somos encaminhados para a conclusão do modernismo. Desta forma, as *Black Paintings*, evidenciando a materialidade da tela e da tinta, e contrariando qualquer

¹²² ANACLETO, Ana – **Delfim Sardo: conversa sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009.

[Consultado 15 Abril 2013]. Disponível em

WWW:URL:<http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/delfim-sardo-curador-conversa-sobre.html>.

¹²³ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 113.

¹²⁴ ANACLETO, Ana – **Delfim Sardo: conversa sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009.

[Consultado 15 Abril 2013]. Disponível em

WWW:URL:<http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/delfim-sardo-curador-conversa-sobre.html>.

ilusão pictórica, constituem o limite a partir do qual a obra passa a ser denominada por “objecto arbitrário”, segundo designação de Greenberg. Stella entende mesmo a sua pintura como um objecto: “what you see is what you see”¹²⁵.

A possibilidade de experimentação que as telas de Stella anunciaram, começou prontamente a reflectir-se no trabalho de muitos outros artistas: Jo Baer, Ralph Humphrey, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, Paul Mogensen, David Novros ou Robert Ryman, que desenvolveram uma pintura abstracta, não ilusória, caracterizada por uma tendência monocromática e pela realização em séries. Esta pintura pretendia destacar os aspectos materiais.

Donald Judd, e as propostas ditas minimais, tendiam para um conceito de tridimensionalidade que conferia ao espaço real um papel fundamental como parte integrante da obra. Desta forma, as obras não se dispunham no espaço expositivo de forma passiva, como se de um espaço ideal se tratasse, mas antes estabeleciam uma ligação com esse espaço. A relação com o espaço deixa de ser exclusivamente óptica. As peças são fixadas às paredes, colocadas directamente no chão ou desenvolvidas propositadamente para um determinado local, atendendo à sua configuração física, performativa. Esta alteração da vivência da própria obra com o espaço onde se insere provoca uma mudança também na forma como o sujeito a percepção. O espectador passa a ter um papel activo, não neutro, tomando consciência da sua presença física – que remete para uma sensibilidade não apenas óptica mas háptica – que o conduz a uma movimentação no espaço, que desta forma se activa e se revela como parte da obra, sendo percorrido de uma forma consciente.

Não só nos objectos tridimensionais se estudou esta nova relação com o espaço real, este aspecto foi também explorado na pintura, principalmente através das *shaped canvas* de Frank Stella, David Novros, Robert Mangold, Brice Marden ou Paul Mogenson. Como o próprio nome indica, estas telas, habitualmente de grande formato, apresentam formas geométricas não regulares e recortadas, que estabeleciam interligações com o espaço que as envolvia, suprimindo o limite habitual entre tela e superfície expositiva. No sentido de estabelecer esta relação dinâmica com o espaço

¹²⁵ Frank Stella in CLASER, Bruce – **Questions to Stella and Judd**, p. 155.

real, o formato convencional da tela era alterado, assumindo-se, por vezes, como um volume no espaço, pondo em causa a bidimensionalidade da pintura¹²⁶.

Na obra de Fernando Calhau, o espaço e o sujeito desempenham um papel fundamental. Como o artista refere relativamente à exposição retrospectiva, de 2001, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian “Na exposição estão menos peças [relativamente ao catálogo], para haver espaço para serem lidas com as características espaciais para que foram criadas. São peças que necessitam de muito espaço branco à volta”¹²⁷. A relação acima descrita, das obras com o espaço real, pode ser encontrada, de forma mais evidente, na exposição da Galeria Quadrante, em 1970 (Anexos: Figuras 31, 32 e 33) (Calhau voltará a apresentar telas configuradas na Galeria Cómicos, em 1987). Fernando Calhau assume aqui a pintura como um volume no espaço, ou seja, provoca uma alteração da forma das telas, simulando a tridimensionalidade, numa tentativa de estudar a relação com o espaço real e procurando estabelecer, com o sujeito, uma relação de natureza física. Nas suas palavras: “A exposição na Galeria Quadrante começava com uma tela de 1 m² que tinha o canto pintado de preto e só uma mancha cinza pintada à pistola, a toda a volta. Depois havia a evolução disso para efeitos tridimensionais em positivo e negativo, ou só as sombras em telas quadradas, ou as telas seccionadas só de um lado, mas acabava ali. Era uma história contada do princípio ao fim e não era pressuposto ter continuidade”¹²⁸.

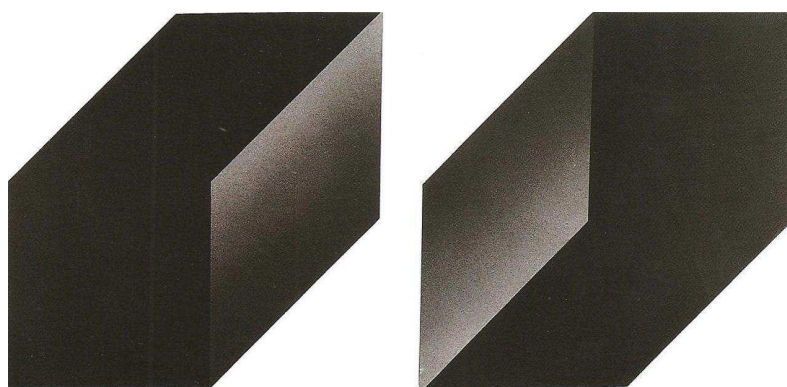


Figura 7. S/ Título, 1970. Pintura.
Tinta acrílica sobre tela. 2 x (100 x 100) cm. Coleção Fundação Serralves.
[SARDO, Delfim [et al.] – Work in Progress: Fernando Calhau. Lisboa: FCG, 2009, p. 67]

¹²⁶ ALVES, Ana Margarida D. B. – **O espaço na criação artística do século XX: heterogeneidade, tridimensionalidade, performatividade**. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2010. Tese de Doutoramento, pp. 92-104.

¹²⁷ Fernando Calhau in RATO, Vanessa – “Todos os pintores contam a mesma história durante toda a vida”: entrevista com Fernando Calhau. **Público**. (21 Out. 2001) 38.

¹²⁸ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, pp. 62-63.

Calhau parte de telas com formato quadrado para criar no espectador variações de percepção e ilusão no olhar. Algumas peças surgem com um canto amputado e com sombreados, sugerindo uma terceira dimensão. Esta questão da perspectiva é acentuada no caso das telas com os dois lados opostos seccionados, utilizadas para construir paralelepípedos pretos ou brancos. As figuras geométricas desenvolvem-se do canto inferior esquerdo para o canto superior direito ou vice-versa. Surgem também fios de plástico acoplados a um quadro, que caem até ao pavimento da galeria, e que reforçam o carácter objectual da peça. As obras foram apresentadas, nesta exposição, agrupadas, como se um quadro só estivesse completo com o outro que o acompanhava. Positivo e negativo, ou afirmação e negação, faziam parte de um jogo de simulação da tridimensionalidade que parecia fazer apenas sentido no conjunto total das peças expostas. Utiliza-se uma simplificação de meios e de cor para estudar questões de percepção e de relacionamento com o espaço expositivo. Relativamente a esta exposição, José-Augusto França refere “O feitio aparentemente funcional dos quadros, a intervenção do ‘chiaroscuro’ e a globalidade da leitura exigida pelo processo empregue formavam um conjunto *significante* que, como tal, era inédito em Portugal. Calhau deu, nas suas duas primeiras exposições ‘pictóricas’, uma prova de coerência na pesquisa a que se entregava então. [...] A ‘unidade’, dificilmente atingida por outros pintores antes dele, tornava-se condição necessária ou indispensável do entendimento, pela via da percepção [...]. A pobreza voluntária do ponto de partida terminava na riqueza absoluta do caminho a percorrer, numa linguagem efectiva – que deu, a seguir, os quadros negros”¹²⁹.

Na exposição da Galeria Judite Dacruz, de 1972, Calhau introduziu a cor e apresentou os quadros verdes (Anexos: Figuras 34 e 35). Também neste caso, é a noção de espaço, nomeadamente de espaço bidimensional, que está em causa.

¹²⁹FRANÇA, José-Augusto – Fernando Calhau. *Colóquio/Artes*. Lisboa. 13 (1973) 11.

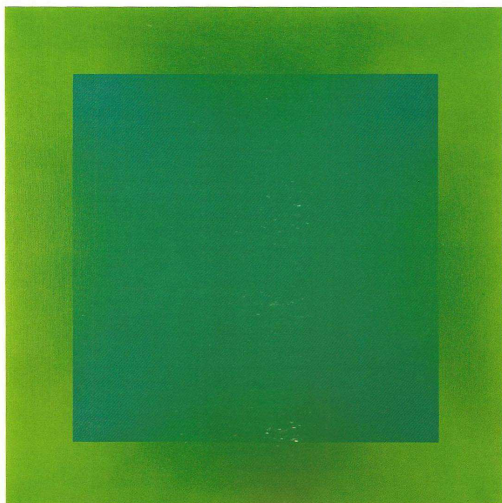


Figura 8. S/ Título, 1972. Pintura.
Tinta acrílica sobre tela. 145 x 145 cm.
Colecção Fundação Cupertino de Miranda.
[SARDO, Delfim, p. 74]



Figura 9. S/ Título, 1972. Pintura.
Tinta acrílica sobre tela. 145 x 145 cm.
Colecção CAM/FCG.
[SARDO, Delfim, p. 75]

Estas pinturas correspondiam a pedaços de espaço captados. Muitas vezes surgia uma cruz em forma de x, como já tinha acontecido com as serigrafias, que assinalavam o espaço, ou então uma margem que circundava a tela, que coincidia com uma espécie de moldura do espaço que enquadrava. O artista utiliza um verde ácido, uma cor fria, “evitando então as cores primárias, com as suas conotações sensoriais de espacialização e com uma imediata definição psicológica”¹³⁰, que junta com amarelo ou branco. Mais uma vez, partindo da mesma figura geométrica, Fernando Calhau emoldura o quadrado mas, apesar do total apagamento da pincelada e dos limites rigorosamente definidos, acrescenta uma última camada de tinta que provoca uma certa indefinição, parecendo sugerir que os vértices do quadrado se podem expandir para além da superfície do quadro ou que o quadrado de menores dimensões avança na direcção do espectador.

Conferindo uma grande importância ao espaço, o artista atribuía ao sujeito um papel determinante, já que é este que dá existência aos quadros: aproximação às premissas minimalistas. Para a realização destes quadros verdes, Fernando Calhau utiliza *spray*, ou mais exactamente, um compressor. Esta opção deve-se a razões de natureza técnica, uma vez que o acrílico seca demasiado rápido criando manchas impossíveis de controlar com pincel. No entanto, também lhe interessava o acabamento industrial, tão caro aos artistas minimalistas. O facto de apagar a presença física da pincelada era importante para Calhau, que sobrepunha camadas de tinta acrílica aguada por forma a criar superfícies uniformes e completamente lisas, que formavam os fundos

¹³⁰FRANÇA, José-Augusto – Fernando Calhau. *Colóquio/Artes*. Lisboa. 13 (1973) 13.

dos quadros. A primeira das telas desta série resulta de um episódio curioso. Fernando Calhau tinha desenhado o quadro em fórmula numa caixa de fósforos, ou seja, esquematicamente, com as cores bem definidas e, mais tarde, sonhou com a tela acabada, pendurada na parede, e percebeu que “funcionava”: o quadro tinha ficado exactamente igual ao sonho. A categoria estética que Calhau utilizava era, então, “funciona” ou “não funciona”, ou seja, a obra define ou não as condições necessárias à sua apreciação como obra de arte.

A obra que Fernando Calhau apresenta na ESBAL para conclusão da licenciatura (*S/ Título (tese)*) (Anexos: Figura 36), de 1973, é muito significativa porque faz uma ponte perfeita entre os quadros verdes, que continua a realizar até 1975, e as fotogravuras que irá desenvolver em Londres. A pintura, com intervenção serigráfica, é uma tela de 200 x 200 cm dividida em dezasseis quadrados de dimensões idênticas, onde é repetida a mesma imagem, que corresponde a um fragmento de vegetação, uma vista na direcção do chão, como se de uma cartografia se tratasse. Surgem, aqui, antecipadamente, os fragmentos da natureza que Calhau vai realizar durante a sua estadia em Inglaterra, como veremos mais adiante.

A MUDANÇA DE PLANO E A IMPORTÂNCIA DO TEMPO: A ESTADIA EM LONDRES

Fernando Calhau conclui a licenciatura em 1973 e, nesse mesmo ano, obtém uma bolsa de pós-graduação da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar Gravura na Slade School of Fine Arts, em Londres, até Agosto do ano seguinte. Esta escolha foi de natureza mais prática do que técnica, já que o director do departamento de Gravura da escola era Bartolomeu Cid dos Santos, e aquilo que realmente lhe interessava era conhecer a cultura inglesa: “Nessa altura estava a começar a interessar-me por fotografia. Ainda tinha algum interesse pela gravura mas, sobretudo, interessava-me estar em Londres. Com o Bartolomeu havia também a facilidade de ter um professor em Londres o que, parecendo que não, podia ser um óptimo apoio”¹³¹.

Durante a sua estadia no estrangeiro, para além de ter reflectido sobre as suas pesquisas no campo da arte, Calhau teve também oportunidade de contactar com a cultura inglesa, que tanto lhe interessava. Visita inúmeros museus e exposições de

¹³¹ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, pp. 89-90.

artistas muito diversos, como Claes Oldenburg, Jim Dine, David Hockney, Mark Rothko, Arnulf Rainer, Andy Warhol ou alguns artistas conceptuais ingleses. A sua passagem pela Slade School ficou imortalizada numa fotografia de grupo, de final de curso, onde Calhau e Bartolomeu Cid dos Santos seguram um cartaz com a frase *Army Revolt in Portugal: a Revolução dos Cravos vivida à distância* (Anexos: Figura 37).

Associada à noção de espaço, que vinha sendo explorada nas primeiras gravuras e nas telas verdes, vem, de seguida, a noção de tempo. Em Londres, Fernando Calhau, para além da gravura, desenha a lápis de cor, fotografa – é nesta época que começa a “fotografar a natureza” ou pedaços dela – e prepara o material para aquilo que viriam a ser os filmes em Super 8 mm. A pesquisa sobre o espaço e o tempo surgiu, precisamente, na sequência das gravuras de Londres. Com a fotografia, o artista procurava efectuar uma mudança de plano: “Por uma razão muito simples: eu considerava que os quadros verdes – na altura quando fui para Londres estava ainda a fazer os quadros verdes – eram planos verticais, funcionavam um pouco como janelas, como ecrãs – quer dizer, mais ecrãs do que janelas. Se rebateres esses planos verticais para o horizonte, começas a ter superfícies semelhantes à superfície do mar, à superfície da relva, superfície da areia. Superfícies, no fim de contas que são paisagens. Mas eu nunca fotografava o horizonte. Portanto, cortava a possibilidade de criar uma paisagem. Uma paisagem clássica tem sempre, enfim, a terra e sempre o céu”¹³². As superfícies de relva, de mar ou areia são, então, o rebater para um plano horizontal das superfícies dos quadros, que são espaços mensuráveis caracterizados por uma altura e uma largura. Os rebatimentos passam a ser percorriáveis, passam a apontar para uma proximidade e uma lonjura, que implica um percurso, e quando se percorre um espaço demora-se um certo tempo. O espaço e tempo associam-se a um outro conceito: a memória. Pressupõe-se a existência de mais espaço para além do que existe no enquadramento apresentado. Tudo se passa como se o artista introduzisse uma terceira dimensão a uma superfície objectivamente bidimensional.

Esta questão da inexistência da linha do horizonte, que afasta uma leitura paisagística é, também, uma das características que definem as fotografias de Bernd & Hilla Becher (Anexos: Figura 38). Os Becher fotografam, sempre com o mesmo rigor e metodologia, torres de extracção e depósitos de água, silos de carvão, torres de

¹³² CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, pp. 97-99.

refrigeração, assim como todo o tipo de instalações fabris, para a realização de um projecto que consiste em criar um registo dos edifícios da arquitectura vernacular da era industrial. Ao contrário de Fernando Calhau, estes artistas alemães procuram o rigor das formas, utilizando câmaras fotográficas muito potentes e de grande formato. Aplicando sistematicamente um método pré-estabelecido, conseguem obter fotografias com grande nitidez e com uma definição excepcional. O apagamento do vestígio da paisagem é fundamental no sentido de não afastar a leitura do objecto, de não perturbar o essencial; isto porque, o que os Becher procuravam nos parques industriais eram formas e estruturas. A profundidade de campo é retirada, sendo a verticalidade um elemento fundamental. Verifica-se a desinserção do objecto da sua espacialidade, a sua descontextualização, para construir a fotografia como se de um objecto se tratasse, como uma escultura. As árvores, quando surgem, são incluídas de forma a interferir o mínimo possível. As fotografias revelam, então, uma estética da objectividade, a procura do maior grau de clareza. Também a obra de Bernd & Hilla Becher apresenta uma forte componente temporal, de um tempo social, ou melhor, de um tempo histórico¹³³.

Em 1973 e 1974 Fernando Calhau realiza, então, um conjunto de fotogravuras que nos mostram superfícies de folhagem, mar, céu ou solo, das quais exclui a possibilidade de constituírem uma paisagem. A linha do horizonte é suprimida porque, de facto, não é a apresentação de uma paisagem que importa. A natureza é-nos dada a ver em instantes, em fragmentos que são captados, mas que implicam um prolongamento nas várias direcções. Por vezes, as fotografias são passadas para gravura sem qualquer intervenção. Trabalhando sempre a partir do quadrado ou do rectângulo, o artista faz jogos com colagens de etiquetas e fios, que introduzem cor e que conferem às fotogravuras uma dimensão de objecto, ou imprime variações nas subdivisões das gravuras ou na dimensão da malha de pontos negros que caracterizam a trama fotográfica. As variações são múltiplas e vão-se sucedendo, sempre (ou quase sempre) a partir do preto e do branco, sem gradação de cores.

Numa destas gravuras de Londres (Anexos: Figura 40) vemos um quadrado que nos mostra uma superfície, mais ou menos homogénea, da ondulação do mar, da qual foram suprimidos quaisquer elementos estranhos às ondas em si. Esta homogeneidade é

¹³³ *Provas de contacto: Bernd & Hilla Becher*. Realização Jean-Pierre Krief. Lisboa: Midas Filmes, 2001-2004. 1 DVD. LINGWOOD, James (ed.) – **Fields Trips: Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson**. Porto: Fundação de Serralves, 2002, pp. 8-17.

reforçada pela malha de pontos negros que caracterizam o quadrado impresso, atribuindo-lhe uma dimensão táctil. Numa alteração desta fotogravura, Fernando Calhau retirou dois pequenos rectângulos dos cantos inferiores parecendo transportá-los para os cantos superiores, e colocando-os com uma margem relativamente aos limites laterais da fotogravura, como se dois pedaços de fita verde fixassem esta fotogravura a um suporte vertical (Anexos: Figura 39). Nos rectângulos inferiores que ficaram em branco pode ler-se, HIGH SEA (à esquerda) e I SEE (à direita), duas formas diferentes de observar o mar, mas rasuradas a vermelho. Relativamente a esta gravura o artista refere: “Mas é curioso que há uma das gravuras feitas em Londres que é uma fotografia de mar e tem dois pequenos rectângulos em baixo: um que diz «High see» - alto mar; e outra que diz «I see» - eu vejo. E ambos estão riscados por cima. No fim de contas eram duas situações de ver o mar, ou o alto mar, ou ver o mar, mas riscados, obliterados, porque de facto não eram o fundamental. Havia nesse trabalho a consciência de que nem tudo o que estava na imagem era o que parecia, nem tudo o que parecia era. Enfim, nem tudo o que parece é”¹³⁴.

Na fotogravura #725 distingue-se um pedaço de céu com nuvens (Anexos: Figura 42). Neste caso, a superfície quadrada é subdividida em quatro, sendo que o quadrado inferior direito surge envolvido numa margem, como que emoldurado, parecendo, por isso, destacar-se. Também na fotogravura #458 é um céu nublado que é mostrado, no entanto, as variações que agora se apresentam são mais elaboradas (Anexos: Figura 41). A gravura, quadrada, é dividida em quatro quadrados idênticos, mas o quadrado inferior esquerdo é também ele subdividido formando dezasseis pequenos quadrados que se evidenciam, visto que o grão da fotografia é menos perceptível. A imagem apresentada na parte inferior direita da gravura corresponde a uma ampliação da décima sexta imagem que integra o quadrado subdividido imediatamente ao lado. Um fio, com uma extremidade verde e outra vermelha, foi acoplado no centro do limite superior da gravura e um pequeno rectângulo preto é acrescentado do lado direito. As variações apresentadas nestas fotogravuras são inúmeras, sempre neste esquema de dividir e multiplicar.

Diz-nos Manuel Castro Caldas, relativamente a este conjunto de obras, “Cedo se conclui não se tratar, na variação, de produzir figurações, mas de mostrar a variação ela mesma como imediatamente ‘dedutível’ das propriedades métricas e formais do

¹³⁴ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, pp. 99-101.

rectângulo e do quadrado. Como na célebre frase atribuída a John Cage – ‘não tenho nada a dizer e estou a dizê-lo’ – é o lugar da linguagem, permitindo (ainda) dizer, que é assinalado: a investigação da prosaica geometria justifica-se pelo lugar que ela põe em jogo – a ‘moldura’ -, intimando o que é emoldurado a manter-se entre parêntesis. Desfiguração do ‘quando’, que não tem ‘nada a dizer’ e contudo o diz, reflexão sobre o (e reflexo do) seu lugar interdito, historicamente falido, fechado ao pensamento e à ética”¹³⁵.

O artista regressa a Portugal para um ano difícil. Continua a fazer fotografia mas, por necessidade de subsistência, é simultaneamente professor de liceu, até integrar a Secretaria de Estado da Cultura. Já em Lisboa, Calhau apresenta o resultado das suas pesquisas de Londres, numa exposição individual na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1975. Integrava esta mostra um conjunto de obras resultantes da utilização de técnicas diversificadas como a fotogravura – foram apresentadas muitas das gravuras referidas anteriormente – desenhos a lápis de cor e ozalide¹³⁶. Surge, aqui, uma aproximação ao conceptual, contudo, esta aproximação não aparece de forma programática ou deliberada, antes surge como uma necessidade de estudar o espaço e o tempo. De facto, esta pesquisa torna-se ainda mais efectiva no caso dos ozalides, que são cópias heliográficas não resistentes à luz solar, que acabam por desaparecer com o passar do tempo. Neste caso, não só as imagens apontavam para um perto e um longe que se poderia percorrer, como a questão do tempo estava relacionada com a efemeridade do próprio suporte, com o sentido de duração. O artista apresenta-nos cópias heliográficas, #96 (Anexos: Figura 43) e #97, de grandes dimensões, cerca de dois metros de comprimento, que correspondem precisamente ao percurso de aproximação a uma rocha, sempre com a mesma câmara e com a mesma objectiva.

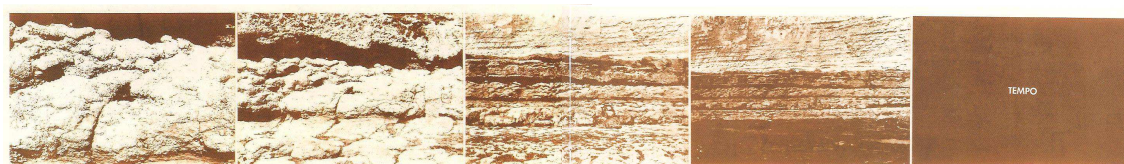


Figura 10. S/ Título #97, 1975. Cópia heliográfica.
22,5 x 200 cm. Coleção Fundação de Serralves. [SARDO, Delfim, p. 75]

¹³⁵ CALDAS, Manuel Castro – O quadro e a moldura, p. 29.

¹³⁶ Fundação Calouste Gulbenkian (ed.) – **Fernando Calhau**. Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

As palavras do artista são esclarecedoras: “O que eu ia fazendo era andar em direcção a uma rocha e tirando fotografias. Não é uma situação de ‘blow up’, é mesmo uma questão de aproximar, aproximar, aproximar, ou afastar, afastar, afastar. Isso tem um tempo físico, o meu tempo de andar, de recuar, de ir fotografando. E tem o tempo de duração do ozalide, o próprio meio em que me estou a exprimir tem um princípio, um meio e um fim”¹³⁷. Era o tempo relacionado com determinadas etapas da vida das pessoas: a infância, a juventude e a velhice, que muito se cruzam com o conceito de memória. Na extremidade direita de cada composição surge, centrado e em maiúsculas, a palavra TEMPO. É, de facto, o tempo que aqui está em causa, o tempo necessário para realizar a obra, o tempo que demora o percurso de aproximação à rocha, que quase se vai transformando num motivo abstracto. O espaço adquire uma nova dimensão relativamente aos quadros verdes e, por isso, já não pode existir sem um tempo. Mas o tempo está também presente nas várias camadas de rocha que se vão acumulando ao longo dos anos: o solo e as rochas são depositários de tempo, agora de um tempo geológico.

Nas cópias heliográficas #129 e #130 (Anexos: Figura 44) Fernando Calhau apresenta-nos um mar calmo e um mar mais agitado, com alguma ondulação, seguido das palavras MAR e ÁGUA, respectivamente. A utilização das palavras lembra-nos, de facto, uma aproximação a Kosuth e à definição da arte como tautologia. Também, aqui, a linha do horizonte é suprimida e a superfície mostrada é apenas uma amostra da imensa extensão de mar que sabemos existir para lá do enquadramento.

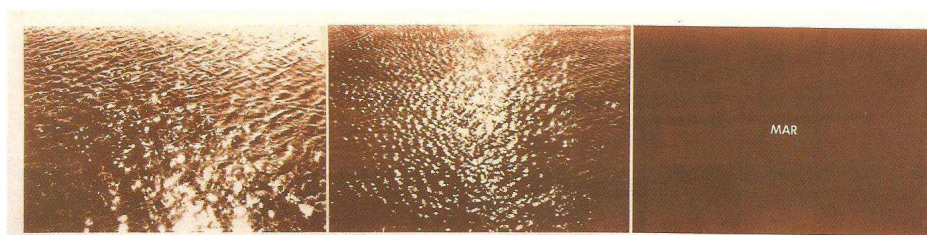


Figura 11. S/ Título #129, 1975. Cópia heliográfica.
22,5 x 122 cm. Coleção Fundação de Serralves. [SARDO, Delfim, p. 103]

Na obra #131 (Anexos: Figura 45), também uma cópia heliográfica, poderá ser um fundo do mar que ali distinguimos, já que as palavras acopladas são ÁGUA e TERRA, que um olhar desatento poderia facilmente confundir com uma pintura de

¹³⁷ Fernando Calhau in RATO, Vanessa – “Todos os pintores contam a mesma história durante toda a vida”: entrevista com Fernando Calhau. **Público**. (21 Out. 2001) 39.

pinceladas rápidas. As palavras água, mar e terra são apenas exemplificativas, como será também a cor.

Relativamente a esta exposição escreve Fernando de Azevedo: “Distantes vão já os seus relevos brancos e as posteriormente irónicas molduras e seus vazios. Uma outra gravidade se lhe substitui agora, ou melhor, ensaios sobre uma outra gravidade que não é o mero jogo ou aprendizagem de jogo, se lhes adianta. Ou seja, o encontro de uma liberdade pelas regras de uma coerência, que é a disciplina que se impõe a si próprio no que faz. A coerência pressupõe uma disciplina. A disciplina um método de aplicação: uma espécie de ordem. Na investigação estética criativa o fim é uma liberdade a adquirir que, muitas vezes, por esses meios se alcança. E as gravuras de Fernando Calhau são isso: uma disciplina, uma ordem, uma liberdade coerente”¹³⁸.

Em 1975 Calhau obtém uma segunda bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian: uma bolsa de trabalho. No processo de candidatura, o artista reflectia, deste modo, sobre a sua estada em Londres e o desenvolvimento do seu trabalho: “Depois da minha estadia em Londres que decorreu de Outubro de 73 a Agosto de 74, o meu trabalho sofreu uma profunda evolução, dentro dos aspectos conceptual e técnico. Assim certos procedimentos fotográficos revelaram-se-me particularmente interessantes pelas possibilidades duma ‘quase redundância’ através da qual se torna possível provocar determinadas evidências da percepção”. Era esta investigação que pretendia prosseguir com esta nova bolsa, tendo em conta “um sistema analítico de desmontagem de conceitos espaciais e temporais”, recorrendo à “fotografia, slide, filme, cópia heliográfica, serigrafia, desenho e pintura”¹³⁹. Estas bolsas de materiais atribuídas pela Fundação Gulbenkian permitiam, segundo refere o próprio artista, “fazer as ampliações das fotografias para formatos razoáveis, porque eram caríssimas”¹⁴⁰.

São, também, fragmentos de mar que vemos em *time/space* #71, de 1976 (Anexos: Figura 46). Ainda recorrendo a cópias heliográficas, Fernando Calhau constrói um painel, com 180 x 240 cm, constituído por 36 imagens, tantas quantas um rolo fotográfico possui, que mostram pequenas variações na ondulação do mar e nas zonas de sombra e luz provocadas pelo movimento do sol. É o tempo que passa sobre o espaço, e que introduz pequenas variações. A superfície do mar, em constante

¹³⁸ AZEVEDO, Fernando – Gravuras de Fernando Calhau. **Colóquio/Artes**. Lisboa. 24 (1975) 75.

¹³⁹ Raquel Henriques da Silva in SILVA, Raquel Henriques da [et al.] – **50 anos de arte portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 114.

¹⁴⁰ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 119.

movimento, é particularmente interessante para estudar a passagem do tempo porque, por mais curto que seja o espaço entre os disparos da câmara fotográfica, nunca é possível obter duas fotografias iguais. Possivelmente, Calhau escolheu um enquadramento e foi disparando, transportando, depois, o espectador para esse período calmo de observação da passagem do tempo sobre o mar. A um olhar apressado poderia parecer que todas as fotografias utilizadas seriam idênticas e, por isso, também é exigido ao espectador um certo tempo, um tempo de contemplação, de atenção, de paragem, de disponibilidade para experienciar a obra que tem diante de si. As obras de Fernando Calhau exigem tempo do mesmo modo que, como nos diz Tarkovsky citando Goethe “ler um bom livro é tão difícil quanto escrevê-lo”¹⁴¹.

São, ainda, imagens de vistas de mar que o artista escolhe em *Espaço-Tempo-Mar* #51 (Anexos: Figura 47), onde contrapõe 35 fotografias a preto e branco com 35 aguarelas. As fotografias, que são um registo temporal que, como refere Roland Barthes, repetem “mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”¹⁴², mostram a evolução do movimento das ondas. Qualquer mudança na ondulação provoca uma alteração no aspecto final do conjunto apresentado. As aguarelas são pintadas, a azul, a cor que facilmente associamos ao mar, mas não é uma cor real que Calhau pretende mostrar, este azul é apenas uma cor exemplificativa, idealizada relativamente à realidade que a fotografia apresenta: o mar.

O mar é, também, o motivo da obra #123 (*time/space*), do mesmo ano (Anexos: Figura 48). À semelhança das cópias heliográficas #129 e #130, anteriormente mencionadas, temos fotografias de mar, a cores, neste caso num conjunto de quatro, sendo que as duas primeiras revelam um mar revolto e as outras um mar mais calmo, fortemente iluminado pela luz solar. Do lado direito as palavras ÁGUA (em cima) e MAR (em baixo). Mais uma vez podemos seguir as variações do mar, que resultam do tempo que o artista levou até carregar no botão que imortalizou aquele momento, e não outro, agora, em dois enquadramentos diferentes, um mar agitado e um mar tranquilo, afinal, o mar como ele é.

Todas estas peças, que têm como protagonista o mar, revelam uma clara dimensão poética, e funcionam como se Fernando Calhau nos transportasse, efectivamente, para a praia, onde cada um de nós contempla o “seu” mar, o “mar sem fundo” e “sem fim” de Sophia:

¹⁴¹ TARKOVSKY, Andrei – **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 50.

¹⁴² BARTHES, Roland – **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 12.

“Mar sonoro, mar sem fundo mar sem fim.
A tua beleza aumenta quando estamos sós.
E tão fundo intimamente a tua voz
Segue o mais secreto bailar do meu sonho
Que momentos há em que eu suponho
Seres um milagre criado só para mim”¹⁴³.

Talvez possamos dizer de Calhau o que Baudelaire disse relativamente a Delacroix: “est souvent [...] un poète en peinture”¹⁴⁴.

Na peça *S/título*, de 1976, que pertence à colecção da Fundação Luso-Americana, voltamos a encontrar esta questão da simbólica da cor.



Figura 12. *S/ Título*, 1976. Fotografia a preto e branco e cor e tinta acrílica sobre papel. 6 x (27 x 40) cm. Colecção Fundação Luso-Americana. [www.flad.pt]

A obra é constituída por duas fotografias: uma a preto e branco e outra a cores, que mostram exactamente o mesmo tipo de vegetação e o mesmo enquadramento, às quais estão justapostos dois rectângulos, das mesmas dimensões das fotografias, um cinzento, correspondente à fotografia a preto e branco e o outro verde. Uma terceira fotografia, a cores, onde se vê uma qualidade diferente de vegetação surge, ainda, agrupada com um rectângulo verde, diferente do primeiro. Como explica Fernando Calhau “A cor não era mimética em relação à fotografia, mas uma cor idealizada em relação a uma situação de um elemento vegetal. Portanto, o verde pintado não era igual ao verde da fotografia. Começa a aparecer uma relação entre a fotografia como imagem e como representação e a simbólica da cor”¹⁴⁵. Para além desta questão da utilização da

¹⁴³ ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner – *Dia do mar*. Lisboa: Caminho, 2003.

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles – *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 12.

¹⁴⁵ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – *Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001*, p. 143.

cor com valor demonstrativo, surgem, também aqui, os rectângulos com valor monocromático. Depois das gravuras brancas e das telas verdes, muitas delas quase monocromáticas, apenas com subtis variações tonais que só uma observação demorada consegue distinguir, apresentam-se agora superfícies, efectivamente, monocromáticas, uma característica que passará a acompanhar todo o percurso do artista.

É também uma aproximação ao monocromatismo negro que vemos na peça #86 (*de um ponto ao infinito*), do mesmo ano. Nesta série de oito fotografias, a preto e branco, Calhau mostra-nos a ampliação de um pormenor de uma imagem com folhagens, ou seja, *close ups* sucessivos, até atingir o monocromatismo negro. A vegetação, evidentemente perceptível na primeira fotografia, vai perdendo, gradualmente, definição até surgir apenas como pontos brancos que contrastam com o fundo preto, que pode ser também figura, e que cobre toda a superfície na última imagem. São os mesmos *close ups* contínuos que revelam a Thomas, o fotógrafo do filme *Blow up* de Antonioni, o assassinato no jardim. O negro e o monocromatismo são anunciadores das obras que se vão seguir.



Figura 13. S/ Título #86 (de um ponto ao infinito), 1976.
Fotografia a preto e branco. 27 x 362 cm. Colecção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

O trabalho de Fernando Calhau foi sendo desenvolvido em torno de uma espacialidade arquitectónica. Não é por acaso que o artista confere ao acto expositivo uma importância extrema, sendo de um profundo rigor na forma de expor. Esta actividade é mesmo inerente à própria concepção das obras. Se atendermos aos planos de mar, terra ou areia presentes nas gravuras e fotografias, verificamos que a escala de reprodução é fundamental, na medida em que essas vistas da natureza estabelecem uma relação com os objectos fotografados. A utilização da fotografia como um rebatimento de plano pictórico, tomado já como um segmento, à escala de 1:1 de um plano. Nas cópias heliográficas não só a matéria do suporte possui uma componente reprodutível que denuncia a sua origem na gravura, como a natureza do suporte permite uma componente arquitectónica no trabalho da escala, através de dimensões que a fotografia não permitia.

OS FILMES SUPER 8 MM

Em 1974, Fernando Calhau realiza uma maquete (S/título #99) que ficou conhecida por *Materialização de um quadrado imaginário* (Anexos: Figura 49). Apesar de não ser um filme, esta sequência de fotografias mostra-nos os passos de uma acção, como se as imagens fossem, efectivamente, *frames* retiradas de uma película. Além disso, a presença do corpo do artista e do gesto que este desempenha relacionam-se mais com o filme *Destruição*, do que com as fotografias de “fragmentos da natureza” mencionadas no capítulo anterior, apesar de também se relacionarem com estas. A maquete, que nunca foi concretizada, provavelmente porque passou o tempo certo da sua concretização, consiste em quatro fotografias que nos dão a ver as etapas de desenhar um quadrado numa paisagem. É a mão do artista que traça as linhas que vão delinear esta figura geométrica perfeita, cuja rigidez contrasta com os elementos naturais, e é a altura do seu corpo que determina o comprimento dos lados do quadrado. Fernando Calhau realiza uma tarefa impossível, desenhar no espaço, e contrapõe um elemento estranho, a “objectualidade de um quadrado”¹⁴⁶, à imagem fotográfica. Também nestas fotografias, as pesquisas sobre o espaço e o tempo estão presentes. O quadrado é delineado no espaço, neste caso uma paisagem, e a sombra que se projecta na última fotografia que une, finalmente, os lados da figura geométrica, indiciam que o tempo passou. Importa referir, como aliás o faz o próprio artista, que *Materialização de um quadrado imaginário* é apenas um projecto e não uma obra acabada. Neste caso, estamos, efectivamente, perante uma paisagem, uma imagem com o céu e a areia, com uma hierarquia, o que não deveria acontecer na obra como produto final. Por outro lado, o traço que delimita o quadrado é demasiado proeminente, deveria ter sido mais fino, no sentido de parecer mais imaterial. A presença do artista e a importância do gesto vão passar da fotografia para o filme.

É durante a sua estadia em Londres que Fernando Calhau inicia a recolha e investigação para os filmes em Super 8 mm. Em 1975 realiza *Destruição* (Anexos: Figura 50) e *Tempo* (Anexos: Figura 51). No primeiro, a mão do artista desenha um x, que já tinha surgido nas gravuras e nos quadros verdes, negando o seu próprio corpo e a

¹⁴⁶ Fernando Calhau cit. in VILHENA, Joana Consiglieri de – *A arte e a natureza nas práticas ambientais conceptuais: subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congéneres à Land Art, Arte Povera e Arte na Natureza*, p. 135.

paisagem de fundo. Este gesto prolongar-se-á, mas verticalmente, até cobrir toda a superfície do ecrã de negro. O artista e a paisagem escondem-se, mas nunca totalmente, até se atingir uma superfície monocromática negra. Fernando Calhau chega ao monocromo negro por via do filme, como chegará, no ano seguinte, pela fotografia (#86, *de um ponto ao infinito*). Sobre este filme Calhau revela-nos: “É um filme de animação, curiosamente. Aquele traço que segue a minha mão, é desenhado em cima da película com uma caneta Rotring, que nem sequer é tinta própria para aquele tipo de trabalho. A ideia era fazer com que o gesto, um gesto idealizado, tapasse o ecrã e transformasse uma realidade visível – que seria eu e a paisagem que estava atrás de mim – numa realidade obliterada até ficar um negro”¹⁴⁷. A presença do corpo do artista a executar um gesto que se relaciona com o acto de pintar, parece aproximar-se da obra de Helena Almeida, uma obra, como nos diz Alexandre Melo, “em que tudo passa pelo corpo ou, se quisermos, tudo se passa através do corpo de Helena Almeida”¹⁴⁸.

É visível, então, nas peças desta artista, um corpo, ou apenas parte dele, como a mão ou o rosto, que desenvolve uma acção, um gesto, um movimento, ou seja, é activo, e que se encontra associado a objectos que facilmente se relacionam com a pintura ou o desenho: um pincel, um traço ou uma mancha de tinta. Desta forma, se depreende que se pretende apresentar a pessoa que pinta. Mostrando o pintor no acto de pintar, a artista parece reconhecê-lo como fundamento da obra, ou seja, como “sujeito da obra”. “Tudo se passaria então como se assistíssemos a partir de ‘dentro’ ao momento originário da criação, no qual o sujeito estabelece a obra, assumindo-se a si próprio como autor/autoridade, ou seja, como fundamento. Os seus gestos, os gestos que acompanham o corpo, corresponderiam assim a um ‘fazer’ específico, garantindo que a acção criadora delimitava um objecto nomeável como pintura”¹⁴⁹.

O “gesto constitutivo” que é proposto pela artista relaciona-se com a origem da pintura, não no sentido do seu momento criador, mas antes no ir à “raiz” da pintura, questionando a própria ideia de pintura. Desta forma, potencia-se a possibilidade de uma pintura “genérica” que não se esgota em nenhum fazer pictórico. Isto leva-nos a equacionar o pintor afastado do “sujeito da obra”, ou seja, afirmando-se como exterior à mesma. A relação entre pintor e pintura passa a distanciar-se das mediações

¹⁴⁷ Fernando Calhau in RATO, Vanessa – “Todos os pintores contam a mesma história durante toda a vida”: Entrevista com Fernando Calhau. **Público**. (21 Out. 2001) 39.

¹⁴⁸ MELO, Alexandre - **Helena Almeida**. Lisboa: Galeria Filomena Soares, 2001, p. 9.

¹⁴⁹ BRAZ, Ivo - **Pensar a pintura: Helena Almeida (1947-1979)**. Lisboa: Edições Colibri/IHA-Estudos de Arte Contemporânea, 2007, p. 59.

convencionais. Além disso, a apresentação constante do sujeito e o facto de este desempenhar recorrentemente um movimento, associam-se no sentido de uma continuidade, que permite distinguir o pintor, do sujeito que se afasta da obra após a sua conclusão.

Em *Pintura Habitada* (Anexos: Figura 52), de 1976, Helena Almeida representa em primeiro lugar o “sujeito da obra”, que pinta a tela com o pincel, ou seja, concentra-se no seu fazer oficial. Na sequência este vai sendo encoberto, progressivamente, pela mancha de tinta até se encontrar totalmente oculto, altura em que é excluído. No entanto, e ao contrário do que acontece no filme *Destruição* de Fernando Calhau, a narrativa não termina aqui. Uma mão aparece e afasta lentamente a mancha de tinta, problematizando-se a noção de pintor. Neste caso já não surge o pincel e já não se procede a um fazer específico, pelo contrário, temos agora uma relação entre mão e pintura não mediada. Estabelece-se um diálogo entre a pintura e o sujeito, e o pintor passa a ser o “sujeito na pintura”.

Tal como acontecia com as fotografias, os filmes de Fernando Calhau eram utilizados como suporte, com se de uma tela com uma determinada dimensão se tratasse, por isso, a sua duração era condicionada pela duração das bobines. Neste filme, parece existir um caminho que nos leva da fotografia para a pintura, ou seja, do corpo do artista na paisagem para o negro monocromático, numa revelação das características monocromáticas do próprio filme. Calhau efectua uma “negação simbólica da filmagem real”¹⁵⁰ e mostra-nos a noite que esconde o dia. Como esclarece o artista: “O que me interessa é [...] trazer a noite ao dia, transpor para o dia uma parte da experiência da noite, para verificar se isso é possível. Afinal, durante o dia a noite não é assim tão inalcançável: bastam umas horas de avião, e eu atravesso a fronteira do dia. É isto que tenho em mente quando falo em «Time-Space-Research»; o dia e a noite estão presos ao espaço em que eu me movimento, mas eu posso atravessar o espaço”¹⁵¹. É também este transformar a luz do dia na luz da noite que se pode ver em *Destruição*. O pintor pinta a noite e passa a ser invisível. Esconde-se por trás da pintura que executa, numa aparente valorização desse *medium* relativamente à fotografia e ao filme.

É interessante notar que Fernando Calhau não se via como um artista em sentido lato, considerava-se antes pintor, mesmo quando fotografava ou realizava filmes. Delfim Sardo salienta que “Calhau olhava sempre para o seu trabalho como um trabalho

¹⁵⁰ MICHAUD, Philippe-Alain – Quase monocromo, p. 39.

¹⁵¹ Fernando Calhau cit. in VON DRATHEN, Doris – Cicatrizes de sombra, p. 14.

que se situava na tradição da Pintura. Era daí que ele vinha. E portanto, o trabalho dele era um prolongamento dos problemas da prática da pintura tal como ela vinha desde o Renascimento”¹⁵². No entanto, Julião Sarmiento manifesta uma opinião em sentido oposto: “O fim do Calhau não era a pintura. Todo o processo de Calhau não era para chegar à pintura. O discurso dele não era para chegar à pintura. Era um discurso sobre o espaço e sobre o tempo, portanto não sei porque é que ele acha que era um Pintor”¹⁵³. O filme *Destruição* é um exemplo de como a tradição da pintura não é esquecida, mesmo quando são utilizados outros *media*.

O mar é o protagonista nos filmes *Walk Through* (Anexos: Figura 53), *Mar I* (Anexos: Figura 54), *Mar II* (Anexos: Figura 55) e *Mar III (remake)* (Anexos: Figura 56). No primeiro vemos uma aproximação em direcção ao mar, primeiro a beira-mar, depois apenas as ondas que vão rebentando até alcançar a areia: o tempo é o da maré. Em *Mar I* e *Mar II*, ambos de 1976, Fernando Calhau justapõe uma imagem em movimento a uma imagem parada, no sentido de questionar o tempo, o seu e o nosso. No primeiro caso, a imagem parada é um diapositivo branco, enquanto no segundo é uma vista de mar, de alto mar. Há aqui um claro contraste entre movimento e paragem, no entanto, há uma certa ambiguidade na leitura do filme, isto porque, o tempo que passa no mar poderá parecer repetição enquanto é, efectivamente, transformação. As vistas de mar que vemos nestes filmes estão muito próximas das fotografias referidas no capítulo anterior, são um enquadramento de mar que pressupõe um espaço para além do que é captado no entanto, introduz-se, agora, o movimento, adquirindo a dimensão temporal uma outra forma.

O filme *Mar III*, que foi apresentado na exposição retrospectiva da obra de Fernando Calhau, no ano de 2001, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, foi refeito nesse mesmo ano em vídeo, cumprindo exactamente o projecto que tinha sido seguido em 1976, nomeadamente o regresso aos mesmos locais. Esta nova realização prendeu-se com o facto de o artista nunca ter ficado inteiramente satisfeito com o resultado do filme em Super 8 mm. Como nos filmes *Mar I* e *II*, também em *Mar III* se confrontam imagens em movimento de vistas aéreas de mar, com

¹⁵² ANACLETO, Ana – **Delfim Sardo: conversa sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009. [Consultado 6 Maio 2013]. Disponível em WWW:URL:<http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/delfim-sardo-curador-conversa-sobre.html>.

¹⁵³ ANACLETO, Ana – **Julião Sarmiento: conversa sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009. [Consultado 6 Maio 2013]. Disponível em WWW:URL:<http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/juliao-sarmiento-artista-conversa-sobre.html>.

a projecção de diapositivos, sendo, agora, o mesmo enquadramento que é cristalizado no tempo. A escala adoptada é, neste caso, mais ampliada e a projecção é constituída por quatro imagens captadas do mesmo ponto, duas que mostram a passagem das horas pelo mar e outras duas que cristalizam um momento exacto, que nunca mais se repetirá, mas que ficou imortalizado. O confronto com este filme transporta o espectador para um outro tempo, mais tranquilo, um tempo “poético”, o tempo necessário para se contemplar o mar e, também, as obras de Fernando Calhau.

Walk Through, também um filme de 1976, é o percurso do artista com a câmara (em movimento) em direcção ao mar. As pessoas vão passando no enquadramento. A certa altura, a câmara encontra umas pegadas, que acompanha até à beira-mar, onde o artista segue as ondas que vão quebrar-se na areia. Este percurso no espaço, que demora um certo tempo a percorrer, assemelha-se ao caminhar de aproximação à rocha presente nas cópias heliográficas (S/título #96 e #97). No entanto, agora, podemos acompanhar todo o percurso enquanto anteriormente só alguns instantes captados nos eram mostrados. As pegadas são índices, são indicações de que alguém por ali passou, como serão vestígios de passagem as sombras projectadas na coluna da série *Stage*.

Os filmes de Fernando Calhau demonstram uma clara influência do cinema de Andy Warhol que o artista teve oportunidade de ver em Londres, nomeadamente os filmes nos quais a acção é desenvolvida durante o tempo real em que decorre, como *Sleep* ou *Empire State Building is a Star*.

Todos estes filmes em Super 8 mm que Fernando Calhau realizou em 1975 e 1976 acrescentam elementos à pesquisa sobre o espaço e o tempo que estava a ser desenvolvida na gravura, na pintura e na fotografia. Uma nova dimensão surgirá em *Night Works*, dois anos depois.

UM NOVO CAMPO DE POSSIBILIDADES: *NIGHT WORKS*

Em 1977, Fernando Calhau realiza uma exposição individual na Galeria Módulo, intitulada *Stage* (Anexos: Figura 57). Nesta série de fotografias, o artista prossegue as suas investigações sobre o espaço e o tempo. Sempre aceitando a duração própria dos meios que utiliza, a série compõem-se de 36 fotografias, Calhau trabalha a noção de tempo inerente a esse meio. O artista fotografa sempre o mesmo enquadramento, a base de uma coluna, sobre a qual se distingue a projecção de sombras de pessoas que vão

passando. Estas sombras sugerem-nos, imediatamente, uma dimensão temporal. No entanto, a dimensão espacial também está presente: a projecção da sombra implica a existência de espaço entre a câmara fotográfica e a base da coluna, ou seja, sugere uma distância que confere profundidade à imagem. Nesta obra, a relação com a arquitectura é fundamental. A câmara fixa um pormenor de arquitectura, registando um lapso de tempo, aqui fragmentado em cada momento de longo tempo de exposição do pormenor da coluna, o que provoca uma dilatação temporal. A noção de escala entra aqui de forma sofisticada, isto porque a monumentalidade não é conferida pela dimensão da imagem fotográfica, mas antes pela relação da escala interna da imagem, na qual surge a sombra de um vulto que passa.

Estes trabalhos do final da década de 70 são fundamentais, sempre numa continuidade que acrescenta. Destaca-se *Night Works*, uma exposição que Fernando Calhau apresentou na Galeria da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1978 (Anexos: Figuras 58 e 59). Neste projecto, a pesquisa sobre o espaço e o tempo adquire outros contornos. Surge agora, e pela primeira vez, a ideia de cápsula espaço-temporal, ou seja, de um espaço e de um tempo definidos que envolvem o espectador. Esta exposição incluía fotografias sobre a noite, e feitas à noite, que definem ambientes e se conjugam com pinturas monocromáticas e peças em néon sobre superfícies revestidas a veludo.

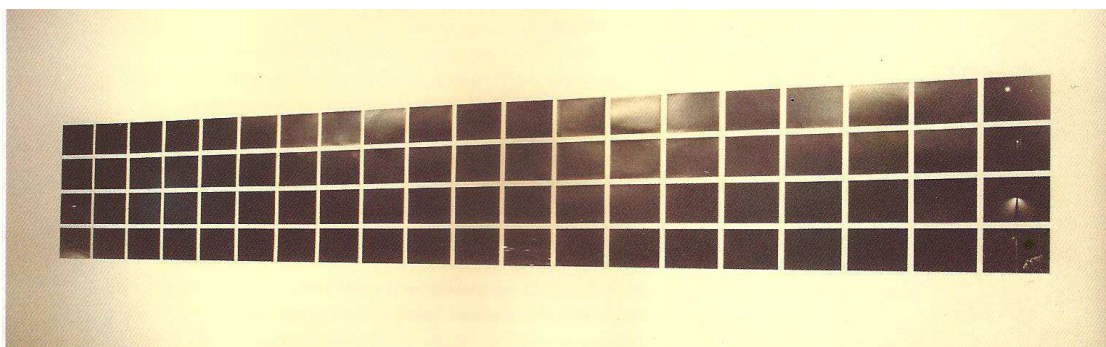


Figura 14. *Night Works* #68, 1978. 80 fotografias a preto e branco.
77 x 517 cm [80 x (17x 23 cm)]. Colecção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

Nestas peças existe uma noção de “instalação”: são trabalhos que constituem um bloco para ser apresentado em conjunto. A galeria transforma-se então numa ilha, num espaço delimitado onde o espectador tem a possibilidade de entrar e de se confrontar com a noite, a sua e a do artista. Nas fotografias, de longa exposição nocturna, vão surgindo apontamentos que nos situam: a luz de um candeeiro que ilumina uma árvore, a luz do luar que desvenda uma estrada sombria, a luz que simplesmente contrasta com a noite escura ou uma densa floresta, escura e azul. O azul das telas que acompanham as

fotografias da floresta é, mais uma vez, uma cor idealizada face à cor da fotografia. É o que se reforça com as palavras *blue* e *dark*, escritas em árgon e não néon, uma vez que a luminosidade do primeiro é mais próxima do luar. As palavras sobre o veludo sugerem-nos, simultaneamente, proximidade e distância, criam uma ilusão de um espaço indefinido que nos dificulta a percepção do seu posicionamento: estarão próximas ou longe de nós?

Nesta exposição surge, assim, uma aproximação deliberada ao romantismo, com uma reflexão sobre a noite e o simbólico. Calhau evoca mesmo a poesia, nomeadamente a *Ode à Noite* de Álvaro de Campos. Mas também Novalis nos diz, em *Os Hinos à Noite*:

“Tão pobre e pueril me parece agora a luz – que júbilo e que bênção, ao despedir-se o dia – Assim, só porque a Noite aparta de ti seus servidores, semeaste na lonjura do espaço as esferas luminosas, para que testemunhassem da tua omnipresença – do teu regresso – no tempo do teu afastamento. Mais celestes do que aquelas estrelas cintilantes nos parecem os olhos infinitos que a Noite em nós abre”¹⁵⁴.

Para o artista a noite relaciona-se com a “destruição do horizonte e com a criação de um espaço envolvente global”¹⁵⁵, com o conceito de medo, não os medos individuais mas os medos ancestrais, o medo do escuro, o medo das florestas, o medo em si, com o isolamento, com a relação com o universo. De facto, “à noite as pessoas vivem mais facilmente uma situação de isolamento do que de dia; de dia há uma realidade que se desdobra e se multiplica por aí fora até aos limites da visão”¹⁵⁶. À noite os objectos parecem ficar mais próximos de nós, parece que as distâncias entre eles ficam mais reduzidas. É também sobre isto que nos fala Fernando Pessoa em *Ode à noite*:

“vem
E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas,
Funde num campo teu todos os campos que vejo...”¹⁵⁷

¹⁵⁴ NOVALIS – *Os hinos à noite*. Trad. e prefácio de Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, pp. 19-21.

¹⁵⁵ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 145.

¹⁵⁶ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, pp. 146-147.

¹⁵⁷ PESSOA, Fernando – *Antologia poética*. Lisboa: RBA Editores, 1994, p. 196.

O artista propõe ao espectador o confronto com situações inesperadas, assustadoras, até mesmo situações-limite, de medo, de proximidade da morte, de angústia, mas ao mesmo tempo situações contraditórias e opostas que provocassem, alternadamente, um sentimento de conforto e desconforto. Não é por acaso que contrapõe três telas monocromáticas negras justapostas, com o equivalente da sua superfície delimitado por cordão negro que demarca o nada, o vazio. Calhau conta como experienciava este tipo de emoções: “Eu fazia muitas coisas com a experiência num automóvel à noite, em Espanha, nas estradas da Espanha central, à noite sem luar nenhum, numa estrada quase sem trânsito, apagava as luzes e parecia que tudo caía em cima do carro. Era assustador. Eram as experiências que gostava de fazer, e que gostava de demonstrar no meu trabalho. As pessoas tinham medo quando apagavam as luzes, é um bocado arrepiante, a ideia de vazio e isso tudo. Era a ideia que me interessava”¹⁵⁸.

Em *Night Works* Fernando Calhau convoca o sujeito para dentro de um espaço delimitado, de uma ilha constituída pela obra no seu todo, no sentido de o colocar perante uma experiência de medo, de terror. O artista cria uma espécie de “ilha dos mortos”, um local onde se sente o isolamento, onde a saída parece não ser imediata mesmo sendo possível¹⁵⁹. O interior da galeria transforma-se, agora, no interior de uma floresta, onde só a luz do luar ou de um candeeiro nos permitem localizar, mas apenas vagamente; onde somos obrigados a confrontarmo-nos com as nossas angústias. Ao mesmo tempo, a “nossa” ilha é um local de intimidade, de nos encontrarmos connosco, talvez até acolhedor. Parece existir aqui uma tentativa de provocar no espectador uma relação física, performativa, com a obra, uma experiência através do corpo e dos sentidos. O facto de o artista ter necessidade de se colocar a si próprio em situações limite, de perigo iminente, no sentido de experienciar, efectiva e emocionalmente, este tipo de situações de terror, reforça esta ideia.

É o escuro da noite que esta exposição nos mostra. Um escuro que pode ser, simultaneamente, apaziguador e revelador de todos os medos, onde somos confrontados com a perda de limites e com a noção de isolamento. É o negro que, para Fernando

¹⁵⁸ VILHENA, Joana Consiglieri de – **A arte e a natureza nas práticas ambientais conceptuais: subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congéneres à Land Art, Arte Povera e Arte na Natureza**, p. 183.

¹⁵⁹ Para si, e como uma espécie de passatempo, Calhau efectuou duas versões do quadro “A ilha dos mortos” de Arnold Böcklin, que tanto admirava. Um exercício que não seria para partilhar com os espectadores: “É nitidamente um exercício que não sai de casa, é um quadro de horas mortas, uma brincadeira, em vez de fazer um quadro fiz um Böcklin, aliás fiz dois”, refere o artista. (Fernando Calhau cit. in VILHENA, Joana Consiglieri de, pp. 189-190.)

Calhau, é sinónimo de “um espaço carregado. É uma atitude mais do que uma forma de afirmação pictórica. É uma sensação vital, a de estarmos à mercê de um espaço sem orientação”¹⁶⁰.

Vão surgir nestas obras uma série de questões que vão ser fundamentais nas pesquisas posteriores, abrindo um novo campo de possibilidades que vão conduzir, nos últimos anos da década de 80, por um lado, às telas monocromáticas configuradas (*shaped canvas*) e, por outro, à utilização sistemática de palavras em árgon associadas, agora, a outro material: o ferro.

O FERRO E O ÁRGON

O início da década de 1980 corresponde a um momento de pouca intensidade de trabalho artístico para Calhau. Nestes anos, o artista deixa de trabalhar nos filmes e centra-se no desenho, que apresenta numa exposição na Galeria Quadro em Lisboa, em 1981. Fernando Calhau justifica esta acalmia de produção com o facto de se sentir deslocado do pós-modernismo: “Foi a altura do pós-modernismo e eu estava, completamente, a navegar noutras águas. Inclusivamente, fui convidado a entrar na exposição Depois do Modernismo, na SNBA [...] e, à última hora, resolvi pura e simplesmente não entrar nessa exposição. Achei que o quadro não tinha nada a ver com coisa nenhuma, não ia acrescentar nada, nem ao meu percurso pessoal, nem à exposição”¹⁶¹.

O artista volta a apresentar telas configuradas em 1987 na Galeria Cómicos, em Lisboa (Anexos: Figuras 60, 61 e 62). De novo estão em causa questões relacionadas com o espaço e com o papel do espectador, apesar das evidentes diferenças formais relativamente às pinturas que integravam a exposição na Galeria Quadrante de 1970. As superfícies difusas que pareciam assumir configurações tridimensionais dão, agora, lugar a superfícies homogéneas criadas, na maioria dos casos, por dois elementos de diferentes formatos e de cor também diferente, preto e cinzento, que são colocados directamente na parede, sem recurso a qualquer tipo de suporte. Fazendo alterações nas configurações das telas convencionais, deixa de existir o evidente paralelismo entre o quadrado ou rectângulo do quadro e a parede, modificando-se a percepção da pintura.

¹⁶⁰ Fernando Calhau cit. in RUIVO, Ana – Movimento perpétuo. **Expresso**. (27 Outubro 2001) 28.

¹⁶¹ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 173.

Estes novos formatos provocam uma activação do espaço envolvente da pintura, que passa a ser parte integrante da mesma e atribuem ao espectador um papel activo, de completar a obra, como, aliás, Marcel Duchamp já evidenciava em *O acto criativo*. De facto, como refere Bernardo Pinto de Almeida, esta é “provavelmente a mais notável ‘descoberta’ de Duchamp [...]: trata-se da asserção continuamente reiterada de que são os espectadores [...] que fazem o quadro, [...]. [...] ao mesmo tempo [...] a recuperação de um tipo de perspectiva nunca antes experimentado. Este consistiu em incorporar no interior da obra a própria leitura do seu espaço exterior [...] integrando na experiência da contemplação aquilo que existe para além da superfície ou seja, o próprio espaço físico da exposição”¹⁶². Esta será uma das questões fundamentais que os artistas ditos minimais vão explorar, procurando espectadores activos ou, citando Jacques Rancière, espectadores “emancipados”.

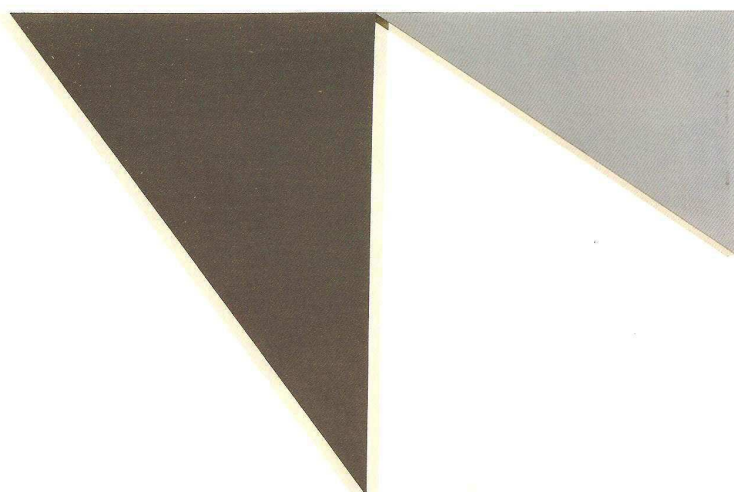


Figura 15. S/ Título, 1986. Tinta acrílica sobre tela.
127 x 193cm. Coleção Isabel e Julião Sarmiento. [SARDO, delfim, p. 169]

As superfícies que compõem estas obras rejeitam o ilusionismo da pintura, assumindo a bidimensionalidade ou superfície plana das telas. Calhau contrapõe dois elementos de cores e formatos diferentes no sentido de criar uma tensão entre os mesmos. Formas quadrangulares são justapostas a formas triangulares ou dois triângulos de diferentes tonalidades e dimensões afrontam-se, sempre recorrendo a formas geométricas simples, onde os lados são sempre desenhados a partir de linhas rectas. Este projecto de telas configuradas vai ser rapidamente abandonado, sem que

¹⁶² ALMEIDA, Bernardo Pinto de – **O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, pp. 226-227.

tivesse sido totalmente explorado. Fernando Calhau explica porquê: “No entanto, a certa altura, achei que não era grande coisa continuar com aquele lado porque era muito próximo do Ellsworth Kelly, embora, de facto, fossem ostensivamente cinzentos e pretos (os do Kelly não eram). Portanto, embora houvesse elementos novos, as formas eram muito próximas de formas que me faziam lembrar outras coisas – com a grande diferença de, ao contrário de Kelly, nunca usar curvas. [...] Não estando em causa testar princípios académicos de composição, achei, em dado momento, que tudo isto era relativamente pouco; havia muita coisa feita naquela área, de facto, e eu não ia acrescentar grande coisa – [...] não ia alterar grande coisa no panorama artístico”¹⁶³.

Dois anos mais tarde, Calhau apresenta, na mesma galeria, as primeiras obras com componentes de ferro. O artista conta como teve a possibilidade de trabalhar com este material: “Eu sempre tive um interesse muito grande por ferro, por chapas de ferro. Nessa altura, em 1987, descobri um estaleiro, ao pé de Alcântara, onde se vendia sucata de ferro de construção naval. Eram umas chapas de ferro já oxidadas, das espessuras mais variadas, com a possibilidade de realizar um corte *rough*”¹⁶⁴. As peças de ferro, começam por ser placas, que se transformam em caixas, e surgem muitas vezes em contraponto com telas pintadas, de negro monocromático, mas, agora, executadas com espátula e não com pistola de *spray* (Anexos: Figuras 63, 64 e 65). Tudo se passa com se o peso do ferro passasse para a tela, que ficava extremamente pesada pela acumulação de tinta. Ao contrário das pinturas anteriores, caracterizadas por superfícies lisas e homogéneas, nestas obras a textura é visível, o gesto do artista a sobrepor as camadas de tinta negra não é apagado. Neste contexto, Calhau refere: “Eu tinha em mente uma imagem mais figurativa – para mim, era como o movimento de spatular óleo numa chapa metálica, ou como aplicar um primário de revestimento que fosse grosso e que tivesse que cobrir um determinado suporte. Por isso é que a pintura dessa época tinha um ar espesso e viscoso, quase como um óleo. Por uma questão técnica, de velocidade de secagem, nunca deixei de trabalhar com tintas acrílicas, mas a tipologia do trabalho aproxima-o de uma figuração de uma matéria oleaginosa”¹⁶⁵.

¹⁶³ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 165.

¹⁶⁴ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 183.

¹⁶⁵ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 183.



Figura 16. S/ título, 1988. Tinta acrílica sobre tela e ferro.
160 x 204 cm. Coleção CAM/FCG. [SARDO, delfim, p. 190]

O artista apresenta-nos, também, telas configuradas, mas com uma configuração arquitectónica, característica, aliás, muito associada ao ferro. Algumas obras são quadradas, mas com os cantos amputados, originando um formato em cruz. Num dos casos, uma destas obras de ferro em forma de cruz é colocada directamente no chão, encostada à parede, enquanto a correspondente tela monocromática negra de dimensões semelhantes, é suspensa na parede, como se de um molde com a própria obra de tratasse. Introduce-se, aqui, uma dimensão objectual com a utilização ostensiva do ferro, das três dimensões e da preponderante espessura utilizada, conferindo-se ao espaço envolvente um papel determinante e de integração na própria obra. A configuração em cruz volta a surgir, numa peça de maiores dimensões, no entanto, neste caso, aos cantos amputados, é acoplado ferro, o que reforça esta dimensão de objecto. O ferro utilizado apresenta já as marcas do tempo, do seu percurso, da sua história, o que destitui estas peças do carácter agressivo que seria espectável que apresentassem. As marcas da vida do ferro, que contrariam a rigidez geométrica e que nos indiciam que há algo a comunicar, afastam estas obras das de Donald Judd, por exemplo, nas quais qualquer “distracção” contrariaria o propósito da sua realização. Calhau apresenta-nos um jogo entre telas pintadas e superfícies de ferro, numa justaposição de cheios e vazios, onde as estruturas de ferro parecem molduras que nada emolduram, criando mesmo a ilusão que talvez a tela encaixaria na moldura de ferro. A questão do espaço é, aqui, duplamente abordada. Por um lado, as telas recortam-se no espaço branco da parede focando a questão do espaço, por outro, o espaço vazio no interior das estruturas de ferro é parte integrante da obra. Nestas peças, de grandes dimensões, verifica-se uma economia

estrita de meios, a redução ao essencial e uma austeridade de valores, que não impedem, no entanto, que se estabeleça com elas uma ligação empática. A utilização do ferro confere profundidade e peso, reforçando a transformação num objecto que é por nós percebido como se fosse pesado, e reforçando o carácter de construção.

Em 1990, Fernando Calhau apresenta, na Galeria Pedro Oliveira no Porto, uma exposição constituída por uma série de desenhos e quatro peças de ferro “legendadas” com néon. Estas quatro peças, exactamente do mesmo tamanho (200 x 200 cm) são constituídas por chapas de ferro quadradas com palavras escritas a luz no centro: *timeless, endless, perfect blank, dead end*.

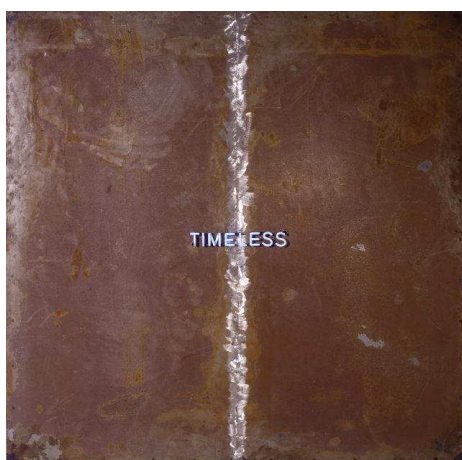


Figura 18. Timeless, 1996.
Chapa de ferro e néon. 200 x 200 cm.
Colecção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

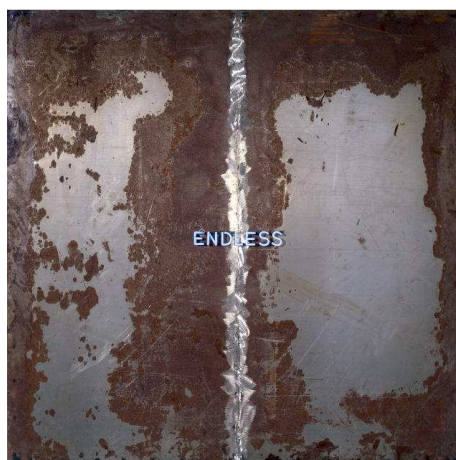


Figura 17. Endless, 1996.
Chapa de ferro e néon. 200 x 200 cm.
Colecção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

Sobre estas obras diz-nos Carlos Vidal: “O conjunto do seu corpo com a “legendagem” de néon não institui o escultórico ou pictórico, nem um sentido de construtividade. Trata-se de imagens e espaços não sensoriais; ambiências projectivas (suportam a emocionalidade do receptor), ou instrumentos que jogam com a morte de pressupostos estéticos”¹⁶⁶. Verifica-se, aqui, o abandono da configuração, e um contraste entre a materialidade e o peso do ferro e a imaterialidade da luz, como se de luz sobre espaço se tratasse. O ferro continua, e continuará, a ser utilizado com as marcas do seu percurso. *Timeless* e *Endless*, que se poderão traduzir por “sem tempo” e “sem fim”, remetem para a intemporalidade e para a infinitude. Utilizando grandes chapas de ferro e néon, Calhau evidencia, mais uma vez, a escala arquitectónica, na qual o espectador se confronta com um elemento que define a sua distância de apreciação e o

¹⁶⁶ VIDAL, Carlos – **Fernando Calhau: sinais**. Porto: Galeria Pedro Oliveira, 1990, p. 3.

seu lugar no espaço. *Dead end* não é necessariamente um beco sem saída. Como nota, ainda, Carlos Vidal, “o ferro [...] matéria industrial que tanto evoca a ‘morte da arte’ como o surgir de uma ‘pós-arte’. De resto, a expressão ‘DEAD END’ é uma tautologia: morte ou ‘fim da morte da arte’, o que faz equivaler ‘DEAD END’ a ‘DEAD AND’...”¹⁶⁷. Parece ser também o que está em causa numa peça do mesmo ano, intitulada *The End*, o fim da morte para a arte, ou seja, uma saída para a arte (Anexos: Figura 66). A linguagem serve Calhau para questionar as disciplinas tradicionais e a própria arte.

No ano seguinte, o artista realiza duas exposições individuais: *Calhau, Desenhos*, na Galeria Coluna em Braga e *Razão/Ratio* na Galeria Cómicos. Nesta última mostra/instalação, Calhau apresenta, novamente, palavras escritas em árgon e placas de ferro enunciando um jogo entre razão e ratio (Anexos: Figura 67). Não é por acaso que opta por inverter a palavra razão (oãzar – o azar) no pequeno átrio da galeria (colocada numa divisória paralela à parede do fundo), enquanto deixa inalterável ratio, uma palavra mais clássica, que surge na parede do fundo. Uma instalação que, à primeira vista poderia ser muito formal, já que a palavra ratio é acompanhada por oito chapas de ferro rectangulares, sem qualquer intervenção, colocadas quatro de cada lado. No entanto, este aparente rigor é rapidamente quebrado, não só pela inversão da palavra razão logo no início da exposição, que poderá fazer um apelo à irracionalidade ou, pelo menos, uma crítica à excessiva racionalidade, como as placas de ferro são colocadas de forma desalinhada, destruindo a aparente harmonia clássica que parece dominar. As palavras razão e ratio são apresentadas directamente na parede, convocando todo o espaço expositivo da galeria a integrar a obra.

Esta exposição mereceu vários textos críticos em jornais e revistas. Sobre ela reflectiram Margarida Botelho, Isabel Carlos, João Miguel Fernandes Jorge, Chaké Matossian, João Pinharanda, Alexandre Pomar e Carlos Vidal. Destaca-se o texto de Isabel Carlos que, em contracorrente, escreve uma crítica com um sentido mais pejorativo. “O que F.C. pretende enunciar parece ser, afinal, a irrepresentabilidade da razão ou da desrazão, não sendo de desprezar uma certa intenção ‘especular’ patente nas palavras e na correspondência – parede a parede – das placas metálicas. O vazio daqui resultante não é no entanto suficientemente propositivo para que se chegue a uma

¹⁶⁷ VIDAL, Carlos – **Fernando Calhau: sinais**, p. 3.

intervenção mais rigorosa sobre o ‘conceito’ invocado; o resultado é, assim, quase que uma ‘redução’ (no mau sentido) daquilo que o artista noutras ocasiões produziu”¹⁶⁸.

Fernando Calhau irá apresentar novamente peças de ferro legendadas com árgon na sua última exposição em vida, uma mostra que realiza em diálogo com as obras de Rui Chafes, no Museu da Cidade, em 2002.

O REGRESSO À PINTURA: AS PINTURAS ATMOSFÉRICAS

Ne década de 1990, Fernando Calhau “regressa” à pintura. Em 1995, realiza uma exposição a duo, com Michael Biberstein, na Galeria Porta 33 e na Fortaleza S. Tiago, no Funchal, intitulada *Paint it Black* – o título é dado a partir de uma canção dos Rolling Stones – e comissariada por Delfim Sardo, na qual, para além de trabalhos já apresentados em Lisboa, como alguns desenhos da série *Diários* e algumas obras em ferro, mostra pinturas de grande formato horizontal, que não obedecem a um estudo prévio. São antes pinturas de pergunta/resposta, isto é, que vão sendo construídas à medida que vão surgindo questões que necessitam de resolução.



Figura 19. S/ Título #7, 1995. Pintura. Tinta acrílica sobre tela.
50 x 230 cm. Colecção CAM/FGC. [www.cam.gulbenkian.pt]

Calhau considera este novo processo mais estimulante: “agora é muito mais divertido, porque tenho muitos mais aspectos a requerer atenção. Não estou a construir uma superfície, estou a construir outra coisa, a tomar dimensão, porque a luz aparece de vários pontos da pintura e torna-se totalmente irrelevante. Nunca sei como vai terminar, como se vai desenvolver. Portanto, tenho que julgar em cada momento, fazendo. E isso é... divertido”¹⁶⁹. À semelhança do que já se verificava com as pinturas monocromáticas negras que acompanham as estruturas de ferro, embora agora de forma bastante mais subtil, estas telas não nos apresentam superfícies homogéneas, totalmente lisas. Calhau

¹⁶⁸ CARLOS, Isabel – Fernando Calhau. **Expresso**. (2 Fevereiro 1991) 8.

¹⁶⁹ CALHAU, Fernando – **Paint it black: Calhau, Biberstein**. Funchal: Porta 33, 1995, p. 9.

cria ligeiras texturas que denunciam o gesto do artista. O que está aqui em causa já não é, como acontecia, por exemplo, com a série dos quadros verdes, apagar a mão de quem executou, apresentando um acabamento industrial. Estas telas aproximam-se, novamente, de uma estética romântica, onde o negro da noite volta a estar presente evocando os medos ancestrais e o desconhecido com que já tínhamos sido confrontados em *Night Works*. São evocados céus nocturnos, que nunca poderiam ser o retrato real de um momento específico já que a luz não provém de um único foco, dispersando-se por vários pontos da pintura. Os grandes formatos horizontais lembram-nos uma panorâmica do cinema e, desta forma, numa primeira impressão somos levados a pensar que estamos diante de uma paisagem; no entanto, e mais uma vez, esta possibilidade vai ser negada. Não só não é representada a linha do horizonte, como a grande espessura das telas remete mais para um quadro-objecto do que para um quadro-janela. Assim, parece estar presente um contraste entre a ilusão de uma paisagem, até porque o formato do quadro dirige o espectador para o centro do mesmo, e a pintura objecto, que nos relembra que estamos diante da superfície bidimensional que caracteriza este *medium* artístico. É interessante notar que o subtítulo da exposição *Notas aleatórias sobre o preto “monochrome”* poder-nos-ia levar a pensar que seriam pinturas monocromáticas que veríamos expostas, no entanto, também a presença do monocromático é impossibilitada pela existência das ténues manchas brancas. Nestas obras o espaço e o tempo continuam a estar presentes. As telas sugerem o espaço vazio, infinito, mesmo que Fernando Calhau nos recorde que não é na noite que estamos, mas sim numa galeria.

As pinturas apresentadas no Funchal surgem numa época em que Calhau pretendia desviar-se do monocromatismo negro. De facto, estas pinturas atmosféricas interessam-no bastante, nomeadamente a referência à tempestade, que tanto apreciava, não só em representações pictóricas como também em formulações musicais, de Vivaldi a Purcell. O artista chega mesmo a apresentar uma exposição em torno de *Tempestade* de Shakespeare, em 1997, no Museu Nogueira da Silva, na Universidade de Braga. No entanto, muitas das pinturas que integraram esta mostra foram destruídas uma vez que Calhau considerou que não tinham a densidade devida.

As pinturas atmosféricas acompanharão o artista até ao fim, agora com um formato quadrado, a sua figura geométrica de eleição. São exemplificativas as telas S/título #126 (Anexos: Figura 68) e S/título #148 (Anexos: Figura 69). São pinturas onde o negro, que já não pode ser monocromático, é pontuado com ténues

apontamentos de brancos e cinzentos. Diante destes quadros temos a sensação que algo nos envolve e recordamo-nos de *Night Works* e do conceito de cápsula espaço-temporal que lhe estava associado. Também aqui poderíamos ser confrontados com a noite, com a perda de limites, com o infinito, com os nossos medos e angústias, com o vazio e a memória. O espectador poderia ter sido transportado de um quadro de Caspar David Friedrich para contemplar a imensidão da natureza, já não sendo necessário fazer parte da pintura. Agora, o espectador desempenha o papel fundamental de completar a obra. No entanto, qualquer elemento nos prende à sala de exposições, e não nos deixa permanecer completamente no desconhecido mundo da noite. A ilusão de perspectiva e profundidade é quebrada pelos “vincos” que Fernando Calhau deixa na tela e que interrompem o nosso olhar do plano infinito para nos fazer pensar numa dimensão objectual. Já não é o gesto do artista que nos traz à realidade, mas o início dos traços que dividiriam o quadrado em quatro quadrados de menores dimensões. Uma redução cromática e formal tão próximas do minimalismo servem, assim, uma temática tão efectivamente romântica.

O início das telas atmosféricas resulta de uma história curiosa que Calhau relata desta forma: “Começaram com uma história que me foi contada por uma amiga, a Mariana Moncada, que estava em Londres e me falou de um quadro que tinha visto numa exposição sobre a época de Turner. Tratava-se de uma pintura de um artista relativamente desconhecido, na qual aparecia um céu e a descrição das condições atmosféricas nas quais aquela pintura tinha sido executada. Falaria de uma hora precisa de condições de temperatura, já não me recordo. O que é certo é que a Mariana associou essa anotação ao meu trabalho, o que faz sentido, porque tenho vindo a ter, quase sempre, preocupações de registo de condições específicas de tempo e espaço. Nunca vi a pintura, mas sei que é um céu, sem mais nada, sem horizonte. Imaginei qualquer coisa como uma das pinturas de Constable, muito pequenas, aguarelas de céus. Com ou sem razão apanhou-me numa altura em que estava a pensar sair do monocromatismo negro [...] e comecei a produzir umas pinturas que começavam com uma cor que era progressivamente escondida até só restar uma transparência, um véu. A estes planos sobrepunha-se o registo de uma situação atmosférica [...]”¹⁷⁰.

Calhau também realizou as chamadas pinturas atmosféricas com legendas, S/título #42 é disto exemplo (Anexos: Figura 70). Na parte inferior da tela, centrado, pode ler-se

¹⁷⁰ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, pp. 203-2013.

0:34 AM, THUNDERSTORM. Esta legenda dirige a nossa experiência diante do quadro. Sabemos que se trata de um instante específico, uns minutos depois da meia-noite, e de uma tempestade. Se a situação é real ou resulta da imaginação do artista pouco importa, o que é revelante é que Fernando Calhau nos mostra, agora, um tempo e um espaço específicos, como se fosse uma fotografia a imortalizar um determinado momento. S/título (*LOOKING S.E. NOON WIND VERY BRISH AND EFFECT BRIGHT AND FRESH*) (Anexos: Figura 71) e S/título (*SOUTH EAST HEAVY RAIN STRONG WINDS*) (Anexos: Figura 72) são mais dois exemplos de telas com frases escritas. Calhau parece brincar com o espectador, criando muitas vezes constrangimentos, ou seja, colocando elementos que parecem contrariar a nossa percepção inicial. Tal como os “vincos” que surgem nas telas atmosféricas negras, também aqui nem sempre as legendas parecem condizer com o que nos é mostrado. Não é um calmo e fresco céu do meio-dia que parece estar representado em *LOOKING S.E. NOON...*, mas antes pelo contrário, diríamos estar diante de uma tempestade à noite. São elementos que exigem mais tempo ao espectador. Por outro lado, tal como acontecia com os “vincos”, as frases são perturbações que nos relembram que estamos diante de pinturas.

Em 2001, Fernando Calhau realiza na Galeria Cristina Guerra a exposição 00.01. Nesta mostra, o artista apresenta dezassete pinturas atmosféricas negras. Doze destas pinturas, com 130 x 130 cm, apresentam um quadrado, que corresponde a um quarto do quadrado que compõe a tela, na parte inferior direita, e mostram-nos um fundo negro com manchas cinzentas e brancas.

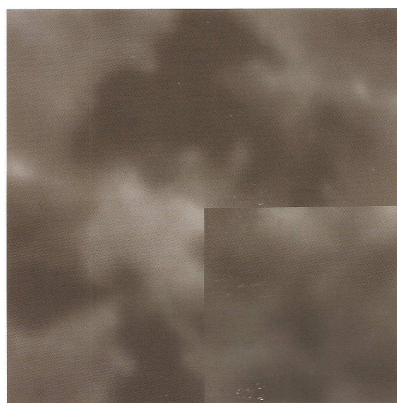


Figura 20. S/ Título #211, 2001. Pintura.
Tinta acrílica sobre tela. 130 x 130 cm.
Colecção José Lima.
[SARDO, Delfim, p. 243]

O jogo com esta figura geométrica que parece destacar um pormenor do fundo lembra-nos, imediatamente, as fotogravuras de Londres. Estas obras são pintadas com *spray* e executadas por camadas, o que lhe confere um acabamento industrial. No entanto, e novamente, esta aproximação à tradição minimalista é contrariada pelo apelo

romântico da noite. Os céus nocturnos, que não são efectivamente paisagens, permitem-nos um primeiro momento de reflexão, de nos encontrarmos connosco, para num segundo momento tomarmos consciência que estamos perante pinturas que são superfícies bidimensionais que permitem estudos cromáticos, como se tivéssemos um pé na noite e outro na galeria. É o mesmo que podemos ver nas outras cinco pinturas que compõem esta série (com 190 x 190 cm), nas quais a perturbação dos céus nocturnos se dá pela presença de “vincos”, agora mais pronunciados do que nas pinturas referidas anteriormente, parecendo dividir o quadrado em quatro ou desenhar uma cruz, figura tão recorrente na obra deste artista. João Miguel Fernandes Jorge refere que, em conversa com o artista, este lhe indica dois nomes que muito se podem associar a esta exposição: Thomas Bernhard e Giorgione. Escreve o autor, no início do texto que acompanha o catálogo desta mostra: “‘Detrás do bosque negro/queimo este fogo da minha alma’. São dois versos de Thomas Bernhard. O ‘bosque negro’ não será difícil encontrá-lo no negro da pintura. Nem tão pouco andaré distante do segundo verso do austríaco a interioridade da pintura: esse negro que se desfaz em negro, enquanto se deixa povoar pelo fogo da própria pintura”¹⁷¹. De facto, Fernando Calhau entra no “bosque negro” e confronta-se com a sua “alma” produzindo obras singulares no panorama português.

À ESPERA DO FIM: UM PASSO NO ESCURO

Fernando Calhau apresenta, em 2002, a exposição *Um passo no escuro*, uma mostra que realizou a duo com Rui Chafes, que esteve patente no Pavilhão Branco do Museu da Cidade. Esta foi, aliás, a última exposição de Calhau, que não teve sequer tempo de a ver terminar. Para além de desenhos, o artista realiza peças onde o ferro se conjuga com palavras ou sinais construídos a partir de lâmpadas contendo árgon no seu interior. Unidos pelo ferro, Fernando Calhau e Rui Chafes propõem-nos *um passo no escuro*, um passo único na direcção da noite, do escuro, do negro, do mistério.

A escultura #335 (Anexos: Figura 73), em aço e árgon, é uma estrutura paralelepípedica formada a partir de módulos unidos por terminações salientes, onde se dispõem simetricamente parafusos, formando uma espécie de túnel com 148 cm de

¹⁷¹ JORGE, João Miguel Fernandes – **Fernando Calhau 00.01**. Lisboa: Cristina Guerra Contemporary Art, 2001, p. 7.

altura, 437 cm de comprimento e 36 cm de largura. O aço é apresentado em estado bruto, sem estar trabalhado ou pintado, o que nos remete de imediato para um conceito-chave em toda a obra de Fernando Calhau: o tempo. É um tempo passado, não da obra em si mas das chapas de metal, que já transportam as suas histórias. A escala humana impele-nos para o interior da escultura, contudo, somos repelidos pelas setas de luz azul do árgon que marcam as extremidades definindo limites, uma vez que são setas que indicam um sentido que está barrado. Poderão ser os limites da obra, do corpo, do tempo que nos é concebido - são setas que medeiam um princípio e um fim. Não é possível dar esse *passo no escuro*, um passo em direcção à noite, mas sabemos que ele é inevitável e que chegará em breve para Fernando Calhau. A estrutura fria do aço contrasta com o interior atractivo, apesar de misterioso, que temos vontade de conhecer. O invólucro exterior cria uma passagem estreita que parece armazenar o escuro e a noite no seu interior. Neste aspecto poder-se-á fazer, mais uma vez, uma ligação a *Night Works* onde “Calhau opera por articulação, desconstruindo a fotografia enquanto imagem para a apresentar enquanto espaço, vincando a natureza afectiva e poética da luz da noite”¹⁷² e também às pinturas atmosféricas. Neste caso, o espectador é envolvido pela noite e habita nela, no caso da escultura #335 é a estrutura em aço que serve de envolvimento para a noite que aí fica retida.

A escultura apresenta um contraste entre exterior e interior. A superfície exterior de aço reflecte a luz, criando a sensação de que as imagens são expulsas, pelo contrário, a parte de dentro parece tudo absorver, não só a luz, mas o nosso olhar e mesmo nós próprios. Na realidade, no interior verifica-se uma reflexão das superfícies, umas nas outras, ou seja, o fundo reflecte o tecto, mas também as paredes laterais, criando a ilusão da perda de limite. A ilusão de largura ilimitada é reforçada pela reflexão da luz das setas nas superfícies laterais. Estamos perante uma escultura que revela uma área interior que, no entanto, é interdita ao espectador, podendo este ter apenas a percepção da escultura como volume, circundando à sua volta.

A obra #321, *Life Sampling* (Anexos: Figura 74), é uma espécie de caixa aberta na parte frontal, com dimensões mais reduzidas se comparada com a escultura anterior: 8 x 141 x 7 cm, também em aço e árgon. Esta estrutura em aço é apresentada fixa à parede

¹⁷² FARIA, Nuno [et al.] – **Fernando Calhau: convocação I – II**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 233.

com uma “legenda” do seu lado direito, colocada à mesma altura: *Life Sampling*, desenhada com lâmpadas que contêm árgon no seu interior.

Esta escultura em aço é um espaço delimitado, mas não totalmente, uma vez que nos é possível aceder ao seu interior. Contrastando com as outras peças que integraram esta exposição, o árgon está agora do lado de fora, no exterior da caixa, sugerindo tratar-se de uma legenda. O interior é escuro, sombrio, misterioso, e poderá conter pedaços de vida, amostras de vida, impressões recolhidas dentro da vida, possivelmente momentos íntimos. Mas a caixa não foi ainda fechada. A amostragem da vida parece não estar completa, esta pode ainda conter o tempo que está para vir. Esse tempo frágil e fugaz que contrasta com a luz que permanece, que não se apaga. A luz que está do lado de fora, a luz da noite, que não é confinada, mas, pelo contrário, se expande pela superfície da qual se destaca, abre-se para o infinito. É o mesmo que acontece em #308, *This is not a landscape* (Anexos: Figura 75), uma frase escrita com tubos de luz sobre uma superfície sem qualquer delimitação do fundo. Esta peça, datada igualmente de 2002, nega a possibilidade de uma leitura paisagística, como de resto Calhau vinha fazendo ao longo do seu percurso, nomeadamente nas fotografias de vistas da natureza onde é excluída a linha do horizonte. Neste caso, o artista parte de uma abertura espacial infinita e não de uma delimitação geométrica ou de um confinamento no espaço (as caixas, o quadrado, o negro, o peso dos materiais), a sua gramática essencial. *This is not a landscape*, e *Life Sampling*, são palavras que nos surgem sem qualquer tipo de suporte, o que nos obriga a incluir na obra não só a superfície onde se encontram fixadas estas frases mas também todo o espaço expositivo.

Nesta escultura, de uma extrema simplificação, desenhada a partir dos traços mínimos, existe um contraste entre estas duas possibilidades, por um lado, a estrutura de ferro delimita um determinado espaço e, por outro, a luz azul do árgon abre este espaço infinitamente. A vida é também ela feita de contrastes, é luz e escuridão, é aberto e fechado, é limite e infinito.

Também aqui, aliás, como em todas as esculturas desta mostra, o aço é apresentado intacto, sem transformação, com as marcas que denunciam o seu passado, com o tempo que é o seu.

Time #337 (Anexos: Figura 76) é uma escultura colocada na parede, constituída por um paralelepípedo de ferro (20 x 270 x 40 cm), aberto na parte da frente e forrado a veludo no interior, de onde se destacam as letras que formam a palavra *Time*, escrita de forma centrada, pela luz azul do árgon. Esta luz, inserida no fundo de veludo, sugere-

nos um tempo de simultânea proximidade e distância; cria a ilusão de um espaço infinito o que impede a nossa percepção do posicionamento da palavra *Time*. O ferro é apresentado em estado bruto, sendo possível distinguir brilhos de limas ou anotações de lápis. Nesta peça contrapõem-se a aridez do ferro com a maciez do veludo e com a palavra *Time*: ao tempo corresponde-lhe um exacto *espaço no escuro*¹⁷³. Associadas a esta estrutura de ferro onde habita a palavra *Time*, que sobre o veludo nos impele a perdermo-nos numa lonjura, Calhau acoplou em árvores, no jardim que envolve o Pavilhão Branco, as palavras *Life* e *Form*, escritas, mais uma vez, em árgon, integrando agora também a própria natureza na escultura: Calhau faz da natureza escultura. É mais uma vez o tempo e a vida que o artista questiona. Tempo, vida, espaço são palavras que tendem a instaurar absolutos. Mas, e *Form*? Fernando Calhau lembra-nos a importância da forma. O ponto de vista simbólico é fundamental, pelo menos quando pensamos nestas esculturas: a noite, os ambientes nocturnos, o vazio, o medo, a angústia, o tempo e o espaço, são tudo conceitos que aqui estão em causa, mas a questão formal não pode ser negligenciada. As formas são simples, despojadas, reduzidas à essência, são formas que remetem para as tendências minimais.

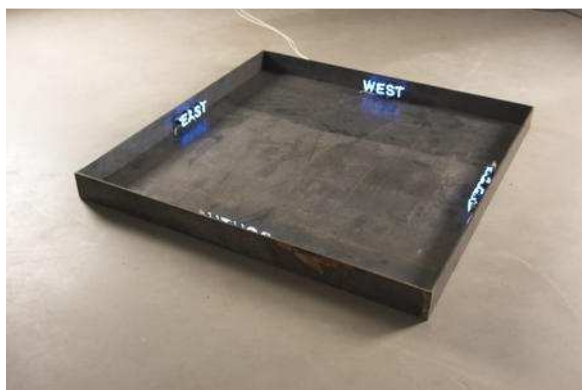


Figura 21. S/ Título 336. Escultura.
Aço e néon. 150 x 150 x 12 cm.
Colecção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

Por fim, os pontos cardeais: escultura #336. Uma caixa de ferro (150 x 150 x 12 cm) com um fundo quadrangular e com os lados com uma dimensão necessária para conter *North*, *South*, *East*, *West*. Só *North* é colocado alinhado com o norte geográfico, os outros pontos cardeais parecem apresentar uma configuração aleatória. No entanto, numa leitura mais atenta, no sentido dos ponteiros do relógio, verificamos que estes se dispõem como são normalmente nomeados: Norte, Sul, Este, Oeste é a ordenação a que

¹⁷³ JORGE, João Miguel Fernandes; BARBOSA, Maria Manuel Pinto – **Rui Chafes, Fernando Calhau: um passo no escuro**. Lisboa: Câmara Municipal, 2002, pp. 15-17.

nos habituámos deste sempre. Esta escultura está colocada directamente no chão, sem plinto, o que permite uma maior interacção e referência ao espaço, afinal é em espaço que pensamos quando nos lembramos dos pontos cardeais. Mas, também, o tempo é convocado. Um percurso no espaço demora sempre um tempo a percorrer. “À sua frente sucede-se todo o tempo: o tempo do ocidente e do oriente, o do sul e o do norte. Um simples olhar interpretará a vastidão quebradiça da transitoriedade de uma existência que se situe sob «West» ou sob a face «North» ou sob a palavra «South», sem que se possa separar de «East»”¹⁷⁴. A luz das palavras que se projecta no fundo da caixa cria a sensação de limites indefinidos. No entanto, esta obra parece delimitar um dentro e um fora e parece ser para dentro que o nosso olhar se deve dirigir. Esta peça integrou a exposição *Paisagem na colecção do CAM*, que esteve patente no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 12 de Novembro de 2011 e 22 de Janeiro de 2012, com curadoria de Ana Vasconcelos. A intenção desta exposição, segundo explicação da curadora, seria levar o público a reflectir sobre a sua própria ideia de paisagem. Jogando com as obras expostas, aparentemente tão distantes mas ao mesmo tempo tão próximas, levar-se-ia o público a reflectir sobre as peças que tem diante de si: são ou não paisagem? É precisamente nesta perspectiva que a peça #336 de Fernando Calhau estava presente. De facto, podemos questionar: será esta escultura paisagem? Qual é o nosso norte? Não sendo paisagem o que será?

¹⁷⁴ JORGE, João Miguel Fernandes; BARBOSA, Maria Manuel Pinto – **Rui Chafes, Fernando Calhau: um passo no escuro**. Lisboa: Câmara Municipal, 2002, p. 26.

Fernando Calhau começa por estudar questões relacionadas com o espaço: por um lado, com as telas configuradas onde se verificam alterações na forma dos quadros, criando uma ilusão de três dimensões, de modo a estudar relações com o espaço real, que passa a integrar a obra, e conferindo ao espectador o papel fundamental de completar as obras; por outro lado, estuda o espaço bidimensional com a série dos quadros verdes que correspondem a fragmentos de espaço que sugerem a existência de uma área maior do que aquela que é representada nas telas. O acabamento industrial, onde a presença do gesto não é visível, é importante para o artista que, muitas vezes, executa as pinturas com *spray*, criando superfícies homogéneas e totalmente lisas.

Nas obras acima referidas, é evidente uma aproximação às premissas da arte minimal, desde logo, na simplificação das formas e na utilização de traços unitários: um mínimo de meios numa procura de redução ao essencial. Não é por acaso que a forma quadrada é utilizada nas telas verdes e de forma constante ao longo do seu percurso artístico. Para além disto, o facto de Calhau procurar apagar a marca da mão, da individualidade do artista, e de conferir ao espaço e ao espectador um papel essencial são também características comuns ao minimalismo. Esta inscrição na arte minimal, que pressupõe a concepção da obra como experiência em si, em que o seu acontecimento corresponderá à sua única significação, encaminhou-nos para uma reflexão sobre o conceito de sublime em Fernando Calhau, tal como foi definido por Lyotard.

Procedendo a uma releitura do sublime kantiano, Jean-François Lyotard, em *Lessons on the analytic of sublime*, vai conceber a experiência do sublime como a condição da arte contemporânea. É na teoria kantiana do sublime que Lyotard encontra a justificação teórica para o facto da arte de vanguarda, da abstracção ao minimalismo, da pintura à música, da instalação à performance, ter deixado de se orientar por uma estética do belo. O sentimento de sublime conduz ao estilhaçamento das faculdades impossibilitando qualquer consenso, encaminhando a imaginação para o seu limite de possibilidade e contaminando o pensamento crítico da razão: “A imaginação colocada nos limites do que ela pode apresentar, violenta-se para mostrar que já nada tem para apresentar. A razão, por seu lado, procura, despropositadamente, violar o interdito que ela mesma se impõe e que é propriamente crítico, o interdito de encontrar, na intuição sensível, objectos adequados aos seus conceitos. Sob estes dois aspectos, o pensamento desafia a sua própria finitude, como que fascinado pela sua desmesura. É este desejo de

ilimitação que ele sente no ‘estado’ sublime: prazer e desprazer”¹⁷⁵. Lyotard demonstra a paradoxalidade do sentimento do sublime: “Podemos conceber o absolutamente grande, absolutamente poderoso, mas qualquer ‘presentificação’ de um objecto destinado a ‘fazer ver’ essa grandeza ou esse poder absolutos surge-nos, ainda, como dolorosamente insuficiente”¹⁷⁶. A condição da pintura moderna é, então, apresentar esse algo que pode ser criado, mas que não é possível ser dado numa intuição, esse “irrepresentável” como condição de toda a representação.

Foi pelo sublime que o Romantismo desenvolveu a pesquisa num território em larga medida por legitimar. Um território onde domina o terror, o ilimitado, o informe e que, por isso, não poderá ser habitado sem nenhum risco. Um lugar onde está presente um prazer doloroso que suspende a possibilidade de uma harmonia sólida e conciliadora com o mundo, como acontece no caso do belo. É este carácter negativo e este confronto entre a razão e a sensibilidade que se irá radicalizar na arte moderna. Mas não é já a “indeterminação” relacionada com a apreensão do absoluto e do infinito, é, antes, a “imediaticidade” e a “imanência” da obra de arte, o acontecimento da obra como a sua única significação. É aqui que poderemos situar a dimensão da arte abstracta de Malevich, Rothko ou Barnett Newman. É precisamente Newman que Lyotard toma de exemplo para demonstrar que as vanguardas artísticas, particularmente a abstracção e o minimalismo, deverão ser associadas à estética do sublime: “Aqui, agora, acontece que..., e eis o quadro. O que é sublime é que exista esse quadro, em vez do nada”¹⁷⁷. Lyotard considera que na *Crítica da Faculdade de Julgar*, “Kant esboça, num rasgo de inspiração quase involuntário, uma outra solução para o problema da pintura sublime. Não se pode, escreve Kant, apresentar no espaço e no tempo o infinito da potência ou o absoluto da grandeza, os quais são Ideias puras. Mas, podemos, pelo menos, ‘evocá-los’, por meio daquilo a que dá o nome de ‘apresentação negativa’. Deste paradoxo de uma apresentação que não apresentaria nada, Kant dá, por exemplo, a interdição das imagens pela lei mosaica. É apenas uma indicação, mas anuncia as saídas

¹⁷⁵ LYOTARD, Jean-François – **Lessons on the analytic of the sublime**. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 55. (“Imagination at the limits of *what* it can present does violence to itself in order to present *that* it can no longer present. Reason, for its part, seeks, unreasonably, to violate the interdict it imposes on itself and which it strictly critical, the interdict that prohibits it from finding objects corresponding to its concepts in sensible intuition. In these two aspects, thinking defies its own finitude, as if fascinated by its own excessiveness. It is this desire for limitless that it falls in the sublime ‘state’: happiness and unhappiness.”)

¹⁷⁶ LYOTARD, Jean-François – **O pós-moderno explicado às crianças**. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 22.

¹⁷⁷ LYOTARD, Jean-François – **O inumano: considerações sobre o tempo**. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990, p. 98.

abstraccionistas e minimalistas pelas quais a pintura tentará escapar à prisão figurativa”¹⁷⁸. Lyotard vai apropriar-se do conceito de “apresentação negativa” de Kant para definir o sublime como a “apresentação de que existe inapresentável” - note-se a diferença relativamente a apresentação do inapresentável. O conceito de sublime é inerente a Newman porque os seus quadros são eles mesmos um acontecimento, que não se relaciona a algo que lhes é interior, mas que são simplesmente pelo facto de existirem. É a materialização da formulação de Rothko “Um quadro não é sobre uma experiência, é uma experiência”¹⁷⁹.

De facto, a significação das obras de Fernando Calhau acima mencionadas está precisamente no facto de estas serem acontecimentos em si. O que o artista procura é estudar relações com o espaço e não referir-se a algo que lhes é exterior, que as transcende, e que lhes serviu de ponto de partida. Poder-se-á dizer que o que é sublime é o facto de estas obras existirem em vez de existir o nada. Como refere Lyotard, “[...], quando procura a sublimidade no aqui e agora, Newman rompe com a eloquência da arte romântica, mas não rejeita a sua tarefa fundamental, isto é, que a expressão pictórica, ou outra, seja a testemunha do inexprimível. O inexprimível não reside num além, num outro mundo, num outro tempo, mas nisto: que ocorra (alguma coisa). Na determinação da arte pictural, o indeterminado, o que Ocorre, é a cor, o quadro. A cor, o quadro, enquanto ocorrência, acontecimento, não é exprimível, e é isto que terá de testemunhar”¹⁸⁰. A obra de Newman não expõe uma mensagem alegórica nem transmite uma ideia, nem é referencial ou figurativa, a mensagem, a existir, exprime a intuição kantiana: “A mensagem é a apresentação, a apresentação de nada, ou seja: da presença”¹⁸¹. Cada quadro tem, então, como objectivo ser por si próprio um “acontecimento visual”. Não se trata, para Lyotard “de uma questão de sentido, nem de realidade, incidindo sobre *o que* ocorre, sobre *o que* isso significa. Antes de se perguntar o que isso significa, antes do *quid*, é necessário que, por assim dizer, ‘ocorra’ *quod*. Que ocorra ‘antecede’ sempre, de algum modo, a questão que incide sobre o que ocorre”¹⁸². É neste contexto, na ocorrência do quadro enquanto “acontecimento visual” que reside a sublimidade em Fernando Calhau.

¹⁷⁸ LYOTARD, Jean-François – **O inumano**, p. 96.

¹⁷⁹ Rothko cit. in GUERREIRO, António – O sublime ou o destino da arte. Lisboa: Cotovia, 2000, p. 165.

¹⁸⁰ LYOTARD, Jean-François – **O inumano**, p. 98.

¹⁸¹ LYOTARD, Jean-François – **O inumano**, pp. 87-88.

¹⁸² LYOTARD, Jean-François – **O inumano**, p. 96.

A noção de tempo surge associada à noção de espaço. É durante a estadia em Londres que Calhau começa a fazer fotografias da natureza: mar, vegetação ou areia. Estes elementos surgem nas obras, sem linha do horizonte, pressupondo que o espaço se poderá prolongar para além do que nos é mostrado nas peças. Neste caso, está em causa um espaço tridimensional que demora um determinado tempo a percorrer. A questão do tempo é ainda mais efectiva quando o artista utiliza, como suporte, os ozalides, que são cópias heliográficas perecíveis, que acabam por desaparecer com o passar do tempo. Estas obras parecem ter uma relação muito próxima com a natureza, são efectivamente a captação de vistas da natureza. No entanto, quando Fernando Calhau nos apresenta fotografias com o mar ou com vegetação isto nada tem que ver com um programa da *land art*, é antes um rebatimento do plano vertical do quadro que lhe permite estudar o espaço e o tempo. De facto, Calhau não estabelece com a natureza uma relação estética como acontece, por exemplo, no trabalho de Alberto Carneiro. A natureza para Fernando Calhau serve apenas enquanto material de pesquisa do espaço e do tempo, mesmo que visualmente a obra de ambos apresente semelhanças. Não é, então, pela sua relação com a natureza que Calhau se aproxima do conceito do sublime e talvez, por isso, o artista rejeite esta aproximação: “Acaba por bater lá [na estética do sublime], mas inerentemente não é... Algum do meu gosto estético passa por perto, mas características de sublime em arte não, não...”¹⁸³. Se, por ventura, Calhau não estaria a pensar no conceito de sublime de Lyotard, quando proferiu esta afirmação, ainda assim, a sua obra poder-se-á aproximar do sublime do mesmo modo que as vanguardas do século XX o fizeram.

A obra de Fernando Calhau é feita de contradições. Se existe uma aproximação às tendências minimalistas, estas são muitas vezes postas em causa. Como refere Maria Filomena Molder “o vínculo ao conceito minimalista está sempre sob ameaça, pois de facto há uma intimidade a comunicar, da qual estão dispensados sem apelo nem agravo qualquer um dos minimalistas, por programa, por tese e devoção”¹⁸⁴. É o que se verifica nas obras onde é evocada a noite e a escuridão. Esta temática surge de forma explícita, e pela primeira vez, em *Night Works*. A questão da noite, do escuro, do negro ou dos

¹⁸³ VILHENA, Joana Consiglieri de – **A arte e a natureza nas práticas ambientais conceptuais: subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congéneres à Land Art, Arte Povera e Arte na Natureza**, p. 183.

¹⁸⁴ MOLDER, Maria Filomena – *O corpo na arte contemporânea: o corpo sem título* [Em linha]. 2010. [Consultado 3 Fevereiro 2012]. Disponível em WWW:<[URL:http://www.docstoc.com/docs/37714854/O-corpo-na-arte-contemporanea-O-corpo-sem-titulo](http://www.docstoc.com/docs/37714854/O-corpo-na-arte-contemporanea-O-corpo-sem-titulo)>.

medos poderá ter algum paralelismo também com o conceito de sublime como Burke o definiu.

A orientação moderna do conceito de sublime vai ser estabelecida, “no espaço empirista”, com Addison, em *Os Prazeres da Imaginação* (1712), e com Edmund Burke, em *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757, 1759), na mesma época em que Baumgarten faz nascer a estética como disciplina filosófica autónoma. Addison vai valorizar semanticamente o conceito de imaginação, considerando que os seus prazeres são superiores aos dos sentidos e conferindo-lhe um papel fundamental no acto do conhecimento. Defende, ainda, que os prazeres da imaginação são puramente estéticos e faz a distinção entre belo e sublime. Considerando o sublime como uma característica externa, Addison associa esta qualidade ao grande, ao excesso, ao ilimitado e ao que produz terror¹⁸⁵.

Esta dicotomia belo e sublime vai manter-se em Burke, que logo no prefácio da sua obra salienta que as ideias de belo e sublime muitas vezes se confundem, sendo utilizadas indiscriminadamente para realidades muito diversas e mesmo de naturezas contrárias. O autor vai romper, no entanto, com a aproximação poética do sublime que caracterizava o tratado de Pseudo Longino, introduzindo uma viragem para o domínio da psicologia. O seu enfoque já não é a obra literária, mas antes as coisas da natureza que são a fonte do sublime. Refere Burke que “Tudo o que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objectos terríveis ou actua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz”¹⁸⁶. Pelo contrário, por beleza “entende aquela qualidade, ou aquelas qualidades dos corpos em virtude das quais eles despertam amor ou alguma paixão semelhante”¹⁸⁷. Fazendo uma comparação entre estes dois conceitos, Burke associa ao sublime as grandes dimensões, o áspero, o rústico, as trevas e as sombras enquanto relaciona o belo com o pequeno, o liso, o polido, a clareza, a leveza e a delicadeza. O sublime adquire, agora, uma clara dimensão negativa. O terror, o medo, a dor e a privação vão abrir um leque de possibilidades que vão ser apropriadas pelo Romantismo. O sublime baseia-se, então, na dor e o belo no prazer, sendo estes conceitos equacionados numa dimensão corporal, ou seja, nas sensações do corpo. Burke esclarece, contudo, que é necessário que se

¹⁸⁵ BARBAS, Helena – O belo e o sublime – de Longino a Edmund Burke, pp. 8-9.

¹⁸⁶ BURKE, Edmund – **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da UNICAMP/Papirus, 1993, p. 48.

¹⁸⁷ BURKE, Edmund, p. 99.

suspenda a ameaça para que a dor se transforme em prazer, nomeando este prazer negativo por “deleite”. O sublime relaciona-se, então, com um sentimento ambíguo de dor e prazer simultâneos. Burke considera, ainda, o sublime uma causa e não um efeito, como se infere do título de um dos capítulos do seu livro: *Sobre a paixão causada pelo sublime*¹⁸⁸.

Kant, ao contrário de Burke, remete o prazer e a dor para uma faculdade transcendental do espírito. É agora o “sujeito transcendental” e não já o “sujeito empírico” que está em causa, o que implica que o sentimento do sublime se situe, segundo Kant, no interior de cada um de nós e não na natureza. O confronto que gera o sublime resulta, então, de um conflito interior no sujeito e não entre este e a natureza: “o objecto é apto à exposição de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente as ideias da razão, [...]. Para o belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós, para o sublime porém simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz sublimidade; [...]”¹⁸⁹. O sublime não se encontra nos objectos mas somente nas nossas ideias.

O belo e o sublime são apresentados na terceira *crítica* de Kant – *Crítica da Faculdade de Julgar* - muitas vezes em simetria. Para Kant, “eles têm em comum o facto de agradarem por si mesmos, serem ambos independentes dos juízos determinantes (juízos de conhecimento e juízos morais), implicarem um prazer necessário, terem uma pretensão à universalidade e, por fim, estarem presentes sem a mediação do conceito”¹⁹⁰. Contudo, existem também diferenças significativas, desde logo, o facto do belo se referir à forma do objecto, ao contrário do sublime que pode ser encontrado num objecto informe ou não delimitado. Isto significa que no primeiro é a forma que constitui o objecto de satisfação, enquanto para o segundo se supõe alguma submissão às condições de um acordo com a natureza. É desta forma que o sublime se considera inadaptado à imaginação. Diante de um objecto que remete para a ideia de absoluto, que apenas se pode representar como uma ideia da razão, a imaginação, que é a faculdade que nos permite a “apresentação”, sofre uma violência uma vez que não se consegue adequar.

¹⁸⁸ GUERREIRO, António – O sublime ou o destino da arte, pp. 24-26.

¹⁸⁹ KANT, Immanuel – **Crítica da faculdade do juízo**. Introd. de António Marques; trad. e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: INCM, 1992, p. 253.

¹⁹⁰ NABAIS, Nuno - **Metafísica do trágico: estudos sobre Nietzsche**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997, p. 38.

Em *Night Works*, Calhau convoca o sujeito para dentro de um espaço, constituído pela obra no seu todo, no sentido de o colocar perante uma experiência de medo, de terror, de angústia. Verifica-se, aqui, uma vontade de que o espectador se relacione com a obra através do corpo, fisicamente. O artista coloca-se perante este tipo de situações-limite, de perigo, no sentido de experienciar efectiva e emocionalmente o terror. Parece ser então o “sujeito empírico” de Burke, e não tanto o “sujeito transcendental” de Kant, que está aqui em causa como intérprete do sublime. De facto, algumas obras de Fernando Calhau, embora formalmente minimalistas, conceptualmente muito se aproximam de questões relacionadas com o romantismo. O artista esclarece: “Por características pessoais sou romântico, gosto de literatura romântica alemã. É natural que esse romantismo apareça. Que seja mais reforçado em determinadas ocasiões e mais afastadas noutras”¹⁹¹. Quando Fernando Calhau nos transporta para um ambiente de noite, onde as nossas percepções se alteram e onde vivemos momentos de medo, como no caso de *Night Works* ou nas esculturas que apresentou na exposição *Um passo no escuro*, ou mesmo nas pinturas atmosféricas, somos encaminhados para o conceito de sublime de Burke. Pensando nas obras de Turner, mais próximo do sublime de Burke, e Friedrich, mais próximo de Kant, podemos tentar estabelecer um paralelo com estes trabalhos de Fernando Calhau. Em Turner a natureza grandiosa e incontrolável “representa-se em acto, como exercício corporal e fenoménico, [...]”¹⁹². A linha do horizonte surge indefinida, agitada, provocando uma sensação de perda de limites e alertando os nossos sentidos. No caso de Friedrich a composição espacial é bem definida, centrando o espectador e enquadrando-o num espaço delimitado. Perante os seus quadros o sujeito só tem a possibilidade de contemplar, de meditar. Estamos em crer que a obra de Fernando Calhau se aproxima mais, neste aspecto, da de Turner, pela experiência empírica e corporal de participação activa do espectador na obra. Como o pintor inglês do século XIX, Calhau, envolvendo-nos na sua “cápsula da noite”, oculta-nos os limites do espaço e do tempo e desperta a atenção dos sentidos.

¹⁹¹ Fernando Calhau in RATO, Vanessa – “Todos os pintores contam a mesma história durante toda a vida”: entrevista com Fernando Calhau. **Público**. (21 Out. 2001) 39.

¹⁹² DIAS, Fernando Rosa – Sublime e pintura: o olhar abismado. **Arte Teoria**. 9 (2007) 108.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso artístico de Fernando Calhau não se desenrola linearmente ao longo do tempo; a momentos de grande intensidade de trabalho seguem-se outros de um certo abrandamento. No entanto, seguindo a sua trajetória criativa, verificamos que não ocorrem transformações drásticas, mas antes uma continuidade e um aprofundamento das propostas que se sucedem como uma longa viagem. Nas palavras do artista: “Acho que, de facto, contamos sempre a mesma história, de maneiras diferentes, mas pouco mais fazemos que isso”¹⁹³. É certo que Calhau nos conta uma história, a história do questionamento da pintura, do espaço e do tempo, da noite e do vazio.

Esta descontinuidade na produção criativa é consequência da dedicação de Calhau à obra de outros artistas. Após a Revolução de Abril, de 1974, o mercado da arte estagnou, tendo-se tornado imperativo procurar formas alternativas de sobrevivência, que não apenas o trabalho artístico. Em 1976, Fernando Calhau recebe um convite para integrar a Secretaria de Estado da Cultura (SEC), que tinha como Director Geral, Eduardo Prado Coelho e Secretário de Estado, David Mourão-Ferreira. Encara-o como uma oportunidade de trabalhar numa área que muito o entusiasmava: a concepção, a organização e a montagem de exposições. Foram-se sucedendo vários projectos, mas já adivinhando que o sonho era impossível: “E depois, foi-se de situação de verificação de impossibilidade em verificação de impossibilidade. Nessa altura o Julião Sarmento estava a afastar-se da Secretaria de Estado, a dizer constantemente que não valia a pena porque já não acreditava... [...], ele não acreditava que aquilo fosse possível, que o Estado pudesse dedicar-se à cultura com seriedade e disponibilidade”¹⁹⁴. No entanto, e apesar de todas as contrariedades, Fernando Calhau trabalha no Estado vinte e cinco anos, tendo dirigido a comissão responsável pela criação do Instituto de Arte Contemporânea, da qual foi o primeiro director¹⁹⁵.

Calhau terá lamentado, quando a morte já se anunciava, não ter dedicado o tempo que desejaria à sua carreira artística, não se sabe se em jeito de conselho ou de efectivo

¹⁹³ Fernando Calhau in RATO, Vanessa – “Todos os pintores contam a mesma história durante toda a vida: entrevista com Fernando Calhau. **Público**. (21 Out. 2001) 39.

¹⁹⁴ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 179.

¹⁹⁵ No âmbito da administração cultural, Fernando Calhau chefiou a divisão de Artes Plásticas e o Serviço de Comunicação Visual da antiga Direcção-Geral da Acção Cultural da SEC, onde trabalhou com João Vieira, Julião Sarmento, Cerveira Pinto, Margarida Veiga e Delfim Sardo. Integrou a comissão organizadora do Museu de Arte Moderna da cidade do Porto e foi membro da secção de compras de obras de arte para a SEC e para a Fundação de Serralves, tendo sido também responsável pela colecção de arte contemporânea da Caixa Geral de Depósitos entre 1992 e 1996.

pesar, certo é que no seu caminho aquilo que lhe faltou foi, sobretudo, tempo, mais tempo.

As contradições de Fernando Calhau são evidentes. O artista procurava apagar o sinal expressivo da mão, da sua individualidade, aproximando-se das preocupações minimalistas; contudo, procedia, muitas vezes, de forma contrária, trabalhando manual e intensamente, mesmo se se esforçava para que a marca da mão se tornasse imperceptível. Como refere, com humor, Julião Sarmiento, seu grande companheiro de vida e de trabalho, “Calhau era um artista minimal em termos formalistas mas não era um minimal em termos conceptuais. Até porque não podia ser porque o Calhau é português não é americano. Nenhum tipo que não seja americano é tão quadrado que possa ser minimal”¹⁹⁶. São os mesmos paradoxos que o levam ao ateliê para trabalhar a aerógrafo, rigorosamente vestido, de fato e gravata, a ouvir Rock and Roll, mantendo-se sempre impecável, sem uma mancha na roupa. São as mesmas contradições que lhe permitiram seguir um percurso artístico único e individual, não catalogável, onde se conjugam todas as influências e artistas que admirava, na concepção de uma obra particular e de grande relevo no contexto artístico português. Nas palavras de Diogo Pimentão – seu assistente durante um ano e meio, quando o seu corpo deixa de lhe obedecer, e quando necessita de mãos que guiem as suas, para realizar o trabalho que sempre fez sozinho – estamos perante “Uma obra grave de uma pessoa dotada de um humor feroz capaz de perturbar a sensibilidade dos mais púdicos”¹⁹⁷.

Fernando Calhau inicia a sua carreira artística precocemente, mesmo para a época, realizando a sua primeira exposição individual, de gravura, em 1968, ano que marca, também, uma suposta mudança política no nosso país: a subida de Marcelo Caetano ao poder. Nesta época registam-se algumas alterações significativas relativamente às artes. Por um lado, a institucionalização da crítica de arte, que se impõe e vai ganhando preponderância e, por outro, o desenvolvimento do mercado da arte e a abertura de inúmeras galerias e espaços expositivos. Um outro aspecto determinante foi o regresso de muitos artistas a Portugal, depois de uma estadia no estrangeiro, proporcionada pelo

¹⁹⁶ Julião Sarmiento in ANACLETO, Ana – **Julião Sarmiento: conversa sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009. [Consultado 7 Março 2013]. Disponível em WWW:[URL:http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/juliao-sarmiento-artista-conversa-sobre.html](http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/juliao-sarmiento-artista-conversa-sobre.html).

¹⁹⁷ Diogo Pimentão in ANACLETO, Ana – **Diogo Pimentão, depoimento sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009. [Consultado 7 Março 2013]. Disponível em WWW:<http://arquivoanaanacleto.blogspot.pt/2010/01/diogo-pimentao-artista-ex-assistente-de.html>.

programa de atribuição de bolsas de aprofundamento de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian, que permitiu uma maior aproximação ao contexto internacional. Neste aspecto, Calhau insere-se no contexto artístico da época, caracterizado por uma maior abertura ao exterior, e pela necessidade de experimentar e cruzar outros *media*, que não a pintura ou escultura tradicionais. De facto, a utilização da fotografia e do vídeo surgem duma necessidade, própria daquele período, de se afirmar contra o formalismo, numa altura em que os pincéis e as tintas chegam mesmo a ser considerados repulsivos.

É importante notar que Fernando Calhau não se assumia como artista *lato sensu*, acentuando sempre que era um pintor; e era, de facto, na tradição da pintura em que se procurava inscrever, mesmo quando utilizava os outros *media*: a gravura, o desenho, o filme ou a escultura. Neste contexto, as palavras do artista são esclarecedoras: “No início da minha carreira ficaram definidas as minhas grandes áreas de trabalho. Ficou claro que não ia ser um pintor figurativo, que ia ter um trabalho dedicado às coisas que são os elementos essenciais da pintura. Criei uma paleta extremamente limitada, extremamente seca, muito gráfica, em que as coisas teriam mais um valor simbólico que de representação. Depois, passo a passo, era uma questão de ir desenvolvendo as minhas ideias, de ir aprofundando, de ir sendo surpreendido, sempre. Nos anos 70, quando estava a fazer fotografia tinha quase aversão por pincéis, por pintura. Nessa altura interessava-me o rigor dos procedimentos quase ao microscópio. Tudo se passava à volta da pintura mas de uma maneira muito analítica, e depois houve, claramente, um retorno à pintura, mas, nesse retorno, todos os elementos tinham sido encontrados através da análise que tinha sido feita previamente – ou seja, o período experimental que atravessei com a fotografia e tudo isso veio servir para encarar a pintura de outra maneira”¹⁹⁸. De facto, depois deste percurso, Calhau não poderia voltar a entender a pintura como uma arte de cavalete, a pintura passa a ser pensada como um objecto. Quando o artista explorou a fotografia ou o filme em Super 8 mm nunca protagonizou um afastamento total das problemáticas de natureza pictórica, questionando o estatuto da cor, dos objectos e da figura, e das suas relações de composição no contexto da pintura tradicional ou da sua integração no espaço tridimensional, para além de reflectir sobre a materialidade e construção da própria pintura.

As pesquisas de Calhau na área das artes visuais iniciam-se pela gravura, um começo determinante que vai marcar todo o seu percurso artístico. Excluindo as

¹⁹⁸ Fernando Calhau in RATO, Vanessa – “Todos os pintores contam a mesma história durante toda a vida: entrevista com Fernando Calhau. **Público**. (21 Out. 2001) 39.

gravuras orgânicas iniciais, e as citações de Jacques Louis David (com a *Morte de Marat*) e de Andy Warhol (com *Marilyn Monroe*), Fernando Calhau desenvolve um percurso caracterizado por uma extrema simplificação (no melhor sentido) e rigor, construindo uma obra que parece nunca estar totalmente ao nosso alcance, que temos dificuldade em desvendar. A serialidade do processo criativo, o desejo da repetição do gesto, a redução da paleta a uma só cor e a reprodução mecânica da obra, “que retira sentido à questão da cópia autêntica”¹⁹⁹, como nos diz Walter Benjamin, são interesses que surgem na gravura para nunca mais abandonarem a sua obra.

Numa aproximação às propostas da arte minimal, que conhecia da leitura das revistas *Art in America* e *Artforum*, que partilhava com Julião Sarmento na Embaixada Americana e na Cooperativa Gravura, o artista estuda a relação das obras com o espaço real. De facto, este contacto precoce com o contexto internacional foi fundamental, já que, em Portugal, o acesso à informação era muito limitado, e aquilo que era ensinado na ESBAL não ia além do Surrealismo. Calhau começa cedo a interessar-se por questões relacionadas com o espaço: por um lado, a exposição das obras de forma activa e a sua ligação ao espaço real, que passa a integrar a obra; esta alteração da vivência das peças confere ao sujeito um papel activo, encaminha-o para uma deslocação no espaço consciente, e para uma sensibilidade não apenas óptica mas háptica; por outro, a questão do espaço bidimensional, caracterizado por uma altura e uma largura, sugerindo a possibilidade de se expandir para além dos limites da tela.

Na sequência das pesquisas sobre o espaço, vão surgir as pesquisas sobre o tempo, que assumirão variadas formas ao longo da sua actividade. Nas fotografias e nos filmes, o espaço que é visível, e que parece querer ultrapassar os limites do suporte, implica um percurso que, por sua vez, demora um certo tempo a percorrer. É, então, a passagem do tempo que nos é mostrada, e que se torna mais premente no caso dos ozalides, dada a efemeridade do próprio *medium*, no qual a cópia se transforma em original, uma vez que é esta que é mostrada ao espectador. O tempo é, também, o tempo da maré, ou da aproximação a uma rocha que a máquina regista em intervalos regulares, ou, ainda, um espaço e tempo específicos decorrentes da envolvência na “cápsula da noite”. O tempo é o da história do próprio material, o ferro, que transporta a sua “história de vida” para a galeria, e que prossegue a sua transformação já que nada é feito para reter a passagem do tempo.

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter – **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 84.

A arte conceptual surge no trabalho de Calhau mais como uma necessidade de estudar o espaço e o tempo do que de uma forma programática. Certo é que Kosuth está presente quando, por exemplo, a palavra mar acompanha as imagens que não poderiam ser relacionadas com outra coisa. O artista parece revelar-nos algo, mas logo percebemos que outro aspecto nos escapa, está escondido, e que só o tempo, o nosso tempo de contemplação, poderá ajudar-nos a elucidar. As investigações sobre o espaço e o tempo são acompanhadas pela dimensão poética que é indissociável do mar, da mesma forma que é poética e romântica a noite, nas suas variadas formas.

Voltemos, novamente, às contradições. Se a forma de Calhau é minimal, e se o conceptual está presente, surgem muitas vezes contaminações, algo a comunicar, algo que insiste em transparecer, um apelo romântico que deixa de ser contrariado, que seria absolutamente interdito aos artistas ditos minimais. É deste encontro que resulta a singularidade da obra de Fernando Calhau.

A noite surge, pela primeira vez, na exposição *Night Works*, de 1978, relacionando-se com os medos ancestrais, o medo do escuro, o medo em si, o desconhecido ou a perda de limites. O romantismo surgirá, mais tarde, com novos contornos, seja nas designadas pinturas atmosféricas, seja nas peças de ferro “legendadas” com a luz azul do árgon, que sobre veludo preto é a que mais se aproxima da luz da lua à noite. Estas palavras ou legendas irão permitir a Calhau questionar as disciplinas tradicionais e a própria arte. No entanto, as propostas minimais nunca serão esquecidas: a redução ao essencial, o apagamento do gesto do artista, a utilização do quadrado – a figura geométrica que mais remete para o equilíbrio – a minimização do ruído, o papel fundamental do espaço e do espectador, são preocupações constantes que o artista tão bem soube conjugar, em aparente contradição com o romantismo, que tanto admirava. O pintor introduz constrangimentos ou perturbações que nos prendem à galeria, que nos recordam que estamos diante de obras de arte que, fundamentalmente, são objectos. Esta questão conduz-nos a outro aspecto determinante na obra de Fernando Calhau: a dimensão objectual. A utilização sistemática do ferro remete para esta dimensão de objecto, mas, também, as telas reforçam esta característica, apresentando-se mais como quadros-objecto do que quadros-janela.

A alusão à noite, à perda de limites, ao terror, encaminhou-nos na reflexão sobre o conceito de sublime na obra de Calhau. Burke será, certamente, uma referência quando o artista envolve o espectador na cápsula espaço-temporal, colocando-o perante situações-limite, onde o corpo é convocado para a experiência estética. Contudo, no

jogo de influências que caracteriza o seu trabalho, surge a dificuldade de encontrar uma definição de sublime que mais lhe seja próxima. No início do seu percurso, o pintor fazia derivar as séries apenas de questões formais e não de qualquer intenção narrativa e, neste contexto, a obra de Calhau também se poderá aproximar do sublime no sentido em que é, em si, um acontecimento – existe, e, aqui, lembramo-nos do sublime como Lyotard o definiu.

É interessante notar que as obras que apresentou, na sua última exposição em vida, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade, em 2002, representam mais uma abertura de caminhos do que uma conclusão. Pela primeira vez, palavras surgem acopladas a árvores no exterior do espaço expositivo (*Form e Life*), no entanto, a sua presença é muito marcante no interior da galeria, criando uma situação de incerteza quanto à sua localização. O fim estava próximo para Calhau, mas as suas pesquisas no campo das artes sugeriam, ainda, um longo caminho a percorrer.

Calhau trabalha as suas obras dando primazia ao plano de suporte da imagem, aos modos de re-presentação ou apresentação do espaço, aos enquadramentos, à noção de escala e ao tempo. É também uma preocupação constante, a recepção visual da obra, logo visível nas telas verdes, mas também nos contrastes que cria com as projecções de uma imagem fixa e uma imagem em movimento. Utilizando sempre um mínimo de meios expressivos, Fernando Calhau procura reduzir as coisas ao essencial. Não é por acaso que a forma quadrada tem uma permanência constante. Poderíamos pensar em palavras como pureza, simplicidade, rigor, ou precisão para caracterizar a sua obra. Contudo, existe ao longo do seu percurso um jogo de tensão com referentes que se situam numa posição agora oposta ao minimalismo, e que se poderiam relacionar com um entendimento absoluto do romantismo.

Para Fernando Calhau, a prática da pintura parece não ser mais que “a tentativa de fazer o quadro certo, de se ultrapassar e ser surpreendido por uma coisa, uma intuição. Há sempre um programa, que, quanto mais não seja, é a minha memória pessoal. O Donald Judd dizia que um artista, quando é bom, tem uma ideia durante toda a vida. Não podemos é pensar que a ideia trabalha por nós. Nós é que trabalhamos para a ideia, acrescentamos sempre um ponto, sem gongorismo. Trabalhamos todos para uma

imanência, para um cruzamento que há de acontecer. Para mim, o reconhecimento dessa imanência surge sempre *a posteriori*”²⁰⁰.

²⁰⁰ CALHAU, Fernando; SARDO, Delfim – Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001, p. 237.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS

AA. VV. – **Ângelo de Sousa: escultura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

AA. VV. – **António Areal: primeira retrospectiva**. Porto: Fundação Serralves, 1990.

AA. VV. – **António Palolo 1963-1995**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 1995.

AA. VV. - **Art and culture: critical essays**. Boston: Beacon Press, 1989.

AA. VV. – **Colecção Berardo**. Sintra: Museu de Arte Moderna, 1996.

AA. VV. – **Convocação: leituras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

AA. VV. – **Jorge Pinheiro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 2002.

AA. VV. – **Lourdes Castro e Manuel Zimbro: à luz da sombra**. Porto/Lisboa: Fundação Serralves/Assírio & Alvim, 2010.

AA. VV. – **Perspectiva: Alternativa Zero**. Porto: Fundação Serralves, 1997.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.) – **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge-London: The MIT Press, 1999.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – **Ângelo de Sousa**. Lisboa: INCM, 1985.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – **O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

ALVES, Ana Margarida D. B. – **O espaço na criação artística do século XX: heterogeneidade, tridimensionalidade, performatividade**. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2001. Tese de Doutoramento.

ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner – **Dia do mar**. Lisboa: Caminho, 2003.

BAUDELAIRE, Charles – **A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

BARROSO, Eduardo Paz – **António Palolo: nómada por dentro**. Lisboa: Caminho, 2007.

BARTHES, Roland – **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2010.

BATTCKOCK, Gregory (ed.) – **Minimal art: a critical anthology**. Los Angeles-London: University of California Press, 1995.

BENJAMIN, Walter – **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BRAZ, Ivo - **Pensar a pintura: Helena Almeida (1947-1979)**. Lisboa: Edições Colibri/IHA-Estudos de Arte Contemporânea, 2007.

BURKE, Edmund – **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora da UNICAMP/Papirus, 1993.

CALHAU, Fernando – **Paint it black: Calhau, Biberstein**. Funchal: Porta 33, 1995.

CARLOS, Isabel - **Helena Almeida**. Lisboa: Caminho, 2005.

COUTINHO, Liliana – **Ana Vieira: o que ocorre nos interstícios da figura?**. Lisboa: Caminho, 2007.

FARIA, Nuno [et al.] – **Fernando Calhau: convocação I – II**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

FOSTER, Hal – **The return of the real**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (ed.) – **20 Anos da Gravura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (ed.) – **Fernando Calhau**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

GOMES, Inês Vieira – **Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal**. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2010. Dissertação de Mestrado.

GUERREIRO, António – **O acento agudo do presente**. Lisboa: Cotovia, 2000.

HARRISON, Charles; Wood, Paul (ed.) – **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

JORGE, João Miguel Fernandes – **Fernando Calhau 00.01**. Lisboa: Cristina Guerra Contemporary Art, 2001.

JORGE, João Miguel Fernandes; BARBOSA, Maria Manuel Pinto – **Rui Chafes, Fernando Calhau: um passo no escuro**. Lisboa: Câmara Municipal, 2002.

KANT, Immanuel – **Crítica da faculdade do juízo**. Introd. de António Marques; trad. e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: INCM, 1992.

KANT, Immanuel – **Crítica da razão pura**. 5.^a Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LEAL, Miguel Teixeira da Silva – **Desmembramento, desmaterialização, reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977**. Porto: Faculdade de Letras, 1999. Dissertação de Mestrado.

LINGWOOD, James (ed.) – **Fields Trips: Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson**. Porto: Fundação de Serralves, 2002.

LONGINO, Dionísio – **Tratado do sublime**. Trad. de Custódio José de Oliveira; Introd. e actualização de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Maia: INCM, 1984.

LYOTARD, Jean-François – **Lessons on the analytic of the sublime**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

LYOTARD, Jean-François – **O inumano: considerações sobre o tempo**. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990.

LYOTARD, Jean-François – **O pós-moderno explicado às crianças**. Trad. Tereza Coelho. Lisboa : Dom Quixote, 1991.

MELO, Alexandre - **Arte e artistas em Portugal**. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2007.

MELO, Alexandre - **Helena Almeida**. Lisboa: Galeria Filomena Soares, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NABAIS, Nuno - **Metafísica do trágico: estudos sobre Nietzsche**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NEVES, Paula – **Mixed Media - Mode On: América Latina Conceptual Arte**. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, 2007. Dissertação de Mestrado.

NOVALIS – **Os hinos à noite**. Trad. e prefácio de Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

PESSOA, Fernando – **Antologia poética**. Lisboa: RBA Editores, 1994.

PEREIRA, Paulo (Direcção de) – **História da arte portuguesa**. Lisboa: Círculo do Leitores, 2008.

ROSENDO, Catarina – **Alberto Carneiro: os primeiros anos (1963-1975)**. Lisboa: Edições Colibri/IHA-Estudos de Arte Contemporânea, 2007.

SANTOS, Armando Vieira – **Calhau**. Lisboa: Galeria Gravura, 1968.

SARDO, Delfim – **O minimalismo nunca existiu: Donald Judd e as polémicas fundadoras do minimal entre 1965 e 1969**. Lisboa: Universidade de Lisboa,

Faculdade de Belas-Artes, 2000. Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica, trabalho de síntese.

SARDO, Delfim [et al.] – **Work in progress: Fernando Calhau**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SILVA, João Castro – **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade Belas-Artes, 2010. Tese de Doutoramento.

SILVA, Raquel Henriques da [et al.] – **Anos 70 atravessar fronteiras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

SILVA, Raquel Henriques da [et al.] – **50 anos de arte portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

TARKOVSKY, Andrei – **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIDAL, Carlos – **Fernando Calhau: sinais**. Porto: Galeria Pedro Oliveira, 1990.

VILHENA, Joana Consiglieri de – **A arte e a natureza nas práticas ambientais conceptuais: subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congéneres à Land Art, Arte Povera e Arte na Natureza**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2001. Dissertação de Mestrado.

PERIÓDICOS

ANACLETO, Ana – Fernando Calhau (1948-2002): la manière noir. **L + arte**. Lisboa. 67 (2010) 52-57.

AZEVEDO, Fernando – Gravuras de Fernando Calhau. **Colóquio/Artes**. Lisboa. 24 (1975) 75.

CARLOS, Isabel – Fernando Calhau. **Expresso**. (2 Fevereiro 1991) 8.

DIAS, Fernando Rosa – Sublime e pintura: o olhar abismado. **Arte Teoria**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes. 9 (2007) 92-120.

FRANÇA, José-Augusto – Fernando Calhau. **Colóquio/Artes**. Lisboa. 13 (1973) 11-13.

NUNES, Paulo Simões – Objecto, espaço e corpo: Judd, Serra e Heizer (três poéticas do espaço). **Arte Teoria**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes. 2 (2001) 92-105.

PEREIRA, José Fernandes – Conversas com esculturas... Zulmiro de Carvalho. **Arte Teoria**. Lisboa 11 (2008) 288-295.

RATO, Vanessa – “Todos os pintores contam a mesma história durante toda a vida”: entrevista com Fernando Calhau. **Público**. (21 Out. 2001) 39-40.

RUIVO, Ana – Movimento perpétuo. **Expresso**. (27 Outubro 2001) 28.

OUTRAS PUBLICAÇÕES

ANACLETO, Ana – **Delfim Sardo: conversa sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009. [Consultado 15 Abril 2013]. Disponível em WWW: [URL:http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/delfim-sardo-curador-conversa-sobre.html](http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/delfim-sardo-curador-conversa-sobre.html).

ANACLETO, Ana – **Diogo Pimentão, depoimento sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009. [Consultado 7 Março 2013]. Disponível em WWW: <http://arquivoanaanacleto.blogspot.pt/2010/01/diogo-pimentao-artista-ex-assistente-de.html>.

ANACLETO, Ana – **Julião Sarmento: conversa sobre Fernando Calhau** [Em linha]. 2009. [Consultado 15 Abril 2013]. Disponível em WWW: [URL:http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/juliao-sarmento-artista-conversa-sobre.html](http://arquivoanaanacleto.blogspot.com/2010/01/juliao-sarmento-artista-conversa-sobre.html).

BARBAS, Helena – O belo e o sublime – de Longino a Edmund Burke [Em linha]. 2002. [Consultado 1 Setembro 2013]. Disponível em WWW: <URL: http://hbarbas.tripod.com/Sublime_H_Barbas.pdf>.

MOLDER, Maria Filomena – O corpo na arte contemporânea: o corpo sem título [Em linha]. 2010. [Consultado 3 Fevereiro 2012]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.docstoc.com/docs/37714854/O-corpo-na-arte-contemporanea-O-corpo-sem-titulo>>.

Provas de contacto: Bernd & Hilla Becher. Realização Jean-Pierre Krief. Lisboa: Midas Filmes, 2001-2004. 1 DVD.

SOUSA, João Manuel Rocha de – **Ensino Superior Artístico – derivas das reformas de papel ou as imagens convenientes à impotência política** [Em linha]. 1995/1996. [Consultado 10 Abril 2013]. Disponível em WWW: [URL:http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6728/2/Rocha%20de%20Sousa_Ensino%20Superior%20Art%C3%ADstico.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6728/2/Rocha%20de%20Sousa_Ensino%20Superior%20Art%C3%ADstico.pdf)>.

VIDAL, Carlos – **A lição de Ângelo de Sousa (1938-2011): a última ou a primeira, decidam vocês** [Em linha]. 2011. [Consultado 20 de Março]. Disponível em WWW: [URL:http://5dias.net/2011/04/10/a-licao-de-angelo-de-sousa-1938-2011-a-ultima-ou-a-primeira-decidam-voces/](http://5dias.net/2011/04/10/a-licao-de-angelo-de-sousa-1938-2011-a-ultima-ou-a-primeira-decidam-voces/)>.

ANEXOS



Figura 23. S/ Título #444, 1967. Gravura.
Técnica-mista sobre papel Fabriano. 58 x 44 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 22. S/ Título #445, 1967. Gravura.
Técnica-mista sobre papel Fabriano. 59 x 44 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 24. S/Título #466, 1968. Gravura.
Relevo e buril sobre papel Fabriano. 55 x 38 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

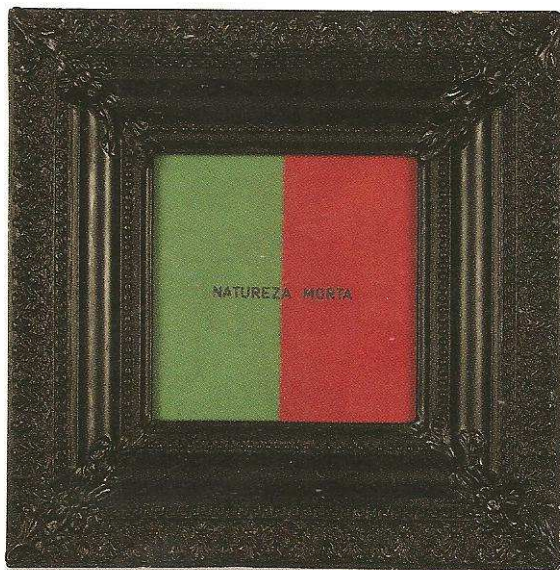


Figura 25. Natureza-Morta, 1969-1970. Serigrafia.
28 x 28 x 4 cm.
Colecção António Nobre.
[Catálogo *Anos 70 atravessar fronteiras*, p. 110]



Figura 27. S/Título #453, 1970. Serigrafia.
70 x 70 cm. Colecção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 26. S/Título #454, 1970. Serigrafia.
70 x 70 cm. Colecção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

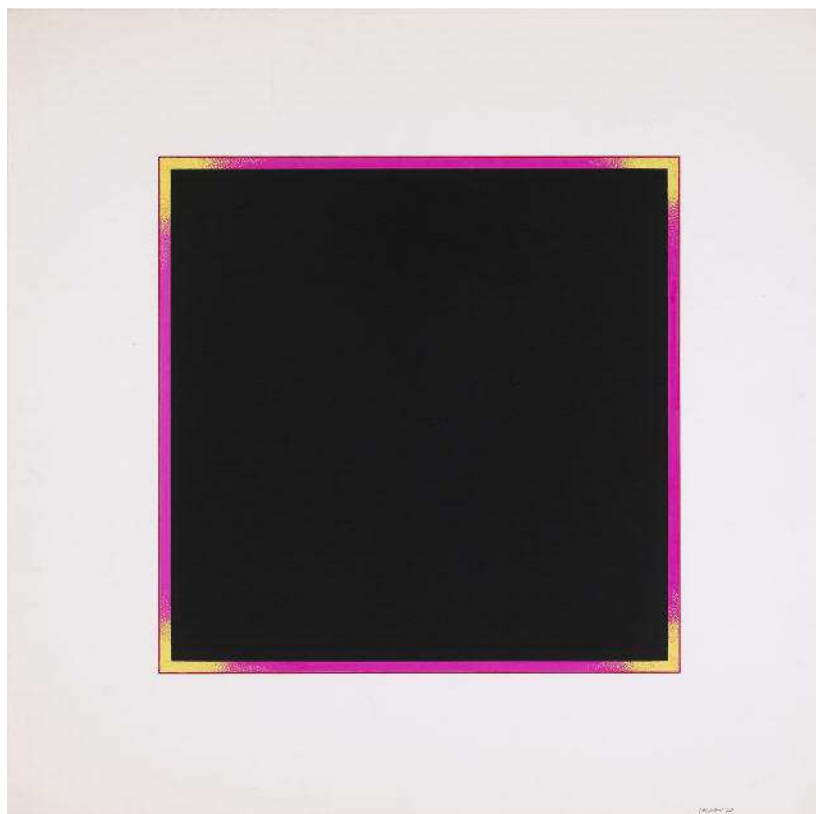


Figura 28. S/ Título #593, 1970. Serigrafia e lápis de cor sobre papel. 66 x 66 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

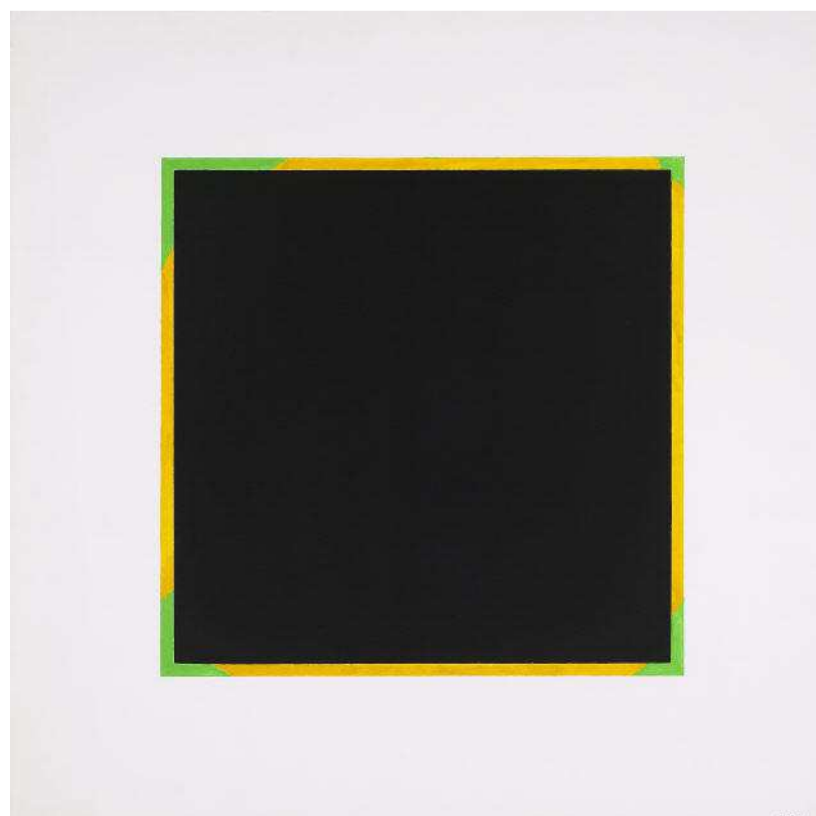


Figura 29. S/ Título #592, 1970. Serigrafia e lápis de cor sobre papel. 66 x 66 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 30. Caixinha das Ave Marias, 1971.
Água-forte e água-tinta. 59 x 47 cm.
Colecção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

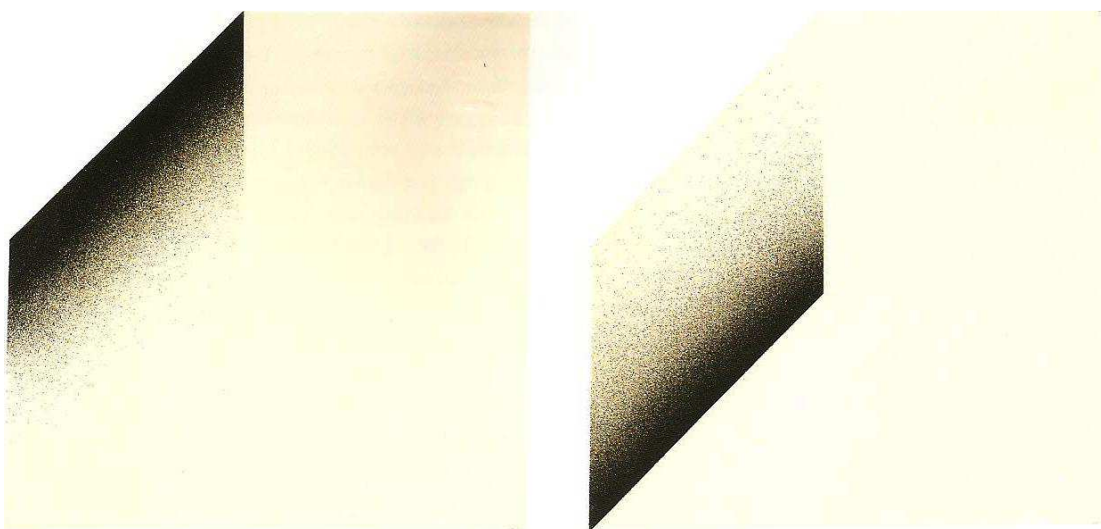


Figura 31. S/ título #74, 1970. Tinta acrílica sobre tela.
2 x (100 x 100) cm. Colecção CAM/FCG. [SARDO, Delfim, p. 64]

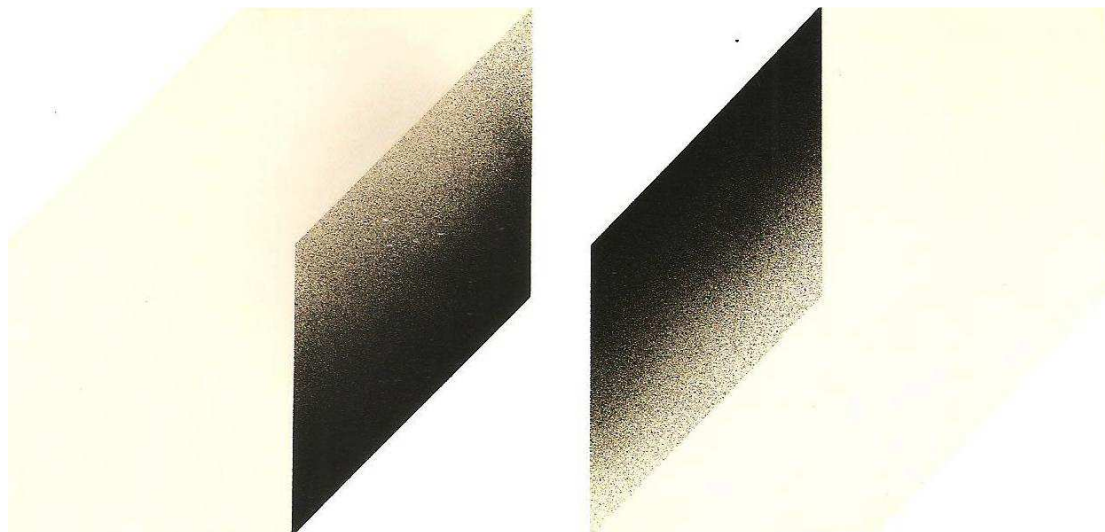


Figura 32. S/ título, 1970. Tinta acrílica sobre tela.
2 x (100 x 100) cm. Coleção CAM/FCG. [SARDO, Delfim, p. 66]



Figura 33. S/ Título, 1970.
Tinta acrílica sobre tela e plástico.
100 x 100 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

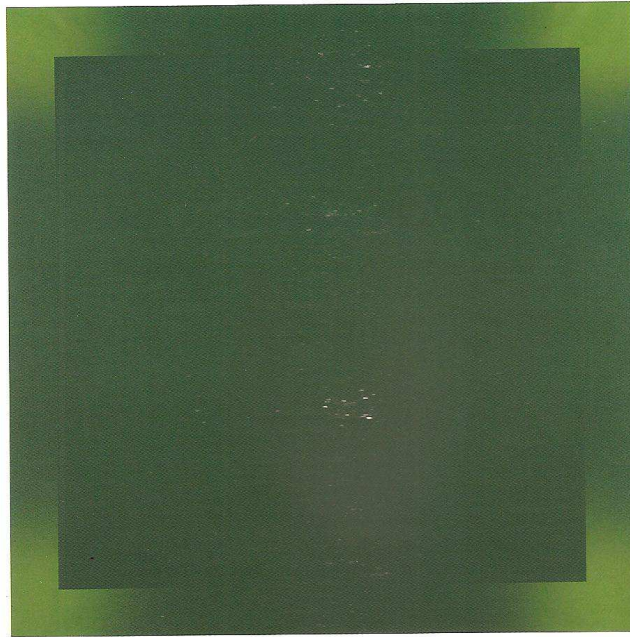


Figura 34. S/ Título, 1974. Tinta acrílica sobre tela.
110 x 100 cm. Coleção Ministério da Cultura. [SARDO, Delfim, p. 76]

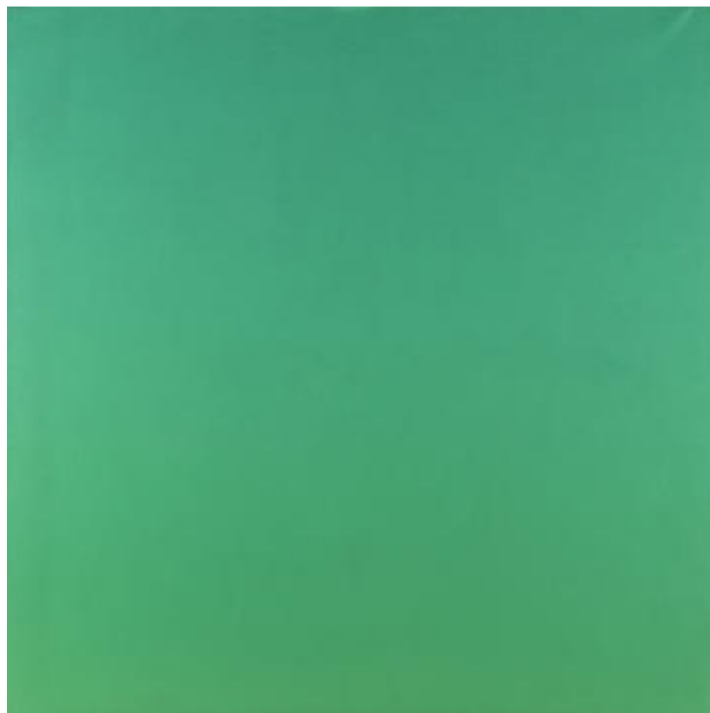


Figura 35. S/ Título #475, 1975. Tinta acrílica sobre tela.
145 x 145 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

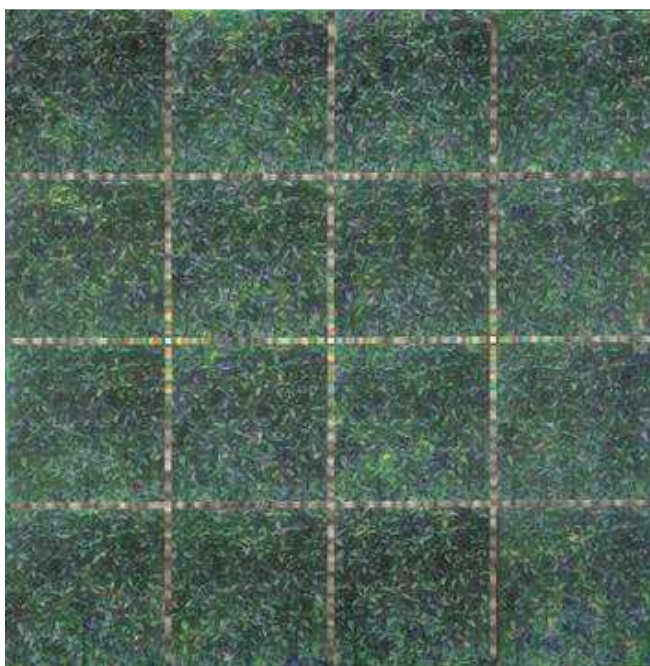


Figura 36. S/ Título (tese), 1973. Pintura com intervenção serigráfica sobre tela. 200 x 200 cm. Colecção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 37. Fotografia de grupo da Slade School, 1974.
Em primeiro plano Fernando Calhau e Bartolomeu Cid dos Santos.
[SARDO, Delfim, p. 112]

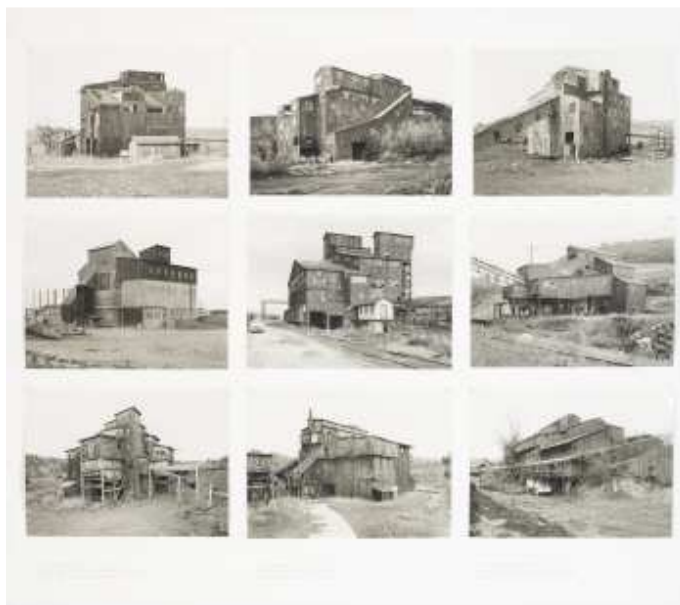


Figura 38. Aufbereitungsanlagen, Bernd & Hilla Becher, 1974-1975.
9 fotografias a preto e branco, montadas sobre papel.
90,5 x 105,5 cm. Coleção Fundação de Serralves. [www.serralves.pt]

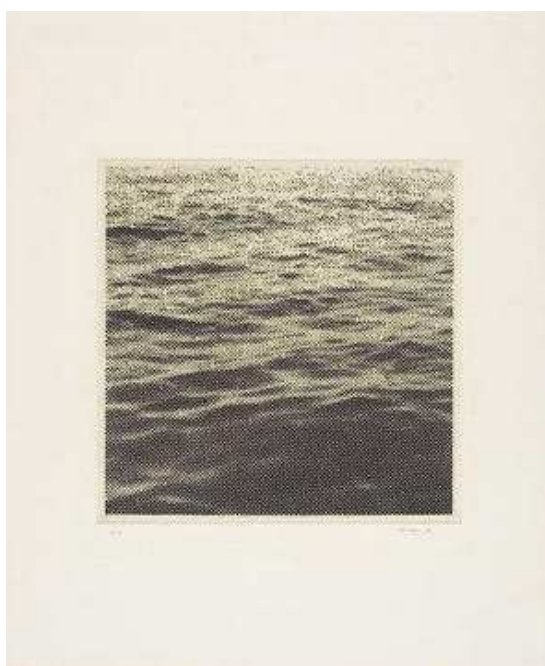


Figura 40. S/ Título #720, 1974. Fotogravura sobre papel Fabriano. 45 x 37 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 39. S/ Título #463, 1974. Fotogravura sobre papel Fabriano. 45 x 37 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 42. S/ Título #725, 1974. Fotogravura sobre papel Fabriano. 45 x 37 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 41. S/ Título #458, 1974. Fotogravura sobre papel Fabriano. 45 x 37 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

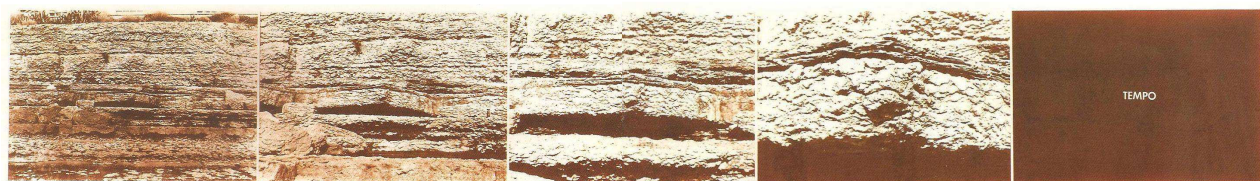


Figura 43. S/ Título #96 (Tempo), 1975. Cópia heliográfica. 27,5 x 200 cm. Coleção Fundação de Serralves. [SARDO, Delfim, p. 104-105]



Figura 44. S/ Título #130 (Água), 1975. Cópia heliográfica. 27,5 x 122 cm. Coleção Fundação de Serralves. [SARDO, Delfim, p. 103]

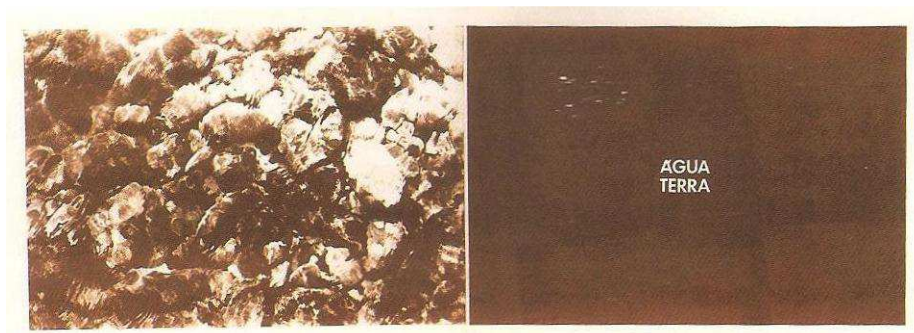


Figura 45. S/ Título #131 (Água/Terra), 1975. Cópia heliográfica.
27,5 x 81 cm. Colecção Fundação de Serralves. [SARDO, Delfim, p. 102]



Figura 46. S/ Título #71 (Time-Space), 1976. 36
provas heliográficas sobre papel heliográfico. 180 x 240 cm. Colecção Fundação de Serralves.
[www.serralves.pt]



Figura 47. Espaço-Tempo-Mar #51, 1976. 35 aguarelas + 35 fotografias a preto e branco.
70 x (18 x24) cm. Coleção Berardo. [SARDO, Delfim, p. 124-125]

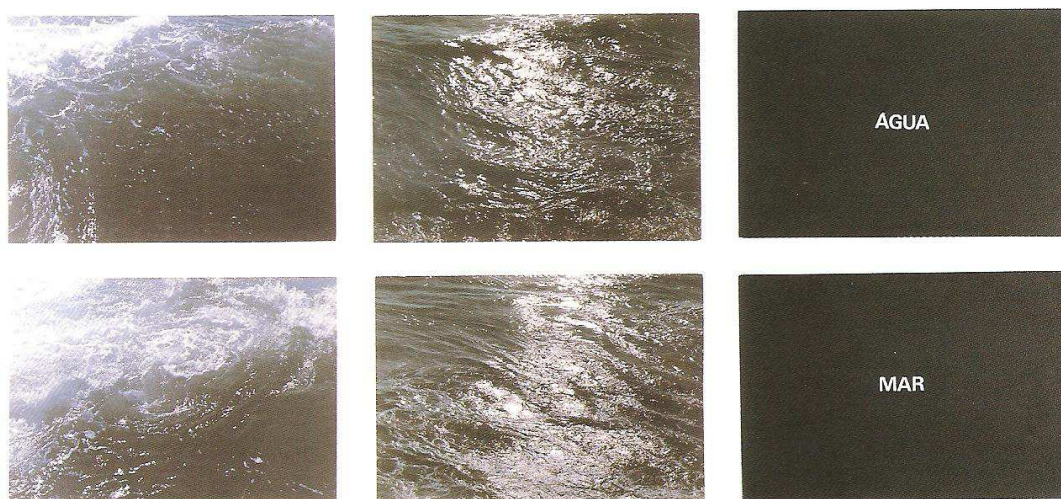


Figura 48. S/ Título #123 (time/space), 1976. Fotografia a cor e acrílico sobre papel Fabriano.
60 x 132 [6 x (27 x 40)] cm. Coleção Vítor Assunção. [SARDO, Delfim, p. 121]

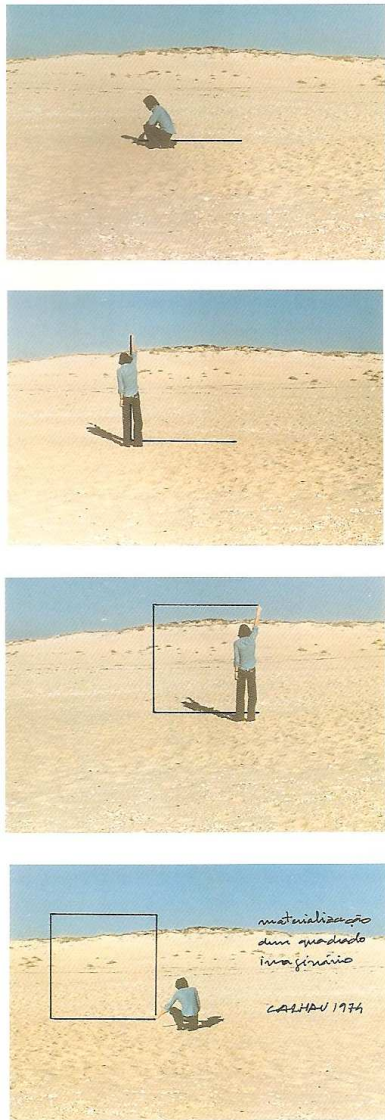


Figura 49. S/Título #99, 1974.
 Materialização de um quadrado imaginário
 (maquete). 4 x (8,5 x 12) cm.
 Coleção Fundação de Serralves.
 [SARDO, Delfim, p. 120]

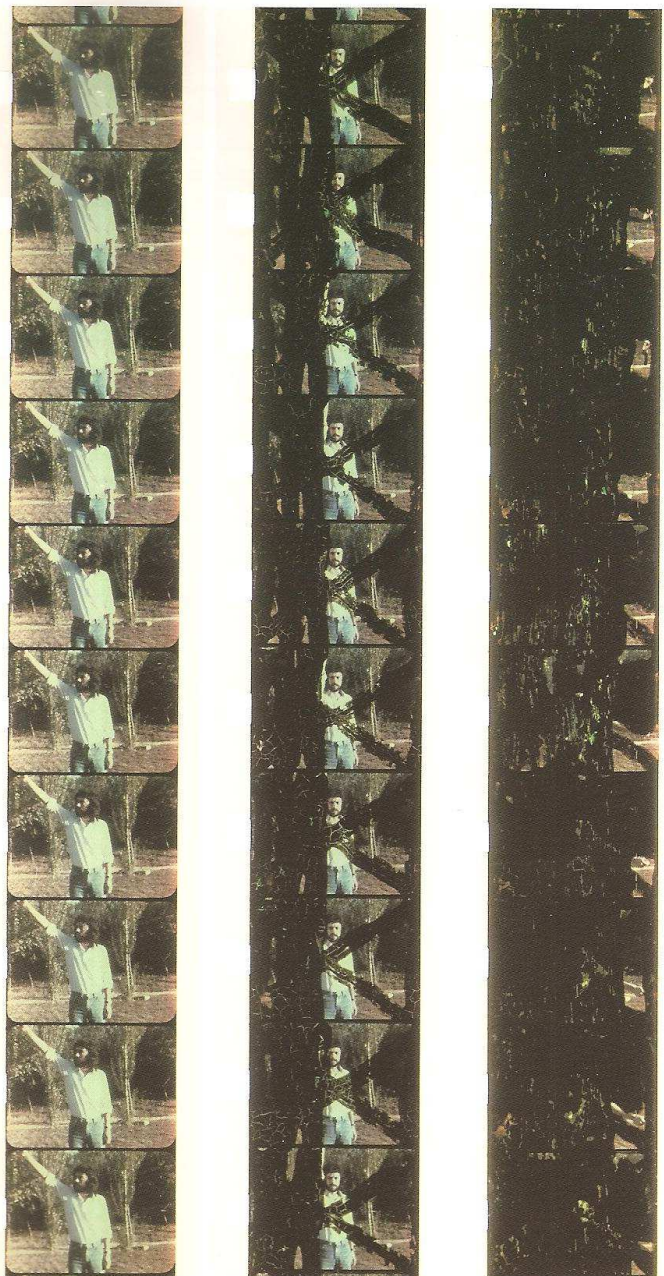


Figura 50. Destruição, 1975. Super 8 mm.
 3'17''19 F. Coleção CAM/FCG. [SARDO, Delfim, p. 136]

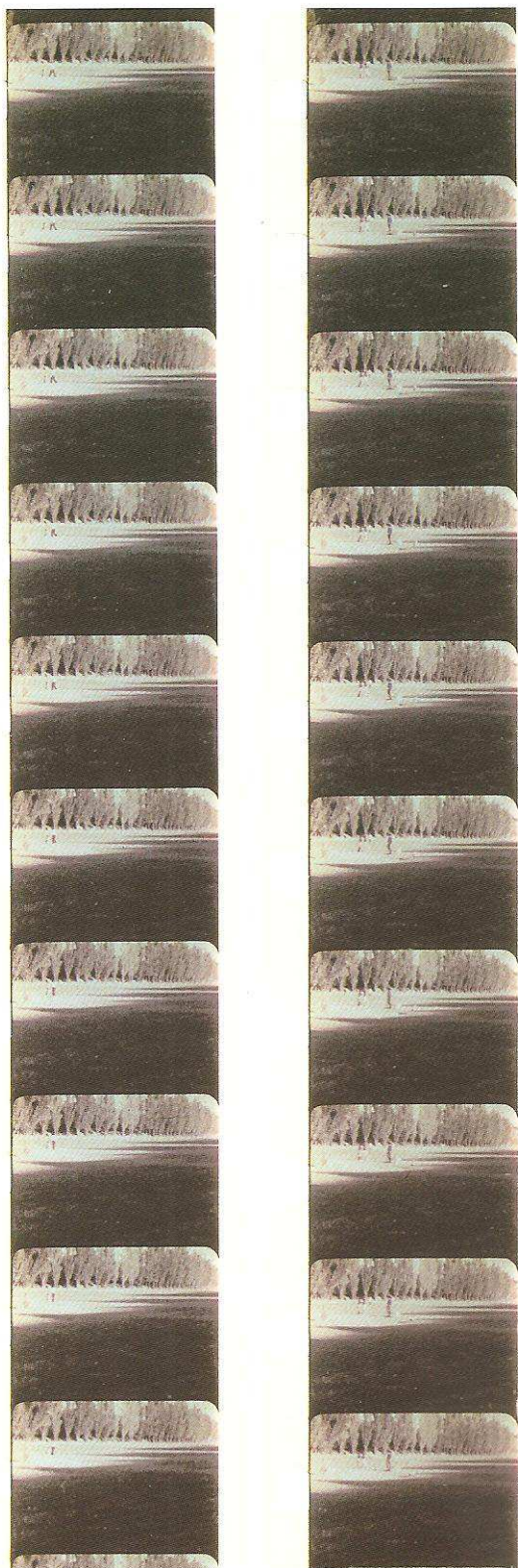


Figura 51. Tempo, 1975. Super 8 mm.
3'15''15 F. Coleção CAM/FCG. [SARDO, Delfim, p. 137]



Figura 52. Pintura habitada, Helena Almeida, 1976.
Tinta acrílica e fotografia sobre papel fotográfico. 80 x 420 cm. Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

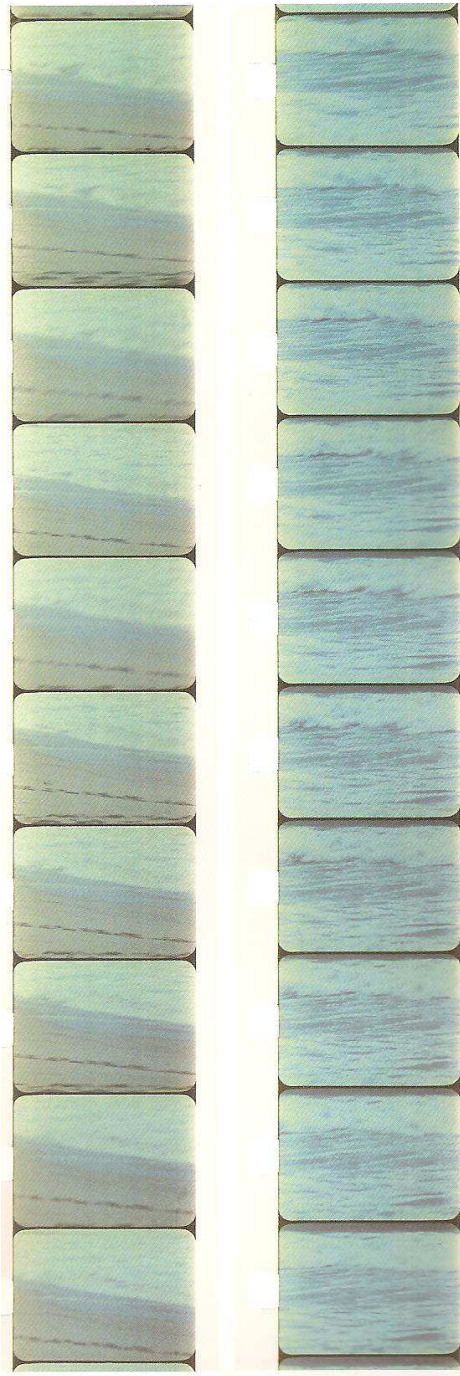


Figura 53. Walk Through, 1976. 3'18''17 F.
Coleção CAM/FCG. [SARDO, Delfim, p. 137]

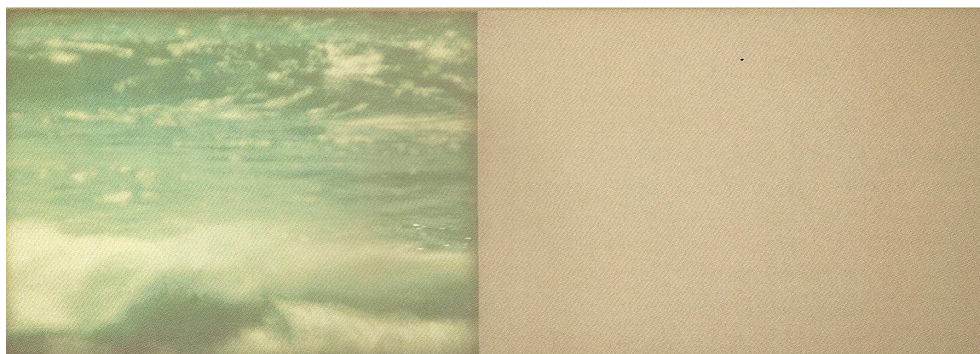


Figura 54. Mar I, 1976. Super 8 mm, 3'20''02 F + dispositivo.
Colecção CAM/FCG. [SARDO, Delfim, p. 138]

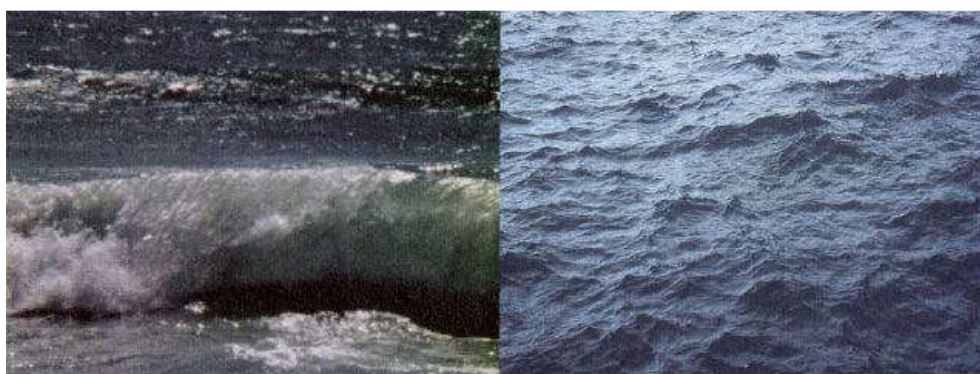


Figura 55. Mar II, 1976. Super 8 mm, 3'18''18 F + dispositivo.
Colecção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

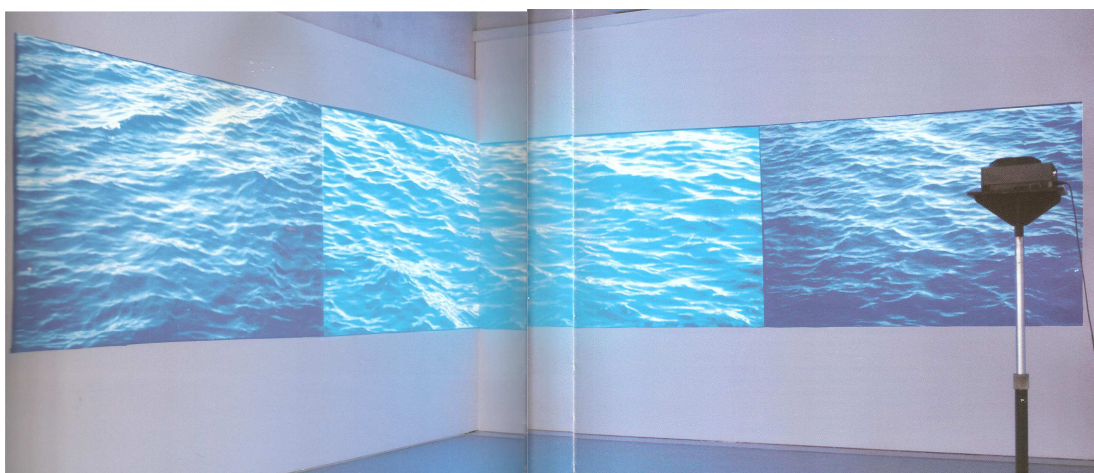


Figura 56. Mar III (remake), 1976/2001. Mini DVD, 3' em loop + 2 diapositivos.
Colecção CAM/FCG. [SARDO, Delfim, p. 140-141]

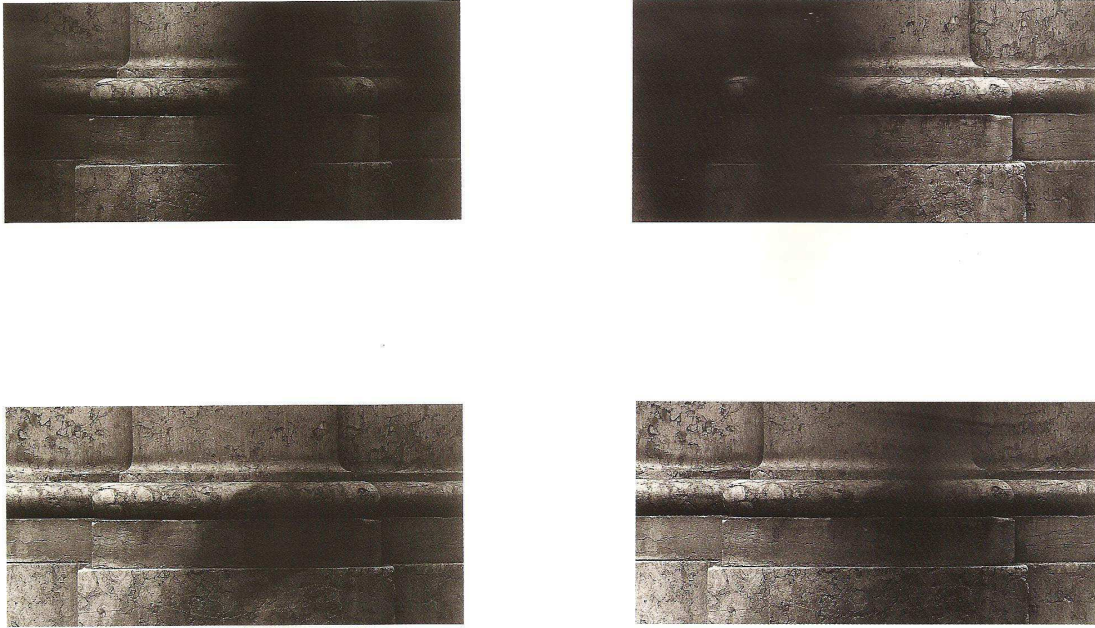


Figura 57. Stage, 1977. 36 fotografias a preto e branco.
36 x (18 x 24) cm. Coleção CAM/FCG. [SARDO, Delfim, p. 132-133]



Figura 58. Night Works "67, 1977. Técnica mista sobre madeira, tela e veludo.
138 x 356 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

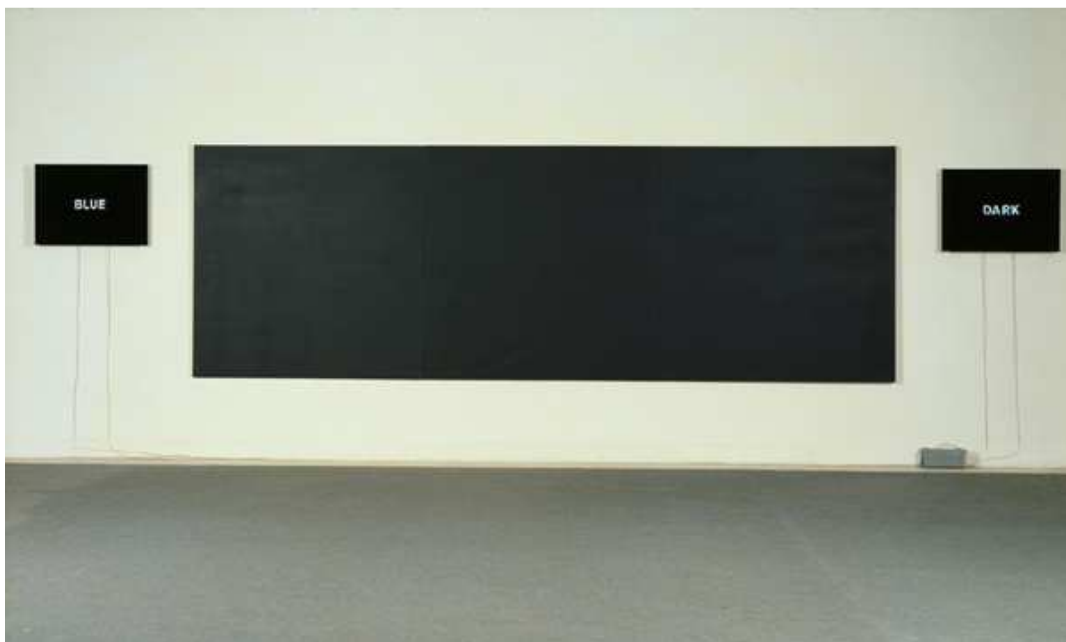


Figura 59. Night Works, 1978. Tinta acrílica sobre tela e néon sobre veludo.
3 x (145 x 145) cm + 2 x (50 x 70) cm. Coleção Fundação Luso-Americana.
[www.flad.pt]

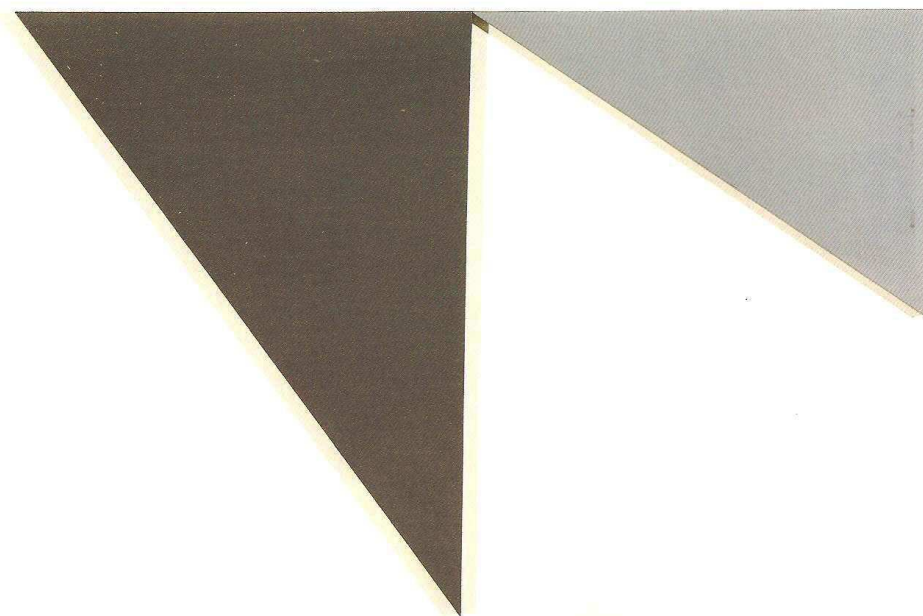


Figura 60. S/ Título, 1986. Tinta acrílica sobre tela.
127 x 193 cm. Coleção Isabel e Julião Sarmento. [SARDO, Delfim, p. 169]



Figura 61. S/ Título #98, 1987. Tinta acrílica sobre tela.
163 x 410. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

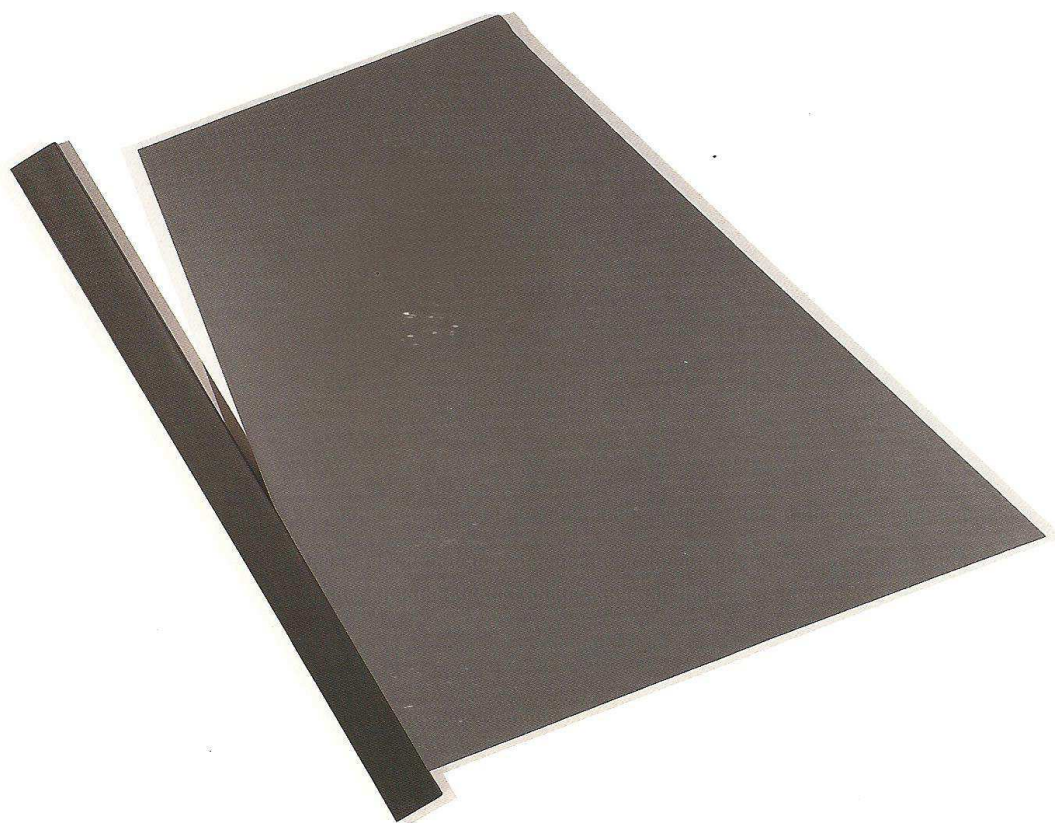


Figura 62. S/ Título, 1987. Tinta acrílica sobre tela.
200 x 243 cm. Coleção Fernanda Botelho. [SARDO, Delfim, p. 172]

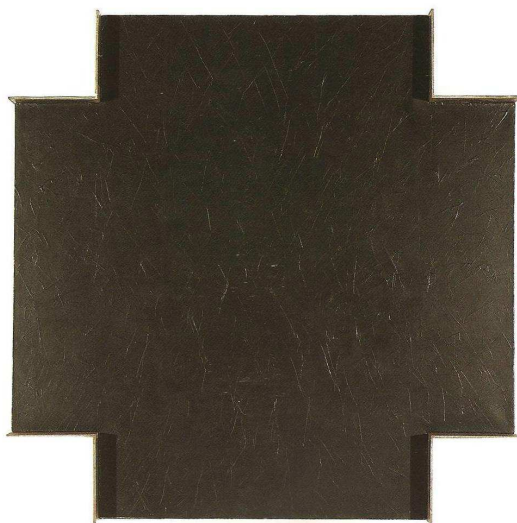


Figura 63. S/ Título, 1988. Tinta acrílica sobre tela e ferro.
153,2 x 153,2 cm. Coleção Francisco Capelo. [SARDO, Delfim, p. 187]



Figura 64. S/ Título, 1988. Tinta acrílica sobre tela e ferro (2 elementos). 194 x 84 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]

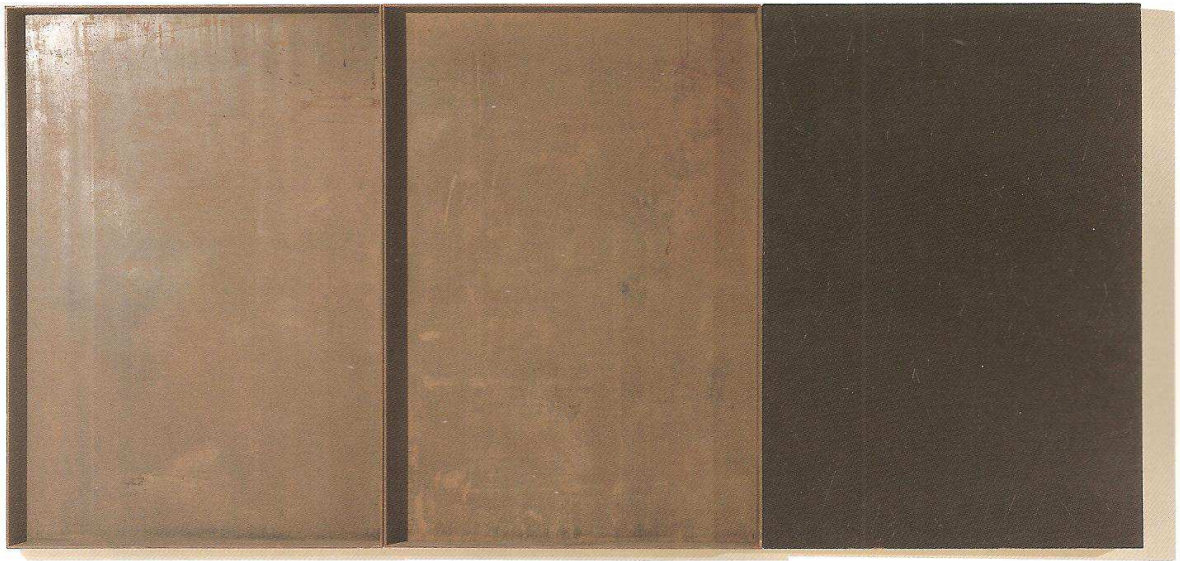


Figura 65. S/ Título, 1988. Tinta acrílica sobre tela e ferro.
160 x 335 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

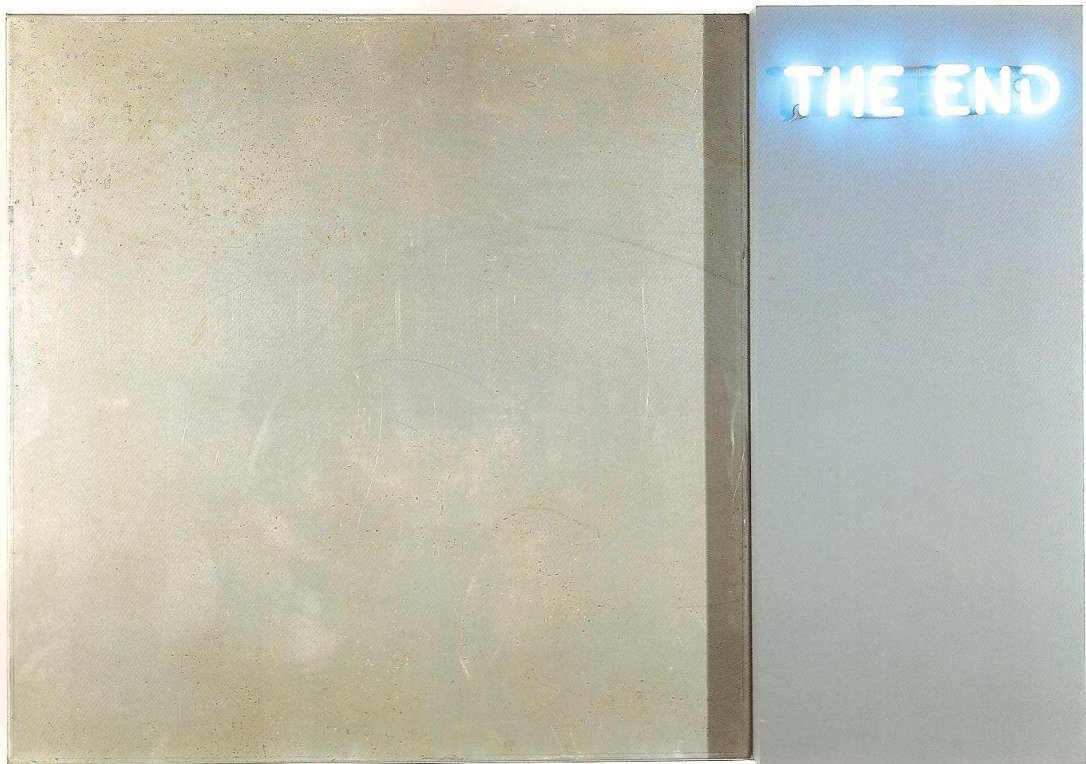


Figura 66. The End, 1990. Tinta acrílica sobre tela e néon.
91 x 130 cm. Coleção do Parlamento Europeu. [SARDO, Delfim, p. 212]

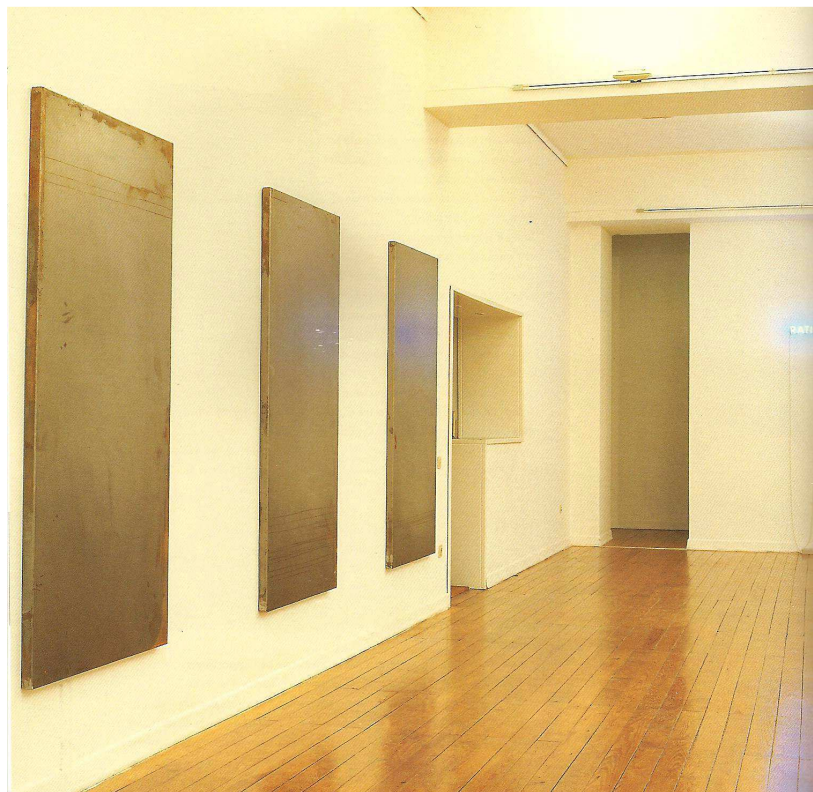


Figura 67. S/ Título (razão/ratio), 1991. Ferro e néon.
Dimensões variáveis. Coleção Isabel e Julião Sarmento.
[SARDO, Delfim, p. 204-205]

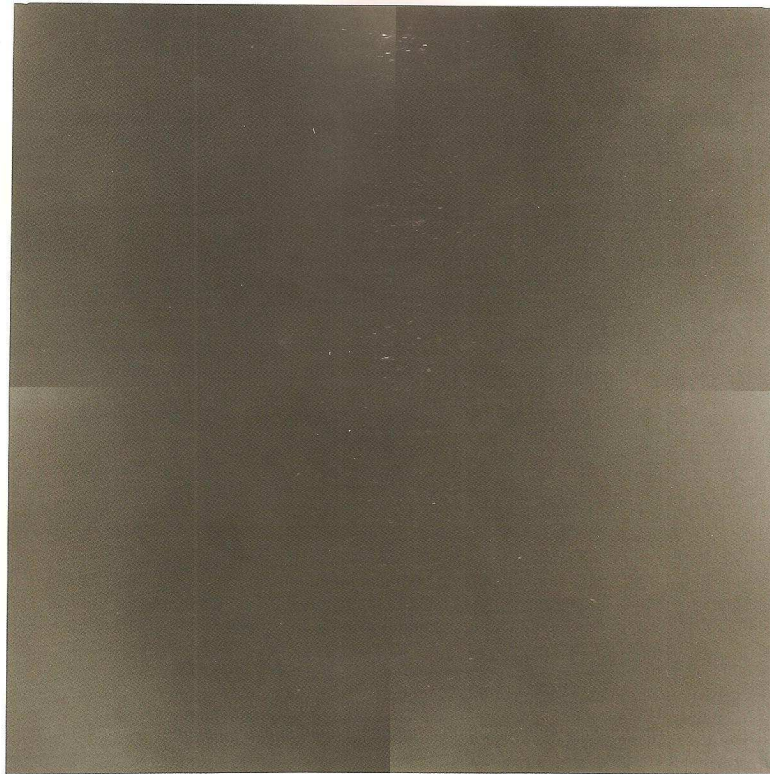


Figura 68. S/ Título #126, 1998. Tinta acrílica sobre tela.
190 x 190 cm. Colecção Isabel e Julião Sarmento. [SARDO, Delfim, p. 230]

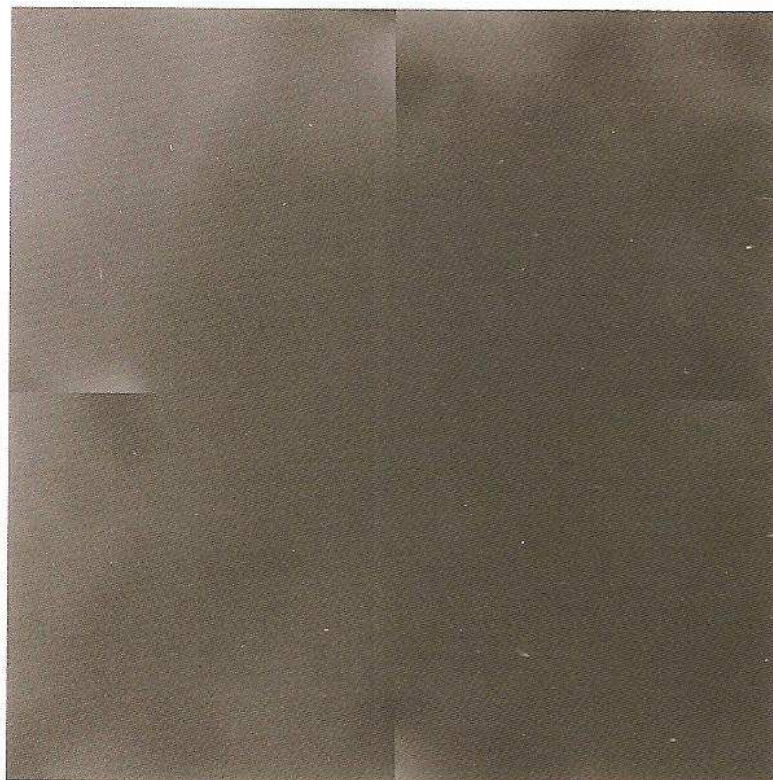


Figura 69. S/ Título #148, 1999. Tinta acrílica sobre tela.
120 x 120 cm. Colecção particular. [SARDO, Delfim, p. 231]

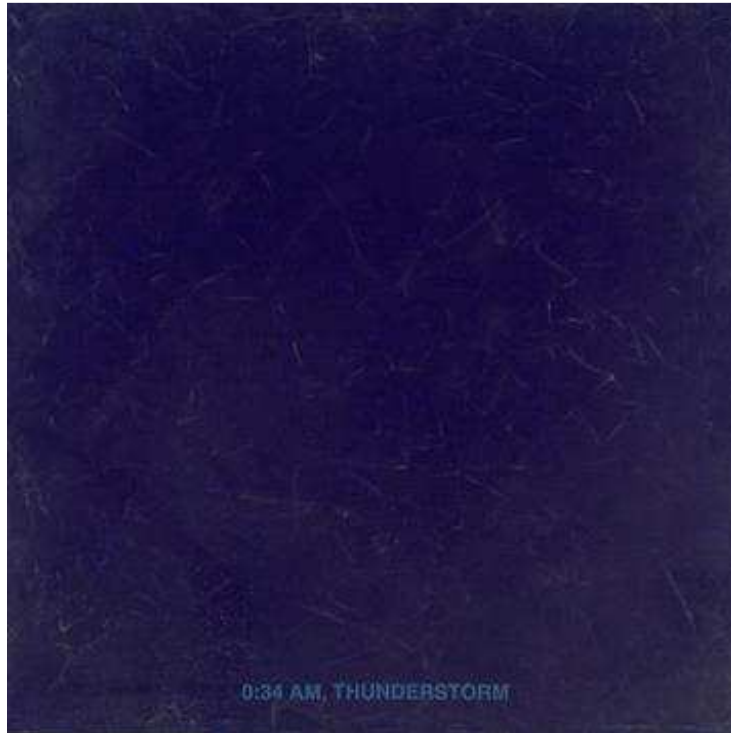


Figura 70. S/ Título #42, 1996. Tinta acrílica sobre tela.
60 x 60 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]



Figura 71. S/ Título (LOOKING S. E. NOON WIND VERY BRISK AND EFFECT BRIGHT AND FRESH), 1998.
Tinta Acrílica sobre tela. 60 x 60 cm.
Coleção Mariana Moncada. [SARDO, Delfim, p. 234]



Figura 72. S/ Título (SOUTH EAST HEAVY RAIN STRONG WINDS), 1998.
Tinta acrílica sobre tela. 60 x 60 cm. Coleção particular. [SARDO, Delfim, p. 235]



Figura 73. S/ Título #335, 2002. Lâmpada de néon e aço.
148 x 437 x 36 cm. Coleção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

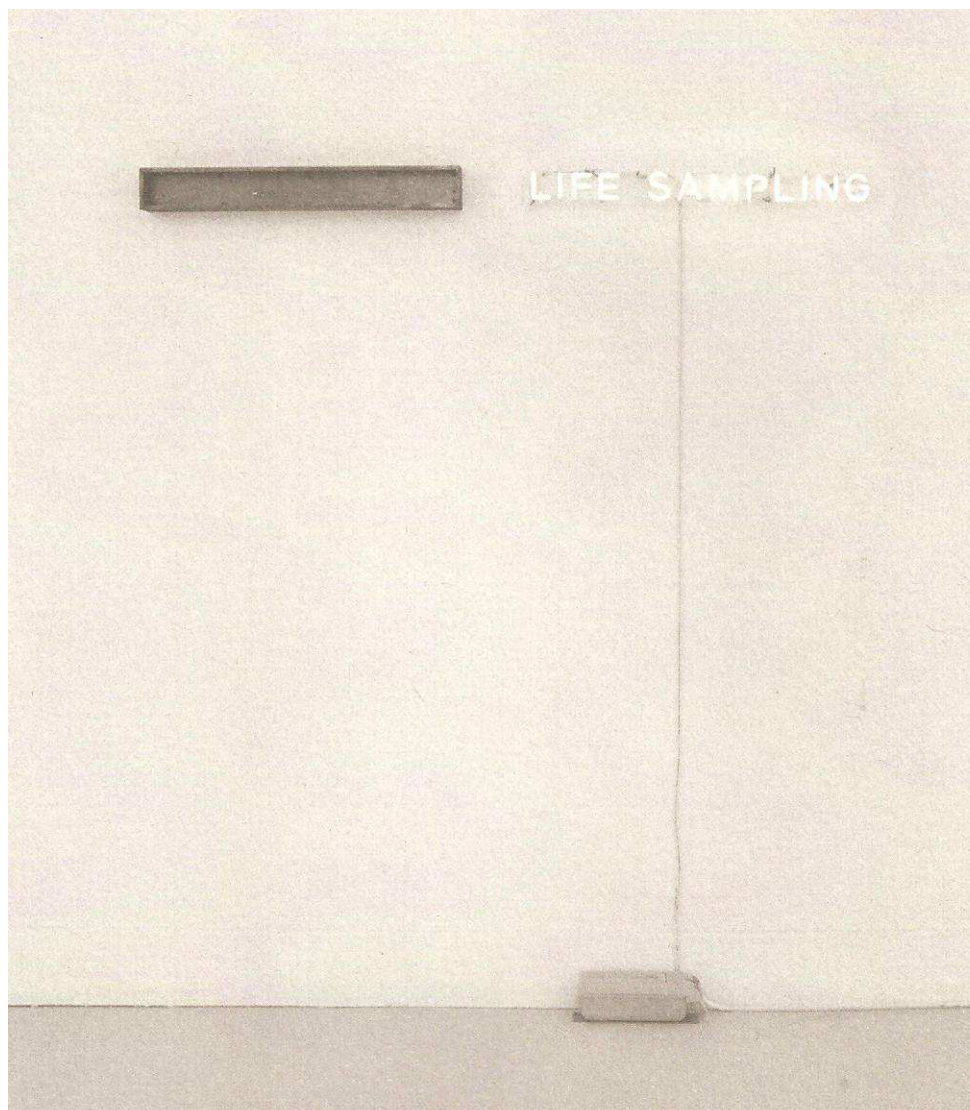


Figura 74. S/ Título #321(Life Sampling), 2002. Lâmpada de néon e aço.
8 x 141 x 7 cm. [Rui Chafes, *Fernando Calhau: Um passo no escuro*, p. 69]



Figura 75. S/ Título #308 (This is not a landscape), 2002.
Lâmpada de néon e tubo de vidro. 6 x 113 cm.
Colecção CAM/FCG. [www.cam.gulbenkian.pt]

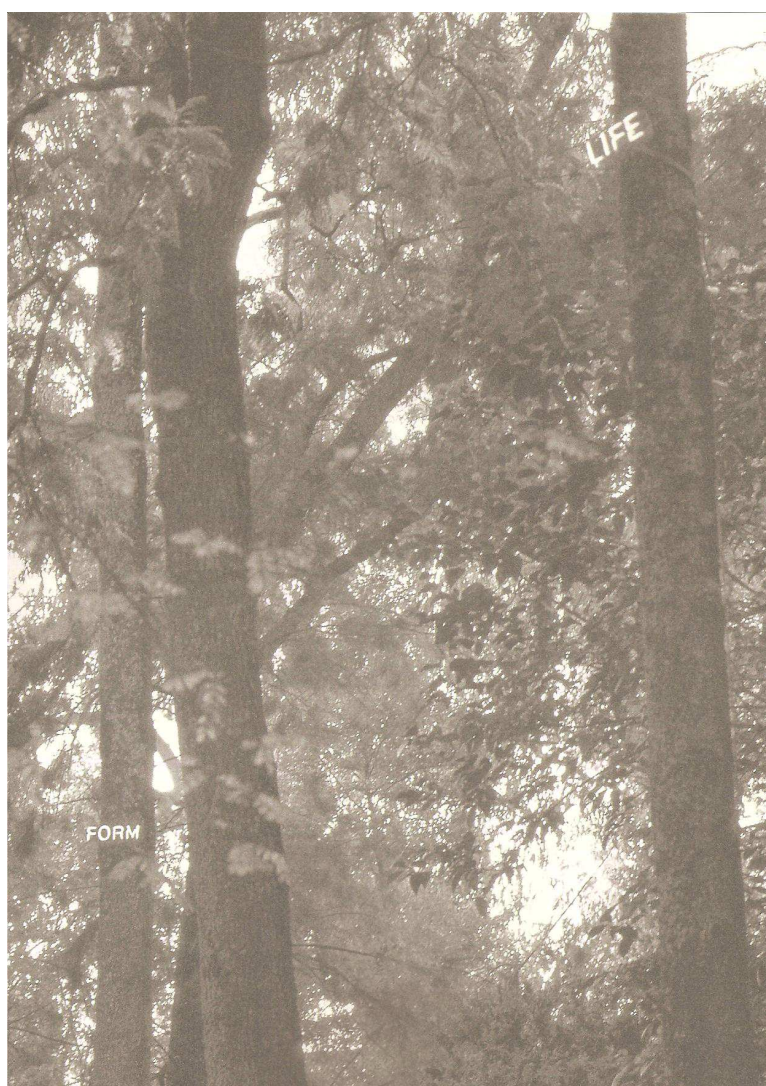


Figura 76. S/ Título #337, 2002.
Construção sobre veludo, aço e lâmpada de
néon. 20 x 270 x 40 cm.
Coleção CAM/FCG.
[www.cam.gulbenkian.pt]