

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**MUSEU ARPAD SZENES – VIEIRA DA SILVA**  
**Elementos para um Projecto de uma Visita Virtual**

Julien Gonçalves Gomes

MESTRADO EM MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**MUSEU ARPAD SZENES – VIEIRA DA SILVA**  
**Elementos para um Projecto de uma Visita Virtual**

Julien Gonçalves Gomes

MESTRADO EM MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

Dissertação / Trabalho de projecto orientada(o) pelo Prof(a).

Doutor(a) Luísa Capucho Arruda

2013

## RESUMO

A Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva é uma instituição com onze anos de existência, apresentando a obra de uma das maiores artistas portuguesas do século XX, Vieira da Silva, assim com a de seu esposo e também artista, Arpad Szenes. O museu da fundação encontra-se ainda enriquecido com as obras da juventude de um número considerável de artistas contemporâneos, obras essas que são por vezes incluídas em exposições temporárias. Tal foi o caso da exposição realizada na FASVS em 2012, com a exposição temporária, *Amigos de Paris*.

No âmbito do estágio curricular, inserido no Mestrado, Museologia e Museografia, da Faculdade de Belas Artes, tornou-se possível, não só conhecer o espaço escolhido por Vieira da Silva para albergar as suas obras e as de Arpad Szenes, assim como participar, colaborando na montagem da exposição, *Amigos de Paris*. Tornou-se possível observar as fases de preparação e execução da montagem de uma exposição, conhecer o museu por dentro na sua organização, vida diária e sobretudo no contacto com todos os que lá trabalham.

De facto, o edifício escolhido por Vieira da Silva para albergar parte das suas obras, data do século XVIII, antiga fábrica das sedas e é um exemplo da recuperação do património industrial, transformado em museu de arte.

Outras actividades, normalmente desenvolvidas nos museus, foram realizadas ao longo do referido estágio, nomeadamente a inventariação de fotografias, anteriormente doadas ao museu, fotografias essas que apresentavam a vida pessoal de Vieira da Silva e de Arpad, com os seus afectos e amizades.

A relação prática e de âmbito académico, estabelecida com a FASVS, culminou numa proposta, a qual consiste em apresentar elementos para o projecto de uma exposição virtual e a partir da exposição temporária, *Amigos de Paris*. Tendo em conta que é por intermédio dos projectos expositivos que o museu efectivamente realiza a divulgação e apresentação das suas obras, a FASVS, que apresenta essencialmente as suas através da exposição permanente e de exposições temporárias, talvez careça de outros meios de apresentação das obras de arte. Propõe-se então, através do levantamento de alguns elementos, uma visita virtual, recorrendo ao meio cibernético que possui um alcance de larga escala e de fácil acesso. O objectivo é sempre chegar ao público em geral, contribuindo para a divulgação do património artístico, ao mesmo

tempo que se está a desenvolver a aprendizagem artística e a proporcionar a fruição das obras de arte, com a ressalva de que é sempre melhor visitar o museu presencialmente. Efectivamente, apresentar exposições de arte contemporânea virtualmente pode ser um meio para a sua progressiva compreensão e futura fruição.

#### **Palavras-Chave**

**Exposição Temporária; Vieira da Silva; Amigos de Paris; Arte Contemporânea;  
Exposição Virtual**

## ABSTRACT

La Fondation Arpad Szenes – Vieira da Silva est une institution qui compte avec onze ans d'existence, présentant l'oeuvre d'une des plus importantes artistes portugaises du XXème siècle, Vieira da Silva, ainsi que celle de son époux et également artiste, Arpad Szenes. Le musée de la fondation se trouve encore enrichi avec les oeuvres de jeunesse d'un numéro considérable d'artistes contemporains, oeuvres qui sont parfois insérées dans des expositions temporaires. Tel a été le cas de l'exposition réalisée à la FASVS en 2012, avec l'exposition temporaire, *Amigos de Paris*.

Grâce au stage curriculaire, inséré dans la Maîtrise, Museologie et Museographie, de l'Université des Beaux-Arts, il n'a pas uniquement été possible de connaître l'espace choisi par Vieira da Silva pour héberger ses oeuvres et celles de Arpad Szenes, mais aussi de participer, en collaborant avec les professionnels dans le montage de l'exposition, *Amigos de Paris*. Cela a rendu possible observer les étapes de la préparation et exécution du montage d'une exposition, ainsi comme de connaître l'intérieur du musée et son organisation, sa vie quotidienne et surtout a permis le contact avec les professionnels qui travaillent dans le musée.

En effet, l'édifice choisi par Vieira da Silva pour héberger ses oeuvres, date du XVIII siècle, antique usine des tissus en soie et il s'agit d'un exemple de la récupération du patrimoine industriel, transformé en musée d'art.

D'autres activités, normalement développées dans les musées, ont été réalisées au long du stage, notamment l'inventaire de photographies, donation antérieurement faite au musée, et qui présentent la vie personnelle de Vieira da Silva et de Arpad Szenes, avec ses attachements et amitiés.

La relation pratique et académique, établie avec la FASVS, a culminé dans une proposition qui consiste à présenter des éléments pour le projet d'une exposition virtuelle à partir de l'exposition temporaire, *Amigos de Paris*. Étant donné que c'est à partir des projets expositifs que les musées réalisent effectivement la divulgation et présentation de leurs oeuvres, la FASVS, qui présente essentiellement les siennes à travers l'exposition permanente et les expositions temporaires, paraît manquer d'autres moyens de présentation de ses oeuvres d'art. Nous proposons donc, à l'aide de quelques éléments relevés, une visite virtuelle, en ayant recours au champ cybernétique, lequel atteint un large domaine et est de facile utilisation. L'objectif est toujours celui de

comuniquer avec tous les publiques des musées, en contribuant pour la divulgation du patrimoine artistique, en même temps qu'est développée l'apprentissage artistique et qu'est proportionnée la fruition des oeuvres d'art, en ne pas omettant le fait qu'il est toujours mieux de visiter le musée présentiellement. Effectivement, présenter des expositions d'art virtuellement peut être un moyen de proportionner sa progressive comprehension e sa future appreciation.

#### **Mots- Clés**

**Exposition Temporaire; Vieira da Silva; *Amigos de Paris*; Art Contemporaine; Exposition Virtuelle.**

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à prof.<sup>a</sup> Doutora Luisa Capucho Arruda, orientadora deste trabalho de projecto, pela disponibilidade, pelo acompanhamento, pelas ideias e incentivo disponibilizado ao longo da concretização deste trabalho de projecto.

Do mesmo modo, gostaria de agradecer à Dr<sup>a</sup> Marina Bairrão Ruivo, a Dr<sup>a</sup> Sandra Santos e ao Sr. António José Pereira, por toda a disponibilidade, pelo acolhimento no acto do estágio e pela informação disponibilizada.

Um especial agradecimento à minha irmã Viviane Gonçalves Ascensão, por todo o apoio, incentivo, acompanhamento que me ofereceu. À Cintia Isabel Guerreiro Pires, pelo apoio, pela ajuda em recolher informação.

Um grande obrigado à minha mãe Maria de Nazaré Ferreira Gonçalves e ao meu pai José Francisco Nunes Gomes, pelo esforço e sacrifício que me permitiu concretizar este trabalho de projecto.

## ÍNDICE

<b>Introdução .....</b>	<b>Pág.1</b>
<b>I - A Fundação Arpad-Szenes – Vieira da Silva: Contexto Arquitectónico e Urbanístico .....</b>	<b>Pág.4</b>
1. A Arqueologia e o património Industrial.....	Pág.5
1.1 A Indústria enquanto Património.....	Pág.6
1.2 O caso Português.....	Pág.7
1.3 Desenvolvimento urbanístico.....	Pág.8
2. O Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva e a herança de um lugar: a escolha de um edifício industrial oitocentista para albergar um museu .....	Pág.9
2.1 A Recuperação do património arquitectónico na realização de novos projectos museológico.....	Pág.11
2.2 O espaço como reflexo de uma personalidade.....	Pág.13
2.3 A origem e o programa do museu.....	Pág.13
2.4 A exigência da obra perante o lugar de acolhimento.....	Pág.15
3. Uma nova percepção do museu e os seus paradigmas espaciais.....	Pág.19
4. Poderá um edifício com historia ser um espaço que não tem outro significado se não o seu vazio?.....	Pág.21
<b>II - A Colecção da FASVS.....</b>	<b>Pág.23</b>
1. O “tempo” artístico representado pela colecção do museu.....	Pág.24
1.1 A <i>Arte Abstracta</i> nas obras da colecção do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.....	Pág.26
1.2. Maria Helena Vieira da Silva: A evolução da sua obra.....	Pág.27
1.3. Arpad Szenes.....	Pág.35
2. A colecção de obras de Vieira da Silva e de Arpad Szenes.....	Pág.41

**III - Análise de uma Exposição Temporária: *Amigos de Paris*..... Pág.43**

- 1. O Projecto Expositivo..... Pág.44
  - 1.1O Período Histórico e Social Abrangido pela Exposição..... Pág.45
- 2. Os Amigos de Paris..... Pág.48
  - 2.1 KWY..... Pág.48
- 3. A distribuição das obras e a narrativa ..... Pág.50
- 4. Organização da Obra de Arte ..... Pág.51

**IV- Elementos para o Projecto de uma Exposição Virtual ..... Pág.53**

- 1. Objectivos..... Pág.54
- 2. Início da visita ..... Pág.56
- 3. Dispositivos de Navegação..... Pág.66
- 4. José Escada (1934-1980)..... Pág.68
- 5. René Bertholo (1935-2005)..... Pág.75
- 6. Sala da Correspondência..... Pág.79
- 7. Lourdes Castro..... Pág.82

**Conclusão..... Pág.89**

**Bibliografia..... Pág.92**

**Anexo..... Pág.96**

## ÍNDICE DE IMAGENS

<b>Img.1:</b> Página principal do site da FASVS .....	Pág.55
<b>Img.2:</b> Menu do site da FASVS .....	Pág.55
<b>Img.3:</b> Janela das exposições virtuais do site da FASVS .....	Pág.56
<b>Img.4:</b> Botão da visita virtual, através do qual se dá início à visita.....	Pág.56
<b>Img.5:</b> Página Inicial da exposição virtual .....	Pág.57
<b>Img.6:</b> Ao carregar no botão desejado abre-se uma janela com a informação .....	Pág.58
<b>Img.7:</b> Planta da cave .....	Pág.59
<b>Img.8:</b> Planta do Rés-do-chão .....	Pág.59
<b>Img.9:</b> Planta do primeiro piso .....	Pág.60
<b>Img.10:</b> Planta do segundo piso .....	Pág.60
<b>Img.11:</b> <i>Enfant au cerf-volant</i> , 1932 .....	Pág.60
<b>Img.12:</b> <i>Au fur et a mesure</i> , 1965 .....	Pág.61
<b>Img.13:</b> Rosto da exposição temporária <i>Amigos de Paris</i> .....	Pág.61
<b>Img.14:</b> Malha da sala da exposição temporária <i>Amigos de Paris</i> .....	Pág.66
<b>Img.15:</b> Desenho do espaço expositivo, com a malha que determina a posição do visitante .....	Pág.67
<b>Img.16:</b> Zonas de selecção que permitem a mudança de posição do visitante no espaço, permitindo outros pontos de visibilidade .....	Pág.67
<b>Img.17:</b> Ângulo de visão do visitante na exposição virtual .....	Pág.67
<b>Img.18:</b> Sala de José Escada. Ponto de Informação sobre o artista.....	Pág.68
<b>Img.19:</b> <i>Sem Título (Relevo Espacial)</i> , 1974 .....	Pág.69
<b>Img.20:</b> Ponto B e C, que contem a informação sobre as obras .....	Pág.70
<b>Img.21:</b> <i>Sem Título</i> , 1968 .....	Pág.71
<b>Img.22:</b> <i>Sem Título</i> , 1968 (a) .....	Pág.71
<b>Img.23:</b> <i>Sem Título</i> , 1968 (b) .....	Pág.71
<b>Img.24:</b> <i>Sem Título</i> , 1965 (a) .....	Pág.72
<b>Img.25:</b> <i>Sem Título</i> , 1964 .....	Pág.72
<b>Img.26:</b> <i>Sem Título</i> , 1963 .....	Pág.72
<b>Img.27:</b> <i>Sem Título</i> , 1963 (a) .....	Pág.73
<b>Img.28:</b> Ponto D, de informação das obras. O botão “continuar visita” dá acesso à próxima sala .....	Pág.74

<b>Img.29:</b> <i>Auto-retrato</i> , 1972.....	Pág.74
<b>Img.30:</b> Sala de René Bertholo. Ponto de Informação sobre o artista. Botão A de informação da obra .....	Pág.75
<b>Img.31:</b> <i>Le gadget de M. Thomas</i> , 1964 .....	Pág.76
<b>Img.32:</b> <i>Duas Janelas</i> , 1964 .....	Pág.77
<b>Img.33:</b> <i>Sem Título</i> , 1966 .....	Pág.77
<b>Img.34:</b> <i>Nuvem com superfície variável-III</i> , 1967 .....	Pág.77
<b>Img.35:</b> <i>Beaux fixe</i> , 1966 .....	Pág.78
<b>Img.36:</b> Botão “continuar visita”, passagem à próxima sala .....	Pág.79
<b>Img.37:</b> Sala da Correspondência. Ponto de Informação da sala .....	Pág.79
<b>Img.38:</b> Obra de Lourdes Castro, <i>Sem Título</i> , 1974 .....	Pág.80
<b>Img.39:</b> Pormenor da obra <i>Sem Título</i> , 1974 .....	Pág.80
<b>Img.40:</b> Obra de René Bertholo, <i>Sem Título</i> , 1978 .....	Pág.81
<b>Img.41:</b> Pormenor da obra <i>Sem Título</i> , 1978 .....	Pág.81
<b>Img.42:</b> Elementos do Grupo KWY .....	Pág.81
<b>Img.43:</b> Sala de Lourdes Castro. Ponto de informação sobre a artista .....	Pág.82
<b>Img.44:</b> Botão de informação A, da sala de Lourdes Castro .....	Pág.83
<b>Img.45:</b> <i>Caixa Azul</i> , 1963 .....	Pág.84
<b>Img.46:</b> <i>Caixa Madeira</i> , 1963 .....	Pág.84
<b>Img.47:</b> Botão B e C de informação das obras .....	Pág.85
<b>Img.48:</b> <i>Odalisque d’Après Ingres</i> , 1964 .....	Pág.85
<b>Img.49:</b> <i>Sombra projectada de Marta Minujín</i> , 1963 .....	Pág.86
<b>Img.50:</b> <i>Sombra Projectada de René Bertholo</i> , 1965 .....	Pág.87
<b>Img.51:</b> <i>In the café</i> , 1964 .....	Pág.87
<b>Img.52:</b> <i>Ombre portée contorno azul (Ana Castro)</i> , 1965 .....	Pág.88
<b>Img.53:</b> <i>A Bandeja</i> , 1967 .....	Pág.88
<b>Img.54:</b> Fachada da Fábrica de Tecidos de Seda .....	Pág.97
<b>Img.55:</b> Travessa da Fábrica dos Tecidos de Seda, 1968 .....	Pág.97
<b>Img.56:</b> Projecto da fachada para o museu Arpad Szenes – Vieira da Silva .....	Pág.98
<b>Img.57:</b> Fachada actual do Museu Arpad Szenes - Vieira da Silva, antiga Fábrica dos Tecidos de Seda, 2013 .....	Pág.98
<b>Img.58:</b> Vista aérea do Jardim das Amoreiras, Águas livres e FASVS .....	Pág.99
<b>Img.59:</b> Entrada do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva .....	Pág.99
<b>Img.60:</b> Átrio de entrada do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva .....	Pág.100

<b>Img.61:</b> Loja do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva .....	Pág.100
<b>Img.62:</b> Escadaria que dá acesso à galeria principal, salas de exposições temporárias e centro de documentação, no piso 1 .....	Pág.101
<b>Img.63:</b> Auditório do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva .....	Pág.102
<b>Img.64:</b> Sala de exposições temporárias do piso 0 .....	Pág.102
<b>Img.65:</b> Exposição permanente da galeria principal do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva .....	Pág.103
<b>Img.66:</b> Mezanino que liga as salas de exposições temporárias do piso 1 .....	Pág.103
<b>Img.67:</b> Vieira da Silva, <i>Auto-retrato</i> , 1932.....	Pág.104
<b>Img.68:</b> Paul Cézanne, <i>Os jogadores de cartas</i> , 1893-96 .....	Pág.105
<b>Img.69:</b> Vieira da Silva, <i>Sem Título</i> , 1935 .....	Pág.106
<b>Img.70:</b> Vieira da Silva, <i>As linhas</i> , 1936 .....	Pág.107
<b>Img.71:</b> Vieira da Silva, <i>A rua, à noite</i> , 1936 .....	Pág.108
<b>Img.72:</b> Vieira da Silva, <i>O atelier</i> , 1940 .....	Pág.109
<b>Img.73:</b> Vieira da Silva, <i>O calvário</i> , 1942 .....	Pág.110
<b>Img.74:</b> Vieira da Silva, <i>A partida de xadrez</i> , 1943 .....	Pág.111
<b>Img.75:</b> Vieira da Silva, <i>O corredor sem limite</i> , 1942-48 .....	Pág.112
<b>Img.76:</b> Vieira da Silva, <i>O quarto cinzento</i> , 1950 .....	Pág.113
<b>Img.77:</b> Vieira da Silva, <i>O passeante invisível</i> , 1949-51 .....	Pág.114
<b>Img.78:</b> Vieira da Silva, « <i>Entrada do castelo</i> » ou « <i>Homenagem a Kafka</i> », 1950 .....	Pág.115
<b>Img.79:</b> Vieira da Silva, <i>As três janelas</i> , 1972-73 .....	Pág.116
<b>Img.80:</b> Arpad Szenes, <i>Enfant au cerf-volant</i> , 1935 .....	Pág.117
<b>Img.81:</b> Arpad Szenes, <i>L'obstacle</i> , 1935 .....	Pág.118
<b>Img.82:</b> Arpad Szenes, <i>Pour une ronde</i> , 1955 .....	Pág.119
<b>Img.83:</b> Arpad Szenes, <i>Eclipse</i> , 1962 .....	Pág.120
<b>Img.84:</b> Arpad Szenes, <i>Le banquet</i> , 1948 .....	Pág.121
<b>Img.85:</b> Arpad Szenes, <i>Campo pequeno</i> , 1936 .....	Pág.122
<b>Img.86:</b> Arpad Szenes, <i>Caparica V</i> , 1934 .....	Pág.123
<b>Img.87:</b> Arpad Szenes, <i>Le combat II</i> , 1938 .....	Pág.124
<b>Img.88:</b> Arpad Szenes, <i>Marie-Hélène</i> , 1930 .....	Pág.125
<b>Img.89:</b> Arpad Szenes, <i>Les trois parques</i> , 1954 .....	Pág.126
<b>Img.90:</b> Arpad Szenes, <i>Les trois parques</i> , 1952 .....	Pág.127
<b>Img.91:</b> Arpad Szenes, <i>Carrousel</i> , 1937 .....	Pág.128

<b>Img.92:</b> Arpad Szenes, <i>Conversation</i> , 1947 .....	Pág.129
<b>Img.93:</b> Arpad Szenes, <i>Fanfarre Noire</i> , 1937 .....	Pág.130
<b>Img.94:</b> Arpad Szenes, <i>L'enlèvement</i> , 1937 .....	Pág.131
<b>Img.95:</b> Arpad Szenes, <i>La Source Glacée</i> , 1957 .....	Pág.132
<b>Img.96:</b> Arpad Szenes, <i>Le lac</i> , 1963 .....	Pág.133
<b>Img.97:</b> Arpad Szenes, <i>Le trésor échoué</i> , 1962 .....	Pág.134
<b>Img.98:</b> Arpad Szenes, <i>L'ouragan</i> , 1962 .....	Pág.135
<b>Img.99:</b> José Escada, <i>Sem Título</i> , 1965 .....	Pág.136
<b>Img.100:</b> José Escada, <i>Sem Título</i> , 1963 .....	Pág.137
<b>Img.101:</b> José Escada, <i>Sem Título</i> , 1963(b) .....	Pág.138
<b>Img.102:</b> José Escada, <i>Sem Título</i> , 1966 .....	Pág.139
<b>Img.103:</b> José Escada, <i>Sem Título</i> , 1960 .....	Pág.140
<b>Img.104:</b> José Escada, <i>Sem Título</i> , 1973 .....	Pág.141
<b>Img.105:</b> José Escada, <i>Sem Título</i> , 1972 .....	Pág.142
<b>Img.106:</b> Lourdes Castro, <i>Letras e duas casas</i> , 1962 .....	Pág.143
<b>Img.107:</b> Lourdes Castro, <i>Letras e Pente</i> , 1962 .....	Pág.144
<b>Img.108:</b> Lourdes Castro, <i>Ombre portée jaune</i> , 1967 .....	Pág.145
<b>Img.109:</b> Lourdes Castro, <i>Sem Título</i> , 1974 .....	Pág.146
<b>Img.110:</b> Lourdes Castro, <i>Outubro</i> , 1959 .....	Pág.147
<b>Img.111:</b> René Bertholo, <i>Le jour et la nuit</i> , 1969 .....	Pág.148
<b>Img.112:</b> René Bertholo, <i>Pintura</i> , 1959-60 .....	Pág.149
<b>Img.113:</b> René Bertholo, <i>Sem Título</i> , 1964 .....	Pág.150
<b>Img.114:</b> René Bertholo, <i>Sem Título</i> , 1964 (a) .....	Pág.151
<b>Img.115:</b> René Bertholo, <i>Modeles reduits</i> , Galerie Lucien Durand, 1970 .....	Pág.152
<b>Img.116:</b> René Bertholo, <i>Project pour l'Arc-en-ciel</i> , 1970 .....	Pág.153
<b>Img.117:</b> René Bertholo, <i>Sem Título</i> , 1962 .....	Pág.154
<b>Img.118:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1964 .....	Pág.155
<b>Img.119:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , c. 1969 .....	Pág.156
<b>Img.120:</b> Jorge Martins, <i>La Couleur et la Lumière</i> , 1973 .....	Pág.157
<b>Img.121:</b> Jorge Martins, <i>Cordilheira</i> , 1970 .....	Pág.158
<b>Img.122:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1972 .....	Pág.159
<b>Img.123:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1965 .....	Pág.160
<b>Img.124:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1965 (a) .....	Pág.161
<b>Img.125:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1962 .....	Pág.162

<b>Img.126:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1963 .....	Pág.163
<b>Img.127:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1965 (b) .....	Pág.164
<b>Img.128:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1966 .....	Pág.165
<b>Img.129:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1970 (b) .....	Pág.166
<b>Img.130:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1965 (c) .....	Pág.167
<b>Img.131:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1970 (a) .....	Pág.168
<b>Img.132:</b> Jorge Martins, <i>Precious stones</i> , 1965 .....	Pág.169
<b>Img.133:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1970 .....	Pág.170
<b>Img.134:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1968 .....	Pág.171
<b>Img.135:</b> Jorge Martins, <i>Sem Título</i> , 1963 (a) .....	Pág.172
<b>Img.136:</b> Folha de sala da exposição temporária Amigos de Paris .....	Pág.173
<b>Img.137:</b> Turismo de Lisboa, Fevereiro de 2012. Nota sobre a exposição temporária <i>Amigos de Paris</i> , no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.....	Pág.174
<b>Img.138:</b> Revista Caras, Março de 2012. Nota sobre a exposição temporária <i>Amigos de Paris</i> , no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.....	Pág.175
<b>Img.139:</b> Diário de Notícias, 31 de Janeiro de 2012. Nota sobre a exposição temporária <i>Amigos de Paris</i> , no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.....	Pág.176
<b>Img.140:</b> Capa do Diário de Notícias, 31 de Janeiro de 2012. Nota sobre a exposição temporária <i>Amigos de Paris</i> , no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.....	Pág.177
<b>Img.141:</b> Jornal de Letras, 7 de Março de 2012. Nota sobre a exposição temporária <i>Amigos de Paris</i> , no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.....	Pág.178
<b>Img.142:</b> Revista Time Out Lisboa, 25 - 31 de Janeiro de 2012. Nota sobre a exposição temporária <i>Amigos de Paris</i> , no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.....	Pág.179

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho de projecto é o resultado da experiência prática, adquirida durante o estágio, inserido no Mestrado de Museologia e Museografia da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Assim a metodologia de investigação apoiou-se sobretudo na observação e na prática de todo o tipo de trabalho efectuado num Museu, contemporaneamente. Sendo um Museu relativamente pequeno foi possível interagir com a Direcção, nomeadamente com a Marina bairrão Ruivo e com todos os funcionários.

Paralelamente fez-se a revisão bibliográfica de temas relacionados com a Museologia e Museografia, História do Museu Arpad Szenes Vieira da Silva e bibliografia específica sobre os pintores fundadores do Museu e sobre os artistas que integraram a exposição *Amigos de Paris*.

O estágio teve a duração de seis meses e foi realizado na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (FASVS), onde se executaram várias funções, entre as quais a inventariação de um núcleo de fotografia, o qual incluía fotografias de várias épocas e em situações várias da Vieira da Silva e de Arpad Szenes. Participou-se na montagem de duas exposições temporárias, juntamente com o responsável pela parte museográfica do museu, assim como na desmontagem de obras para devolução aos proprietários e/ou para permanecerem nas reservas. As exposições temporárias foram *Diálogos Convergentes* e *Amigos de Paris*.

Entretanto surgiu também a oportunidade de estar presente, na condição de observador, na montagem da exposição *Naturezas-Mortas II* realizada na Fundação Calouste Gulbenkian. Aqui a experiência, orientada pelo Prof. Mariano Pissarra foi riquíssima em termos de observação dos trabalhos dos *Courriers*, da conservação preventiva das peças, enfim de todo o protocolo ligado a uma grande exposição de nível internacional.

O contacto directo com o museu, a compreensão das funcionalidades da instituição, permitiu que se tomasse consciência do funcionamento interno de uma instituição como a de Arpad Szenes – Vieira da Silva. Também se tornou possível conhecer a sua colecção, tanto a permanente como os objectos e as obras de arte que se encontram nas reservas da instituição. Foi especialmente importante a experiência

adquirida no âmbito da montagem da exposição, *Amigos de Paris*, pois assim foi possível adquirir conhecimentos sobre o processo de montagem e suas várias etapas.

Para além dos aspectos práticos directamente relacionados com a montagem de uma exposição, entre outras tarefas igualmente desenvolvidas no museu, foi também possível contactar com o universo artístico de Vieira da Silva e de Arpad Szenes, assim como o de outros artistas seus contemporâneos. Na Fundação Arpad Szenes – Vieira, encontram-se guardadas nas reservas do museu, obras de artistas contemporâneos, de amigos e conhecidos de Vieira da Silva e de Arpad. As obras do museu, criadas no século XX, algumas na primeira metade do século e a maioria na segunda metade, constituem o objecto de estudo do museu Arpad Szenes – Vieira da Silva. Através da análise deste período artístico e social, define-se o conjunto de dados que é apresentado através da divulgação da obra de Vieira da Silva, Arpad Szenes e artistas contemporâneos.

No presente trabalho de projecto, apresenta-se, não só a exposição temporária, *Amigos de Paris*, como também é referida no primeiro capítulo, a história do edifício e sua integração no projecto museológico que culminou na presente Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

O museu Arpad Szenes – Vieira da Silva é uma instituição importante para o país, pela dimensão internacional que o nome Vieira da Silva empresta à instituição, e sobretudo num contexto nacional, enquanto instituição especificamente vocacionada para o estudo e divulgação de uma das artistas portuguesas mais importantes do século XX.

A realização do estágio na Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva culminou no estudo que aqui se apresenta, trabalho esse que se divide em três partes teóricas e uma parte prática, na qual são apresentados elementos para um projecto de uma exposição virtual, a partir da exposição temporária, *Amigos de Paris*, realizada entre 26 de Janeiro a 15 de Abril de 2012.

Em primeiro lugar, no Capítulo I, A Fundação Arpad-Szenes – Vieira da Silva: Contexto Arquitectónico e Urbanístico, é abordada a história do edifício, do local, e quais foram os critérios definidores do projecto que reconverteu a antiga Fábrica dos Tecidos de Seda no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva. Ainda neste capítulo, são referidos os meios através dos quais o projecto de reconversão se concretizou, de que forma se organizou e qual a sua vocação.

No Capítulo II, A Coleccção da Fasvs, faz-se uma análise do tempo artístico das obras da colecção, sendo que o primeiro ponto deste capítulo, mostra de que forma o panorama artístico português saiu do exílio cultural e, sobretudo, quais foram os seus intermediários. Nos capítulos seguintes abordam-se as correntes artísticas em que podem ser inseridas as obras e apresenta-se a obra dos dois artistas principais, isto é, de Vieira da Silva e de Arpad Szenes. O último ponto apresenta o espólio da colecção, o qual se encontra definido por núcleos.

No Capítulo III, Análise de uma Exposição Temporária: «AMIGOS DE PARIS», apresenta-se o projecto, os seus objectivos, a sua mensagem e os artistas. Finalmente, aborda-se a relação entre os artistas, a afectiva e a artística, culminando esta, por exemplo no Grupo KWY, ou no exílio em Paris, destino de vários artistas portugueses.

Por ultimo, no Capítulo IV, Elementos para o projecto de uma exposição virtual, são especificados os elementos que determinariam a construção de uma exposição virtual, da exposição temporária, *Amigos de Paris*. São apresentados os objectivos de uma exposição virtual, destinada ao público em geral. São igualmente estabelecidos os processos de funcionamento da visita virtual, especificando os meios de navegação, as opções disponíveis, a forma como as obras de arte poderiam ser visualizadas e a sequencialidade da informação proposta nesta visita. Portanto, o conteúdo informativo referente a cada obra específica da visita, presente em cada uma das salas é apresentado em jeito de introdução das obras de cada artista. Também é explicado o tipo de circuito expositivo para a exposição virtual em particular, assim como se explicitam outras opções relativas à escolha da estrutura da visita.

Esta solução, para além de oferecer ao visitante uma experiência mais próxima da visita presencial, possibilita oferecer à exposição temporária, *Amigos de Paris*, um volume de informação que permita ao visitante conhecer os quatro artistas e a sua obra, assim como tomar conhecimento das suas diferentes fases. Por outro lado, permite o acesso ao público, que por variadíssimas razões, não tem possibilidade de ir visitar as exposições do Museu Arpad Szenes - Vieira da Silva.

**I**  
**A FUNDAÇÃO ARPAD-SZENES – VIEIRA DA SILVA**  
**ENQUADRADO NO SEU CONTEXTO**  
**ARQUITECTÓNICO E URBANÍSTICO**

## 1. A Arqueologia e o património Industrial

A industrialização originou uma enorme transformação, a qual se testemunha, atendendo aos vestígios que dominam ainda hoje a paisagem, ao nível da realidade urbana, social, cultural e económica da contemporaneidade. O desenvolvimento industrial e económico, segundo Folgado (2001), “...muito rapidamente se encarregou, ele próprio, na sua génese e mudança, de depositar no território formas de organização que se sedimentaram na sua obsolência”<sup>1</sup>. Ticcih, por sua vez, refere que a revolução industrial veio alterar profundamente a paisagem da Europa a partir do século XIX, introduzindo transformações que quebraram os modelos de organização, vivência e desenvolvimento das cidades nos séculos precedentes.<sup>2</sup>

Após a segunda guerra mundial, desencadeou-se uma dinâmica de crescimento e desenvolvimento, que conduziu ao desaparecimento de alguns edifícios industriais significativos. Como consequência, acentua-se a atenção, por parte de investigadores e historiadores, quanto à necessidade de preservação dos testemunhos edificados da actividade industrial. Este interesse surge inicialmente na Grã-Bretanha, o berço da industrialização, onde os conjuntos industriais possuíam uma forte presença na paisagem. A sensibilidade perante a necessidade do estudo e preservação daqueles vestígios do passado industrial desenvolve-se e dá origem a uma nova disciplina científica, a Arqueologia Industrial. Os estudos decorrentes da nova disciplina criada focavam-se em vários campos do saber, entre os quais se inserem a Arquitectura, a Sociologia, a Ciência, História, por forma a possibilitar um conhecimento mais profunda daquela matéria. O objectivo pretendido era compreender, salvaguardar e proteger os vestígios industriais partindo da identificação e inventariação dos mesmos. Os elementos que constituem o objecto de estudo e investigação desta disciplina estão integrados no conceito de Património Industrial e, segundo a carta de Nizhny Tagil, (TICCIH, 2003:3), o património industrial compreende os vestígios da cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico ou científico ou seja, o património não representa apenas os elementos directamente relacionados com a actividade industrial, edifícios, estrutura e máquinas, mas também todas as infra-

---

<sup>1</sup> Serrão, Ana Catarina Bispo 2010, Reconversão de espaços industriais, Três projectos de intervenção em Portugal in A Arqueologia e o património industrial, Lisboa, Instituto Superior Técnico, p. 32

<sup>2</sup> Tagil, Nizhny. 2003, A carta de Nizhny Tagil sobre o património industrial. *The international Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH)*, Disponível em: <http://www.ticcih.org/pdf/NTagilPortuguese.pdf>, [Consult. 8 de Maio de 2013]

estruturas de apoio, como os entrepostos, armazéns e os restantes elementos relacionados, mesmo que sem referência ao funcionamento da fábrica, como os bairros operários, habitações e outras instalações e serviços. Grande parte deste património encontra-se esquecido, em ruínas e prestes a desaparecer. Poucos são os edifícios e outros elementos do Património Industrial que tiveram a sorte de serem recuperados e musealizados. Outros casos existem também, em que os edifícios foram recuperados para albergar exposições de outra natureza, como é o caso do edifício onde se encontra actualmente o Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.

### **1.1 A Indústria enquanto Património**

A consciência adquirida no sentido de salvaguardar um património que ainda hoje define a nossa paisagem urbana e que impôs formas de organização no território, adquire maior importância na década de 70 do século XX, passando a ser alvo de especial atenção em vários países europeus e não só. Este interesse levou à criação de várias associações e conduziu à reutilização e reconversão de vários edifícios industriais abandonados, com a finalidade de aí implementar museus ou outras instituições. O reaproveitamento destes edifícios, testemunhos históricos para além daquilo que neles se produzia, como é o caso do Museu da Electricidade, vai desencadear também a exploração deste tipo de património, quanto às suas potencialidades no turismo cultural, na museologia e na investigação em diversas disciplinas, como a sociologia, o urbanismo, a arquitectura e a ciência.

Existe um conjunto de valores neste tipo de património, enunciados na carta de Nizhny Tagil, que fundamentam a sua salvaguarda e protecção. Esses valores consistem no valor arquitectónico/estético, tecnológico/técnico, urbano/paisagístico, histórico, social e imaterial<sup>3</sup>.

Se por um lado as características que definem este tipo de património dificultam o seu reconhecimento como legado a proteger, distanciando-o do sentido mais clássico de património construído e considerando o facto de serem construções recentes que não

---

<sup>3</sup> Tagil, Nizhny. 2003, A carta de Nizhny Tagil sobre o património industrial. The international Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (*TICCIH*), Disponível em: <http://www.ticcih.org/pdf/NTagilPortuguese.pdf>, [Consult. 8 de Maio de 2013]

possuem um distanciamento temporal presente e comum noutros elementos consensualmente considerados como património, também é verdade que a função exclusivamente utilitária, valores estéticos específicos mas pouco valorizados, a diversidade e dimensão espacial e as grandes dimensões de certas estruturas, permitem que estas edificações se assumam, dentro do património construído e requalificado, ideal para albergar projectos museológicos.

A actividade industrial revela outros factores que são claramente indissociáveis a esta, como por exemplo, parâmetros da vida quotidiana, económica, política e cultural da sociedade, não podendo deixar, assim, de atribuir a este património a vocação informativa quanto à história geral ou local de uma região.

Efectivamente, ao ser preservado o edifício que albergava a fábrica dos tecidos de seda e o edifício que servia de residência aos artesãos que trabalhavam na Real Fábrica e que hoje alberga a exposição do casal de artistas, Vieira da Silva e Arpad Szenes, não só se está a contribuir para a conservação e salvaguarda de um património pictórico de inegável valor artístico, como também se preserva o testemunho arquitectónico, industrial, social e cultural, presentes numa área lisboeta que corresponde à zona das Amoreiras, com os seus edifícios fabris, bairros de operários e a Mãe d'Água, depósito de água que efectuava o abastecimento de água urbano.

## **1.2 O caso Português**

Em Portugal não se testemunhou uma revolução industrial como noutros países da Europa, pelo que não se experienciou o desenvolvimento radical das suas actividades industriais. O aparecimento da máquina a vapor, por volta de 1820, revela o processo de industrialização tardia, menos profundo e moroso, que ocorreu apenas a partir de meados do século XIX, revelando-se um acontecimento pouco revolucionário na indústria portuguesa. Contudo, verificou-se, na última década, em Portugal, a tendência para o reconhecimento deste tipo de património, especialmente através da reconversão de antigos edifícios fabris, reaproveitados para implementação de novos espaços museológicos, como por exemplo, o Museu da Electricidade, o Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva, o Museu da Água e o Museu do Oriente, em Lisboa. Estes novos

espaços museológicos podem servir tanto para demonstração e exaltação de si próprios e sua actividade, em que os objectos de exposição são o próprio edifício e todo o equipamento a serviço da produção para a qual se dedicou, fotografias e objectos relacionados (Museu da Água); como por outro lado pode significar um novo espaço expositivo para propósitos ou fundações várias, como é o caso do Museu Arpad Szenes - Vieira da Silva, dedicado à obra destes dois artistas.

### **1.3 Desenvolvimento urbanístico**

As grandes construções industriais estão frequentemente identificadas como parte da problemática da cidade actual, mas representam igualmente parte integrante de um conjunto urbano de valor histórico e por isso assumem-se como importantes elementos de uma imagem urbana com significado e valor. Assim, os projectos para a reconversão e revalorização deste património significam também uma forma eficaz de requalificação urbana, como no exemplo complexos industriais desactivados como a LX Factory<sup>4</sup>, em Lisboa. Estas iniciativas, como a anteriormente referida, concebidas à escala da cidade, revelam-se interessantes para o desenvolvimento de projectos públicos e privados. Grandes áreas ocupadas por complexos industriais ou localizações pontuais, dentro ou próximo do centro das cidades, são reanimadas pela introdução de novos equipamentos, como espaços culturais, restauração, etc... Este tipo de intervenções permite determinar não só a qualidade de vida dos seus habitantes como do espaço urbano onde estão inseridos. Por outro lado permite dar continuidade aos elementos construtivos que constituem um elemento valioso para a sociedade e à imagem da cidade valorizando o seu conjunto (valor histórico, social e de memória), ao mesmo tempo que garante o reconhecimento dos valores do passado, através de técnicas construtivas, história, memória, significado social e salvaguardar a heterogeneidade dos espaços urbanos únicos e distintos de cada cidade.

---

<sup>4</sup> Trata-se de um antigo complexo fabril de Lisboa, onde estava instalada a Companhia de Fiação e Tecidos Lisbonense. A sua reconversão para a actualmente conhecida LX Factory, transformou este antigo complexo fabril numa "...ilha criativa ocupada por empresas e profissionais da indústria. Também é recorrente o seu uso na concretização de eventos das mais variadas áreas, como a moda, a publicidade, a comunicação, a multimédia, a arte, a arquitectura, a música, etc.".

## **2. O Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva e a herança de um lugar: a escolha de um edifício industrial oitocentista para albergar um museu**

O ano de 1759 representa uma data importante, especialmente para o lugar do agora museu Arpad Szenes – Vieira da Silva. É o princípio de um passado que é hoje herdado por via da reabilitação de um edifício pombalino no Bairro das Águas Livres, actual Bairro das Amoreiras.

Numa altura em que a cidade de Lisboa se encontrava ainda a recuperar da catástrofe pela qual passou, terramoto de 1755, iniciava-se a passo e passo, a urbanização do novo bairro destinado a acolher as oficinas-residências dos oficiais, aprendizes e respectivas famílias da renovada Real Fábrica das Sedas. A urbanização das Águas Livres não constitui propriamente a reconstrução de Lisboa após o terramoto, mas sim uma acção integrada na profunda reforma urbanística da cidade, autoria da governação pombalina.

Lisboa possui diferentes traços arquitectónicos e urbanísticos, contrariamente a outras cidades que não passaram por destruições causadas por catástrofes naturais ou guerras e que, por isso, viram o tecido urbano construir-se lentamente e numa continuidade, quanto à sua imagem, regenerando-se continuamente.

No que toca o Bairro das Amoreiras, trata-se de uma zona sem antecedentes urbanísticos, até ao século XVIII, tratando-se de uma zona rural, destinada à agricultura.

As potencialidades urbanísticas naturais e a segurança em termos sísmicos incentivaram o crescimento da cidade sobre o eixo onde fora implantado, por D. João V, o núcleo da Fabrica das Sedas, no Rato. O plano de expansão para aquela zona, realizado pelo arquitecto Carlos Mardel, baseava-se inicialmente numa composição de quarteirões em quadrícula, contudo, perante uma alternativa de autoria desconhecida, os quarteirões em quadrícula passaram a ser delineados segundo retículas.

A composição dessas rectículas integra casas cuja fachada principal se encontra virada para a rua e a ilharga dos quarteirões a dar para a travessa. O engenheiro, Carlos Mardel, esteve encarregue de, além de idealizar as realizações urbanísticas de iniciativa régia, idealizar a abordagem arquitectónica dos edifícios, procurando corresponder a uma solução que traduzisse uma articulação e integração perfeitas entre o desenho urbanístico e a arquitectura inserida.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Rossa, Walter 2009. *Património e Biografia: Vieira da Silva e os Jardins das Amoreiras*, in *Da fábrica Urbanística do Bairro das Águas Livres*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, pp. 25 e 26

A repetição do traçado urbano, conseguido através de uma malha repetida espelha o que era conhecido como *arquitectura de programa*.

Trata-se de uma “...arquitectura, cuja composição baseada no quadrado e na sua diagonal rebatida (proporção v2), surge manipulada de forma rigorosa, dando origem, por exemplo, a sequências modelares das peças que guarnecem os vãos. Estes, alias, apresentam uma proporção e dimensionamento até então inusitado na arquitectura portuguesa, em especial em edifícios de arquitectura civil fora de programas palacianos”<sup>6</sup>.

Fruto do processo de urbanização e arquitectura, o Bairro das Águas Livres apresenta ainda hoje casas erguidas nos lotes e (edifícios paralelepípedicos)<sup>7</sup> com cobertura de quatro águas que constituíam a frente de quarteirões para cada uma das ruas. Os topos eram cegos para as travessas. Um fogo-oficina ocupava dois módulos em vão, ou seja, uma porta e uma janela em cada um dos pisos. No piso de baixo e com extensões para o logradouro privado, funcionava a oficina. No piso superior estava a habitação. Os interiores e cómodos eram extraordinariamente modestos e acanhados, mas bem ventilados e iluminados por amplas janelas com caixilhos de abertura em guilhotina.

Os caixilhos foram igualmente desenhados segundo uma composição modular, da mesma forma foi desenhada a composição urbanística do lugar. Os cunhais dos edifícios foram guarnecidos com blocos de lioz, que também contribuíram para o fecho estático do contínuo edificado<sup>8</sup>.

A origem do lugar e conseqüente evolução foram definidas pelas unidades fabris que ocuparam alguns dos edifícios. Este acontecimento fez com que o Bairro das Águas Livres fosse identificado como um bairro fabril. A toponímia que o lugar adquiriu graças a esta situação levou a que as pessoas identificassem a Fabrica das Sedas no edifício onde hoje é o museu e não no seu edifício sede original.

---

<sup>6</sup> Rossa, Walter 2009. *Património e Biografia: Vieira da Silva e os Jardins das Amoreiras*, in *Da fábrica Urbanística do Bairro das Águas Livres*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p. 27

<sup>7</sup> Idem

<sup>8</sup> Ibidem, p.28

## 2.1 A recuperação do património arquitectónico na realização de novos projectos museológicos.

A valorização arquitectónica dos edifícios que albergam museus intensificou-se, principalmente a partir dos anos 90. Esta tendência possibilitou a discussão de novas possibilidades relativamente a conceitos, formas e soluções funcionais. O tema acima referido tem um carácter complexo, tanto no que se refere à projecção do edifício no meio urbano como às suas capacidades de se adequar os espaços às necessidades segundo as quais ele foi concebido (conteúdos expositivos), aspectos que está claramente dependente das interpretações e tendências dos arquitectos. A evolução estrutural decorrente das experiências do Movimento Moderno permitiu um aumento significativo de possibilidades no campo da arquitectura, desde tipologias repetidas a tipologias com algumas variantes, como o museu integrado num palácio, cuja galeria é uma estrutura mista com sequência de salas, galerias e rotundas.<sup>9</sup>

Entende-se que a relação entre a arquitectura e a arte é uma necessidade perante uma crescente valorização da produção artística. Experimentaram-se diferentes possibilidades conceptuais e arquitectónicas para os museus, com o recurso a novos materiais (betão armado, aço, vidro)<sup>10</sup> e novas soluções construtivas (plantas livres, parede retráctil, cobertura plana), surgindo assim uma nova ideologia, mais funcional, flexível e extensível.

A evolução dos museus de Arte Moderna e Contemporânea tem vindo a seguir duas opções arquitectónicas distintas. A primeira, e da qual é exemplo a Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, o Museu do Chiado ou o MUDE, passa pela reabilitação de estruturas pré-existentes ou como, alternativa, a construção de novos edifícios como é exemplo o Museu Serralves e a Fundação Calouste Gulbenkian. Estes dois cenários delimitam um universo bastante vasto de propostas estéticas e funcionais.

No contexto nacional, há uma certa predominância na tendência de recuperar imóveis antigos para a instalação de núcleos museológicos, enquanto o recurso à construção de edificações de raiz tem-se revelado mais escasso. A reabilitação de património arquitectónico preexistente, por vezes, não atribui ao museu as condições

---

<sup>9</sup> Maia, Joana 2007, *Museu de Arte Contemporânea: A Obra de Arte (In)dependente do Espaço*, in *Reflectir o Museu na sua Conceptualização Espacial*, Porto, Faculdade de Arquitectura – Universidade do Porto, pp. 10 e 11.

<sup>10</sup> Serrão, Ana 2010, *Reconversão de Espaços Industriais: três projectos de intervenção em Portugal*, in *Reconversão, Potencialidades e Riscos*, Lisboa, Instituto Superior Técnico – Universidade Técnica de Lisboa, p.58

ideais, ou por questões estruturais que não puderam ser resolvidas ou ampliadas, ou por decisões arquitectónicas tomadas pelo próprio responsável destacado.

O Museu Arpad Szenes - Vieira da Silva, da autoria de José Sommer Ribeiro e Richard Clarke, constitui um exemplo notável de adaptação de um edifício antigo a uma nova realidade. O edifício, situado numa zona histórica da cidade, tal como já referimos antes, é actualmente classificado como Imóvel de Interesse Público. Era composto por duas estruturas arquitectónicas distintas: a antiga Fábrica de Tecidos de Seda, construída na época pombalina, e o armazém anexo, dos anos quarenta do século XX.

Em contraste com o quadro internacional, a obra arquitectónica não é, na maioria dos casos, valorizada aquando da reabilitação de um museu. De facto a arquitectura é relegada para segundo plano, relativamente às colecções e exposições temporárias. No Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva, no entanto, este aspecto do património herdado é tido em especial atenção, com presença em algumas publicações onde é referido o edifício e as suas transformações estruturais<sup>11</sup>. Perante a existência de estudos que permitam verificar até que ponto o edifício do museu pode funcionar como um factor de captação de público, não existem programas ou meios que dirijam o público para esta questão. A exploração do edifício em si, nomeadamente através das visitas guiadas e nas actividades propostas pelo museu é desvalorizada. A inexistência de um Serviço Educativo na FASVS poderá ser, em parte, responsável, pela impossibilidade de prover a meios expositivos e de apresentação deste espólio ao público, os profissionais desta instituição, centrando essencialmente a sua atenção nas exposições das obras de arte e curadoria. No entanto, na sua génese, a existência do museu, deve-se à decisão de reabilitar o edifício e a zona das Amoreiras.

---

<sup>11</sup> Seguem-se dois exemplos das publicações e esse respeito: RUIVO, Marina Bairrão, SANTOS, Sandra 2011. *Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva*, Lisboa, Museus de Portugal; BARRANHA, Helena Silva 2009. *Património e Biografia: Vieira da Silva e os Jardins das Amoreiras*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

## 2.2 O espaço como reflexo de uma personalidade.

O edifício onde actualmente se encontra a FASVS<sup>12</sup> foi escolhido em 1990 pela Pintora Maria Helena Vieira da Silva, para acolher a sua colecção, tal como a sua memória e a do seu marido, Arpad Szenes.

O edifício encontra-se num local percorrido, respirado, absorvido por Maria Helena Vieira da Silva, por sua mãe e, mais tarde, pelo seu marido Arpad Szenes, o que faz deste lugar um sítio familiar. De facto, trata-se de um lugar que carrega fortes emoções e memórias. Foi dali que emergiu a obra da pintora, nos anos anteriores à guerra, após a morte de sua mãe. “O sítio terá começado a adquirir uma espécie de aura celebratória, história íntima de perdas irre recuperáveis<sup>13</sup>”. A morte de Arpad Szenes foi a razão que deu à artista um novo significado ao lugar e “o sítio de partida passou a ser um natural sítio de regresso<sup>14</sup>”.

Vieira era uma artista que passava muito do seu tempo no ateliê, vivia intensamente naquele espaço, adquirindo por ele um apreço especial. O ateliê não representava apenas um local de trabalho, era também o centro do seu mundo, um abrigo, um refúgio, um lar, “uma capela de aparições, um navio de piratas, um laboratório de pesquisas, um posto de observação, um espaço de encontros, uma casa de amor<sup>15</sup>”. A escolha do local teria de corresponder ao imaginário plástico de Vieira da Silva e para isso terá contribuído a simplicidade do espaço escolhido, com as suas proporções harmoniosas e, ainda, a proximidade ao jardim das amoreiras, como também, à casa do casal em Lisboa, um edifício familiar, situado no “lar” das amoreiras, no qual Vieira da Silva se revia, pela sua sobriedade e discrição.

## 2.3 A origem e o programa do museu

Assim como foi referido no ponto anterior, a concretização do projecto está associada a um processo de reabilitação do património arquitectónico. A esse respeito, várias foram as instalações consideradas e propostas para albergar o futuro museu e a

---

<sup>12</sup> FASVS: Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

<sup>13</sup> Silva, Raquel Henriques de 2009, *Património e Biografia: Vieira da Silva e os Jardins das Amoreiras* in *O mundo a Partir de um Sítio*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p. 7

<sup>14</sup> Idem

<sup>15</sup> Santos, José Manuel dos 2009, *Vieira da Silva – Arpad Szenes: ateliers*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p. 7

Fábrica de Tecidos de Seda acabou por ser a escolhida. A proposta de criação do museu contou com intervenção de Luís Dos Santos Ferro, Bernardino Gomes e Rui Machete da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento. O edifício foi escolhido pelo então Presidente da República, Mário Soares. Para além de Mário Soares, envolveram-se também o então Primeiro-ministro, Aníbal Cavaco Silva e Teresa Patrício Gouveia, secretária de estado da cultura, juntamente com a Câmara Municipal de Lisboa, com a cedência da antiga Fábrica de Tecidos de Seda. Por seu turno a Fundação Calouste Gulbenkian disponibilizou-se a custear as obras de adaptação do edifício a museu e centro de documentação, a Fundação Luso Americana para o desenvolvimento financiou a investigação e a Fundação Cidade de Lisboa dispôs-se a encontrar outro local para instalar um centro de idosos que deveria, por compromisso anterior, ser instalado na antiga Fábrica de Tecidos de Seda. As diversas entidades citadas ficaram com assento no Conselho de Administração, exceptuando a Fundação Calouste Gulbenkian que, por normas internas, não se pode associar a outras Fundações. As despesas de manutenção e conservação do edifício do museu e do centro de documentação ficaram a cargo do Estado.

A criação deste museu permitiu dar a conhecer, de forma exigente e devidamente documentada, a obra de Vieira da Silva que pode ser considerada a mais destacada artista plástica nascida em Portugal no séc. XX.

Retomando o tema da valorização arquitetónica, previamente exposto, é de referir que a adaptação do edifício da Fabrica de Tecidos de Seda a museu terá considerado, além do edifício existente, a volumetria e a história da praça. O processo de adaptação não foi isento do seu passado histórico, fruto do desejo de Maria Helena Vieira da Silva, que pretendeu manter a traça e a sobriedade dos espaços existentes<sup>16</sup>.

A recuperação de um edifício exige, neste caso, uma reestruturação profunda do interior dos imóveis, para que respondam à nova realidade que lhes é, no tempo presente, imposta. A preservação da sua estrutura exterior permite ao edifício permanecer com o seu valor patrimonial, tanto no que se refere à sua tipologia de estilo pombalino, como ao valor urbanístico que o edifício representa.

A criação do museu conjuga dois edifícios diferentes, a fábrica, datada de meados do século XVIII (1759-69) e também o armazém anexo que se encontrava nas traseiras, construído cerca de 1923. A sua preservação estrutural permite-lhe ser uma

---

<sup>16</sup> Ruivo, Marina Bairrão 2009, Património e Biografia: Vieira da Silva e os Jardins das Amoreiras, *in O Museu de Vieira ou A Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p. 13

das referências das construções manufatureiras idealizadas pelo Marquês de Pombal. As bandas de casas e oficinas, de dois pisos, assumem a identidade original da praça ajardinada. O carácter introvertido do espaço verde é igualmente fundamental para a configuração do lugar, contribuindo para o ambiente de serenidade que rodeia o museu, ao isolá-lo do movimento intenso das principais vias que ligam o Largo do Rato às Amoreiras e Campolide.

É possível identificar o seu estilo pombalino na horizontalidade acentuada dos volumes e na austeridade do desenho da fachada<sup>17</sup>. O outrora anexo surgiu da necessidade de ampliar a área disponível, na então Fabrica das Sedas e adaptar as instalações a novos métodos produtivos. Este anexo apresentava características distintas do edifício da fábrica, com uma linguagem mais simples, como se pode ver ainda hoje na fachada sobre a travessa da Fábrica dos Pentes, característica da arquitectura industrial do séc. XIX para o XX.

Apesar da natureza industrial do edifício, este apresenta também uma certa escala doméstica, que Vieira fortemente apreciava, pelo facto de ter sido concebido como um conjunto homogéneo de oficinas-escola e pequenas moradias para artesãos e aprendizes.

## **2.4 A exigência da obra perante o lugar de acolhimento**

A ideia de concepção arquitectónica, assim como a de espacialidade do lugar estão presentes no imaginário de Vieira, que inseria elementos arquitetónicos nas suas obras. Na elaboração do projecto do Museu FASVS, contou-se com duas pessoas identificadas na vida e obra da artista, José Sommer Ribeiro e Guy Weelen, que se tornaram um meio mais fácil e efectivo de transportar o imaginário da pintora Vieira da Silva para um espaço ideal. Uma forte ligação entre os intervenientes foi exigida e necessária aquando da programação de todos os aspectos iniciais. Normalmente, não se exige uma relação de proximidade tão patente, mas sim que a transmissão de ideias seja clara e que haja uma sintonia quanto ao que se pretende. No caso de Vieira da Silva e dos dois arquitectos, houve de facto uma conjuntura favorável de amizade, respeito e

---

<sup>17</sup> Barranha, Helena 2009, Património e Biografia: Vieira da Silva e os Jardins das Amoreiras, *in A Arquitectura da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva: Entre as Preexistências, o programa e o imaginário da pintora*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p. 38.

proximidade que contribuiu para que o imaginário pretendido se traduzisse na obra realizada, pela mão de José Sommer Ribeiro e Guy Weelen.

Não será incorrecto afirmar que o espaço foi escolhido pela pessoa, mas também pela obra realizada. O edifício original, possuindo as características pretendidas e constituindo uma referência na vida da artista, foi trabalhado seguindo o desejo de Vieira de preservar as suas características, de forma a conservar a sua atmosfera discreta e simples. Vieira acreditava que a sobriedade do espaço era essencial para a fruição da sua obra<sup>18</sup>. Para a realização dessa ideia, contribuiu o despojamento do imóvel preexistente que assegurava as condições de ambiente museológico idealizado. A esta imposição conjugou-se a criação de “ um espaço claro de cores neutras, boa iluminação, grandes áreas de paredes contínuas, humidade controlada, livre de sons estranhos, um pacífico e repousante ambiente”.<sup>19</sup>

O edifício foi projectado para albergar exposições, quer de carácter permanente, quer temporário, juntamente com uma zona de estudo, um pequeno espaço para *workshops*, cafetaria e área administrativa. A carência de espaço levou à ampliação do armazém do século XX, mediante a construção de um piso (cave). De igual modo, a abertura do sótão permitiu ampliar a volumetria interna do edifício pombalino, aumentando o espaço disponível. Tratou-se de uma intervenção sóbria onde se teve o cuidado de manter a relação do edifício com a envolvente. Manteve-se a configuração de dois edifícios distintos, apesar de unificados após a intervenção. A antecâmara criada em negativo no edifício pombalino constitui a alteração mais visível na fachada principal, assumindo-se como de transição entre a escala urbana da praça das amoreiras e o ar intimista do interior do museu.

Pelas portas de vidro entra-se no átrio principal do museu, ponto de partida para todos os percursos de visita. Organizado em torno de um núcleo central com pé-direito, que reinventou a memória do antigo alçapão, o átrio proporciona a comunicação entre os pisos do edifício pombalino e a nave industrial que data de 1920. Esta primeira vista da galeria a partir do átrio evoca o quadro de Vieira da Silva “Atelier Lisbonne” (1934-

---

<sup>18</sup> Barranha Helena 2009, Património e Biografia: Vieira da Silva e os Jardins das Amoreiras, in *A Arquitectura da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva: entre as preexistências, o programa e o imaginário da pintora*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p.44

<sup>19</sup> Idem

35)<sup>20</sup> que, de acordo com o arquitecto Richard Clarke, serviu de tema para a concepção do espaço<sup>21</sup>.

O primeiro vão de escada dá acesso a um patamar intermédio, conseguido através da ligação dos dois edifícios. Esse patamar intermédio possui dois acessos, um principal que dá para a galeria principal, antigo armazém e um outro acesso que dá para as salas da galeria de exposições temporárias e para o Centro de Documentação.

Os espaços interiores criam um diálogo interessante e dinâmico com a obra dos artistas, Vieira e Arpad. Na galeria principal vislumbra-se a relação estrutural do espaço (telhado), com as suas longas vigas de madeira, que se cruzam, com as estruturas de outras habitações do casal, como por exemplo Yèvre-le-Chatel e, sobretudo, com os conteúdos expostos. As longas vigas de madeira, anteriormente referenciadas, evocam as “estruturas arquitectónicas da superfície visual<sup>22</sup>” nas composições de Vieira.

Relativamente à relação estrutural entre as obras de arte e o espaço, o mesmo sucede com as obras de Arpad, com a iluminação da galeria a identificar-se com a luminosidade que se estende na claridade difusa do espaço arquitectónico.

O corredor, paralelo à galeria, antigo espaço exterior que separava os dois edifícios, liga as salas da galeria de exposições temporárias do primeiro piso à galeria principal. Esta nova estrutura representa um espaço de mediação entre duas construções com identidades arquitectónicas diferentes. Este elemento, o corredor, adquire uma identidade arquitectónica própria, por intermédio da luz natural proveniente das janelas sobre a Travessa da Fábrica dos Pentes. Por sua vez, o efeito cenográfico e perspectivado presente no corredor, propiciado pela qualidade da luz, identifica-se na ilusão de profundidade de alguns espaços representados por Vieira.

Efectivamente, ao longo do edifício, tal como já se verificou, estabelecem-se diálogos entre o espaço e o conteúdo expositivo, conseguido através da relação de intimidade e de cumplicidade entre os arquitectos e os artistas.

A galeria principal, com a sua dimensão mais ampla, adaptável e funcional permite o acesso e o tratamento mais amplo de obras e respectivo conceito expositivo, contrariamente às salas da galeria de exposições temporárias, cuja composição é associada a pequenas caixas, mais ajustado à exposição de obras de pequenos e médios

---

<sup>20</sup> A obra, “Atelier Lisbonne” (1934-35), faz parte da exposição permanente do museu.

<sup>21</sup> Barranha, Helena 2009, Património e Biografia Vieira da Silva e o Jardim das Amoreiras, in *A Arquitectura da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva: Entre as Preexistências, o programa e o imaginário da pintora*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p.45

<sup>22</sup> Idem

formatos, de observação mais próxima, de que é exemplo a exposição de Giorgio Morandi (2002-03).

A estrutura sequencial das salas resulta da estrutura original do edifício pombalino, mantendo-se os primeiros vãos preexistentes, janelas, portas, arcos. Esta estrutura de pequenas caixas evoca a ideia de “espaço-caixa”, limitado e introvertido e a iluminação filtrada, condicionada e dirigida das composições de Vieira.

Por outro lado, “os circuitos expositivos são pontuados por enquadramentos visuais, tanto sobre o exterior como sobre outros espaços do interior do museu, designadamente do corredor para a Travessa da Fábrica dos Pentes; das janelas pombalinas para a praça das Amoreiras; do átrio ou do mezanino para a galeria principal e para o sótão. No entanto, constata-se que os percursos internos não promovem uma relação directa com a praça, uma vez que os arquitectos consideram que a construção deveria “ser dirigida para as obras de arte e não para a envolvente<sup>23</sup>”.

A circulação correspondente aos espaços expositivos pode ser realizada nos dois sentidos, o que proporciona leituras diferentes do mesmo conteúdo. Iniciando o percurso pela galeria principal, temos acesso às salas das galerias temporárias de relação com o mezanino, que por sua vez ligam às duas outras salas da galeria de exposições temporárias. A última sala dá acesso ao corredor transparente, circunscrito pelos dois volumes principais do complexo, ou seja, a fábrica e o armazém anexo. O ponto de partida é ao mesmo tempo o ponto de chegada. O percurso possibilita escolher o tipo de desenvolvimento da mensagem, começando pelo casal, Vieira da Silva e Arpad Szenes, seguindo para os amigos e/ou contemporâneos, ou optar pelo percurso inverso, ou seja, começar pela exposição temporária, a exposição dos amigos do casal e acabar na exposição do casal de pintores.

A obra de Vieira relaciona-se com o espaço museológico através da qualidade tridimensional evidenciada pela cor na sua obra, e as obras de Arpad, de igual modo, relacionam-se com o espaço, mas através da luz, sendo exemplo disso o tipo de luz existente nas suas pinturas e evocadas pela luz que penetra pelas clarabóias do espaço museológico.

---

<sup>23</sup> Barranha, Helena 2009, Património e Biografia Vieira da Silva e o Jardim das Amoreiras, in *A Arquitectura da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva: Entre as Preexistências, o programa e o imaginário da pintora*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p. 47.

### 3 - Uma nova percepção do museu e os seus paradigmas espaciais

Devido ao contínuo aumento das colecções e da especialização adquirida, que levou a que se separassem diferentes tipos de objectos, tornou-se necessária uma reorganização, quanto aos métodos expositivos, assim como do espaço de exposição. Esta abordagem, cada vez mais profissional e dedicada a uma actividade que extravasa os parâmetros lúdicos, abriu caminho ao pensamento referente à construção de um espaço, edifício, especialmente dedicado a esta actividade cultural.

Novas práticas desenvolvidas por parte dos artistas levaram ao questionamento do museu, face à sua limitação espacial, em acolher novos campos de experimentação da arte. Os novos movimentos artísticos impuseram contextos aos quais os museus actuais não conseguiram corresponder, por o espaço interferir na leitura da obra ao qual se juntava uma divergência pelo carácter próprio do museu enquanto instituição. Estes movimentos seguiram em busca de um espaço museológico que correspondesse às suas pretensões, procurando uma convivência neutral e não institucional. No seio destes movimentos, o museu era visto como potencial usurpador do poder artístico, que poderia levar a que os trabalhos dos artistas perdessem o seu significado. Este dilema levou a que se debruçassem sobre este assunto<sup>24</sup> e fizessem dele parte da sua arte, cujo objectivo era promover uma autonomia do espaço de forma a fugir ao simbolismo arquitectural. Esta abordagem permitiu a criação do *não-museu* ou *antimuseu*, da autoria de Marcel Duchamp<sup>25</sup>. Por seu turno, André Malraux defendeu em 1951 a proposta do *Museu Imaginário* ou Museu sem Paredes, sem peças originais, somente com reproduções fotográficas. Esta nova perspectiva criou uma alteração quanto ao papel do curador de exposições, fazendo dele um intermediário entre o(s) artista(s) e a instituição para que as exigências, tanto de um como de outro, fossem salvaguardadas.

Donald Judd<sup>26</sup> (1928-1995) é o mais representativo na criação de uma arte que não poderia sobreviver ou ser entendida sem a correcta relação espacial e interacção com a arquitectura em que tinha sido instalada. Como tal, a comunicação e exigência do

---

<sup>24</sup> Arquitectos como Mies e Le Corbusier interessaram-se por esta questão.

<sup>25</sup> Maia, Joana Maria Ferreira 2007, O Museu de Arte Contemporânea, A Obra de Arte (In)Dependente do Espaço, in *Novas Necessidades para uma nova arte. A saída do espaço do museu*, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura, p. 34

<sup>26</sup> Pintor norte-americano que recorria, nos seus trabalhos, a colagens de materiais como areia ou madeira, introduzindo uma dimensão tridimensional às telas e provocando a diluição dos limites tradicionais entre a pintura e a escultura. Mais tarde abdica da pintura, dedicando-se exclusivamente à escultura. O seu ponto de interesse passa a ser a tridimensionalidade da escultura e a relação que os objectos estabelecem com o espaço e com o solo.

artista para com o curador, coleccionador, negociante na forma como o trabalho era mostrado era de grande preocupação e angústia para ele. O espaço tinha que possuir uma característica neutra, ou seja, o espaço a funcionar como espaço, não um espaço suave ou não-descritivo, mas um espaço que valesse pelo seu vazio. Este tipo de característica era para Judd identificado em edifícios existentes. A criação de edifícios novos não constituía para ele uma opção, isto porque para ele a criação de um edificio novo carregaria nele o ego do arquitecto.

Por outro lado, verifica-se uma mudança na sociedade de lazer pós-moderna e pós-industrial: a percepção do museu por parte do público altera-se de educacional para recreacional, de pesquisa e disposição para uma aproximação guiada pela audiência e de serviço. Aos poucos, os museus começaram crescentemente a ver as suas colecções permanentes e exposições temporárias como convites para um diálogo aberto entre curador e visitante, a instituição para a constituir um laboratório e o visitante um participante activo.

No caso da FASVS, há um aspecto importante, quanto à questão do espaço e que podemos vê-lo como um contraste relativamente ao que (Fernandez et al., 2001) refere, relativamente ao facto de Le Courbusier ou Mies van der Rohe terem exercido um esforço nos seus projectos, soluções, que tinham a finalidade de atribuir aos espaços flexibilidade, modularidade e extensibilidade<sup>27</sup>. Estas são características que a sala de exposições temporárias da FASVS não possui, muito pelo contrário, se quisermos idealizar um espaço com estas características e efectuar uma comparação entre esta ideia e o espaço que teve a exposição *Amigos de Paris*, a conclusão que tiramos é que o espaço celular, de pequenas dimensões, difere da ideia de espaço pretendido por Le Courbusier e Mies van der Rohe.

As limitações do espaço, não permitem que se trabalhe sobre o espaço, conceber esquemas estruturais e conseqüentemente percursos, negando aos encarregados pelos projectos expositivos neste espaço, a possibilidade de pensar e acolher diferentes tipologias de modulação do espaço. Esta será uma das razões pelo facto de as exposições visitadas neste espaço no período de estágio não terem realizado qualquer iniciativa a este respeito.

---

<sup>27</sup> Fernandez, Luis, Fernandez, Isabel 2001. Diseño de Exposiciones: Concepto, Instalacion y Montaje, in *El espacio y la circulación*, Madrid, Alianza Editorial, p.46

#### **4 - Poderá um edifício com historia ser um espaço que não tem outro significado se não o seu vazio?**

Recorrer à conversão de um edifício que outrora foi uma fábrica de têxtil é como assumir a adopção de uma vida. Outrora houve um estilo arquitectónico a predominar que estruturou a cidade. Com a construção de uma fábrica surgiu a necessidade de, com ela, construir outros edifícios de apoio, o que faz da fábrica a razão de existência de todo o bairro ou região. Toda esta construção corresponde a um determinado projecto urbanístico que por sua vez corresponde a uma determinada época. Referindo o edifício em si, este foi concebido para permitir que se exercesse uma função que fosse funcional, ou seja, foi propositadamente desenhado para um uso concreto. Portanto, partindo da ideia de Judd, aquela em que este refere que um espaço não tem outro significado se não o seu vazio, o museu Arpad Szenes – Vieira da Silva não corresponderá a essa idealização, porque ao ser-lhe mantida a estrutura interior faz com que se lhe mantenha a atmosfera residencial da casa-oficina. Também a arquitectura pombalina, mantida e desejada, tanto por Vieira da Silva como pelo Arquitecto José Sommer Ribeiro, constitui um testemunho cultural, quotidiano, fabril. Porém este factor não constitui um problema quanto a questões expositivas, já que todas estas questões estão inscritas nos desejos que Vieira tivera na apresentação das suas obras.

Em Mafra, no México, Judd deixou um exemplo de absoluta autonomia artística, onde as intenções do artista são respeitadas acima de tudo. Em finais dos anos 70, museus e centros de arte eram instalados em antigas estruturas industriais, estações, depósitos, armazéns, hospitais, prisões, em oposição ao museu como lugar de luxo, sobre desenhado e acabado. Tratava-se da vontade de romper com a tradição da caixa branca da modernidade mais convencional – tal como foi teorizado por Brian O’Doherty no seu livro *White Cube: L’espace de la galerie et son idéologie* de 1999, ensaiando uma relação da obra de arte com a arquitectura desprovida de simbolismos e significados. O’Doherty chamou White Cube aos espaços caracterizados por privar a arte de um contexto arquitectural e isolando-a numa galeria intemporal construída segundo leis muito rigorosas.

O conteúdo expositivo reunido dentro do edifício da FASVS incide numa determinada época e sucessivo período artístico. A produção artística “seleccionada” enuncia projectos evolutivos marcados por várias etapas ou percursos, como o são o

caso de Vieira da Siva e Arpad Szenes, fazendo igualmente referência a uma prática e visão artística que perdurou e evoluiu ao longo de um século. Ou seja, a obra que impulsionou e realizou aquilo que seria o desejo de Vieira, faz do edifício onde está instalado o museu um contentor ou, por outras palavras, um espaço de armazenamento de um estádio temporal.

**II**  
**A COLECÇÃO DA FASVS**

## **1. O “tempo” artístico representado pela colecção do museu.**

Os museus em geral, com as suas respectivas colecções, partem sempre de um princípio de divulgar, apresentar e preservar uma fracção temporal, devidamente estabelecida pela vocação do respectivo museu. A exemplo disso podemos referir os casos do Museu do Oriente que tem em si a vocação de construir vínculos entre as civilizações do ocidente e oriente como reflexo dos encontros históricos passados. O MNAA tem como vocação expor ao público um vasto acervo de obras nacionais e internacionais, nomeadamente de Artes Decorativas e Artes Plásticas, do século XII até ao Século XIX.

O Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva tem em Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes o foco da sua vocação. O “tempo” do museu gira em torno destes dois artistas e, em consequência disso, dos seus amigos e contemporâneos. No entanto, a colecção do museu abrange um conteúdo de informação bem mais abrangente. A obra destes dois artistas, através dos quais surgem outros, evoca vários conteúdos que tanto são representativos da obra de Vieira, Arpad e seus Contemporâneos, como o são também da produção artística portuguesa do século XX. A FASVS tem em si associada não só a obra dos seus principais artistas, como toda a produção de um século, e a esse respeito podemos ainda enunciar temas como a arte do século XX, Paris, enquanto capital artística desse século e, finalmente, a influência da cultura francesa na cultura portuguesa, fruto do grande fluxo migratório por parte de artistas portugueses.

A vocação do museu Arpad Szenes – Vieira da Silva, partindo da percepção que foi adquirida durante o período de estágio, deveria tornar-se mais abrangente, isto é, o museu Arpad Szenes – Vieira da Silva deveria assumir-se como a voz da influência que a França teve em Portugal na modernidade, fazendo-se representar principalmente pela obra de Vieira da Silva e Arpad Szenes. E por essa via se determinava o tempo da colecção do museu, da exposição permanente, assim como das ideias que originam as exposições temporárias. A influência francesa, que tem uma vasta raiz em Portugal, segundo António Valdemar “... não pode limitar-se ao séc. XIX. Encontra-se noutras épocas, nos primórdios da nacionalidade, na poesia trovadoresca, nos ciclos das novelas bretãs e carolíngias, na arquitectura romântica, na estatuária dos túmulos; No Portugal da restauração [...] A corte e a nobreza passaram a falar, a escrever, a vestir e a

cozinhar à moda francesa.”<sup>28</sup> Esta influência está também presente no Romantismo, no Naturalismo, no Realismo, no Simbolismo e no Surrealismo. Entre os intelectuais, poetas, artistas, entre outros, que estruturaram o seu pensamento e as suas acções, segundo a influência francesa, temos Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Cesário Verde, José Régio, Vieira da Silva, Mário Cesariny, entre outros. Esta influência guiou artistas portugueses ao longo do seu percurso artístico, nas várias áreas, o que perdurou até ao final dos anos 50.

Paris foi a *placenta* da arte portuguesa do séc. XX, o centro de formação estético e profissional, sucedendo-se a Roma, sucessão de influências que levou o seu tempo. O fluxo migratório dos portugueses iniciou-se ainda no século XIX, quando Roma era a referência europeia, a escola de muitos artistas neoclássicos. No entanto, na segunda metade do século XIX os pintores, escultores e arquitectos viraram-se novamente para Paris, tornando-se esta capital o centro de formação estético e profissional. A sucessão de Paris foi um processo moroso, que só se cimentou nos primórdios do séc. XX. Toda esta conjuntura que se estabeleceu na europa, reflecte-se na obra de Vieira, Arpad e Amigos, que compõem a colecção do museu, artistas da escola de Paris, testemunhas de um ciclo migratório que marcou a arte portuguesa. “A deslocação do centro de Roma para Paris deveu-se à importância do *Salon* parisiense, tal como à posterior asseveração da modernidade em França, que a certa altura se confrontava com as opções do próprio *salon*, desde as críticas às opções do júri, nos anos 40, ainda em desenvolvimento da *querelle* entre clássicos e românticos, até aos casos escandalosos de Courbet, de Monet e dos impressionistas, abrindo a dialéctica dos movimentos de arte moderna que se coroavam nas primeiras vanguardas e que tinham Paris como palco privilegiado e corolário.”<sup>29</sup> Toda esta informação, que está associada à obra de Vieira da Silva, é assunto do museu, corresponde a tantos outros temas que podem igualmente contribuir para a compreensão e apresentação do espólio daquele museu. Não terá sido por acaso que há mais de uma década foram apresentadas obras de pintores impressionistas, fauvistas, entre outros naquela fundação.

O museu Arpad Szenes – Vieira da Silva tem na Arte Moderna a sua marca, o conteúdo da colecção assenta na Arte Moderna, representativa das obras de artistas portugueses que seguiram referências da arte moderna francesa desde o impressionismo

---

<sup>28</sup> Dias, Fernando Rosa 2013, Chiado, Baixa e Confronto com o «Francesismo» nas Artes e na Literatura, Artes Plásticas, Espaço Público, in *Presença da França na Cultura Portuguesa*, Lisboa, Junta de Freguesia dos Martires e CIEBA – FBAUL, p. 44

<sup>29</sup> Idem

às primeiras vanguardas, com o intuito de criar uma arte moderna portuguesa que à época só era possível de se conseguir, recorrendo às referências dos grandes centros europeus.

A maioria dos artistas representados na colecção da FASVS tem as suas impressões digitais no abstraccionismo. “[...] os seus autores e defensores foram por um lado, equacionados e acicatando a polémica abstracção versus figuração, que tem lugar sobretudo na década de quarenta e se desenvolve pausadamente na década seguinte [...]”<sup>30</sup>

### **1.1 A *Arte Abstracta* nas obras da colecção do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva**

O tema «Arte Abstracta» teve um contexto internacional, perdurou ao longo do século XX e tem grande representação nos artistas portugueses, especialmente nos artistas integrados na colecção da FASVS. Já tinha havido uma referência ao abstraccionismo anteriormente, nomeadamente pela mão de Santa-Rita e Amadeo de Souza Cardoso. A arte dos artistas da FASVS foi considerada uma pintura de fusão pura ou abstraccionismo lírico, este conceito sendo da autoria de José-Augusto França. A relação Portugal – França neste século é demais evidente e já foi referida, a FASVS, pela mão, principalmente, do casal Vieira e Arpad, é uma instituição com grande representatividade deste facto. A esse respeito, Cristina Azevedo Tavares afirma que “A pintura portuguesa abstracta no pós-guerra, teve uma relação especial com a produção francesa, precisamente na altura em que esta retoma fôlego, tornando-se simultaneamente um fenómeno mundial.”<sup>31</sup>

O espaço é o tema de estudo, experimentação e pesquisa dos artistas do abstraccionismo lírico. Este tema é recorrente entre os artistas portugueses representados na Colecção da FASVS, tema que teve uma primeira fase com Vespeira e Fernando Azevedo. As possibilidades da representação do espaço são exploradas tanto pelo “[...] instinto da organização freérica da cor [...]”, pela “[...] ocultação e rasura da

---

<sup>30</sup> Tavares, Cristina Azevedo, *Arte & Abstracção*, Ciências da Arte// Actas das Conferências, Lisboa, Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas-Artes, p. 111

<sup>31</sup> Tavares, Cristina Azevedo, *Arte & Abstracção*, Ciências da Arte// Actas das Conferências, Lisboa, Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas-Artes, p. 115

mancha cromática na enunciação de uma espacialidade atmosférica e lírica.”<sup>32</sup> Ou através de um “[...] universo plástico onde o geometrismo é integrado em ritmos cromáticos produzidos por tramas espaciais complexas.”<sup>33</sup>

Há uma grande representatividade por parte de artistas portugueses relativamente à representação do espaço no âmbito da arte abstracta e figuração. Exemplo disso é a mestria, símbolo e referência da arte portuguesa do século XX que foi Maria Helena Vieira da Silva, com as suas construções espaciais, recorrendo à construção de “cubos elásticos, labirintos dissolvendo figuras”<sup>34</sup>, que vão de encontro ao que José-Augusto França definiu como “espaços elásticos”, que germinou um “apoteótico abstraccionismo luminoso e evanescente”<sup>35</sup>, resultante do final da sua obra e que hoje possui um espaço próprio que documente, divulgue e apresente todos estes conteúdos. O abstraccionismo teve muitos adeptos e seguidores no seio dos artistas portugueses. A par de Vieira da Silva seguiram-se outros artistas que embarcaram num abstraccionismo gestual, que viram na cor uma forma de ultrapassar o geometrismo, construir as suas formas recorrendo ao uso da cor, num plano diluído, que daria a estrutura. Neste campo, é de referir nomes como Costa Pinheiro, Lourdes Castro, João Vieira, José Escada, todos membros fundadores do grupo KWY.

## 1.2 Maria Helena Vieira da Silva: A evolução da sua obra

“Sobre um fundo verde, irregularmente delimitado, pinceladas brancas sugerem uma escada de corda, pendurada numa estranha armação preta. Uma rapariga, vista de costas, está no meio dos degraus. Olhando para cima, está prestes a continuar a subida.”<sup>36</sup>

Esta pintura *Auto-retrato*, (1932)<sup>37</sup> reflecte bem a imagem de Vieira da Silva (1908-1992) enquanto pessoa e artista de inegável talento e de grande fervor artístico.

A sua infância constitui um marco definidor dos pilares da sua obra, apresentando-se como um factor importante na sua pintura. A pintura *Auto-retrato*,

---

<sup>32</sup> Tavares, Cristina Azevedo, *Arte & Abstracção, Ciências da Arte// Actas das Conferências*, Lisboa, Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas-Artes, p. 116

<sup>33</sup> *Idem*

<sup>34</sup> *Ibidem*

<sup>35</sup> *Ibidem*

<sup>36</sup> Rosenthal, Gisela 1998, *Vieira da Silva in A Perda Insuperável, Lisboa 1908-1927*, Köln, Taschen, p.7

<sup>37</sup> Ver o Anexo de Imagens p. 100

1932 é a imagem espelhada disso mesmo, o imaginário genuíno da sua infância. A experiência de vida pela qual Vieira da Silva passou marcou naturalmente a pessoa adulta que viria a ser e também a definiu a nível artístico. A solidão e a tristeza são alguns dos elementos que apoiaram o seu percurso artístico. Era a única criança numa casa imensa, onde se perdia e que possuía muitas coisas, tais como livros, mapas e pianos. O facto de não ir à escola impedia-a de ter amigos, o que fazia com que passasse a maior parte do tempo só, excepto quando havia alguém presente na casa, mantendo contacto apenas com adultos. Isto fez com que Vieira da Silva se tornasse uma pessoa muito observadora relativamente ao que a rodeava, prestando atenção a pequenos detalhes que normalmente escapam ao olhar. Este facto levou-a a ver as coisas em vez de simplesmente as olhar. Seguiu o conselho dos adultos, de modo a combater a solidão que sentia. Vieira refugiava-se no mundo das cores e no mundo dos sons, prestando atenção aos livros, às árvores, aos pássaros, à música, de que viria a nutrir grande paixão, à chuva, ao céu, às estrelas, ... e nessa solidão surgiu a sua primeira referência, numa revista portuguesa ilustrada com reproduções de gravuras de Dürer (1471-1528).

A morte do seu pai, ainda Vieira era muito nova, fê-la viver a dor muito cedo e conhecer o efémero da vida. Também fez com que a impossibilitasse dos sentimentos de segurança e continuidade que lhe seriam possíveis numa infância sem grandes perturbações. Esta experiência será o horizonte experimental no qual Vieira cresce e desenrola a sua obra, a confrontação prematura com a mortalidade humana.

De peça a peça foi construindo o seu conhecimento, como quem monta um puzzle ou como se estivesse a construir um painel de azulejos. Vieira cria um mundo só dela para se proteger da angústia que constantemente sentia. Apesar de sentir uma grande atracção pela música foi a pintura que Vieira decidiu escolher como caminho porque considerava que apenas na pintura se podia esconder a falta de talento. A determinada altura acaba por se sentir envergonhada pela sua infantilidade e rasga todos os seus desenhos. Surge uma necessidade em recomeçar.

Vieira teve aulas de desenho e de modelagem. Ambas as aprendizagens foram importantes, devido à sua preocupação em não adquirir influências indesejadas, provenientes da cópia de estilos e de obras de outros autores. Preferia encontrar os seus modelos no mundo à sua volta. Foi na sua estadia em Sintra e através das referências envolventes que Vieira teve a sua primeira noção de que um quadro deveria ser um conjunto de diversos elementos.

Entretanto, Paris foi uma necessidade e ponto de viragem na vida artística de Vieira, onde descobriu uma nova realidade cultural. Tinha dificuldade em compreender as obras antigas. Tal como é referido no livro *Vieira da Silva*, de Gisela Rosenthal, “ no Louvre sentiu-se inicialmente «...perdida, tinha grandes dificuldades em compreender o fundo das obras antigas. Não conseguia ultrapassar a distância que existe entre elas e nós»<sup>38</sup>.”

No entanto, verificou-se uma proximidade com os artistas de Paris frustrados com a contínua exclusão das suas obras dos salões oficiais, devido à sua decisão de incorporarem técnicas, teorias, práticas e variedades nos temas tratados e pelo interesse em captar a impressão visual de uma cena pintada. Interessava-lhes aquilo que o artista via no lugar, aquilo que o artista sabia, num registo de aparente falta de acabamento, Impressionismo.<sup>39</sup>

“Vieira viu Van Gogh (1853 - 1890) diluir o mimetismo do espaço empírico num turbilhão de pinceladas e Gauguin (1848 – 1903) a construir as suas figuras e paisagens através de manchas cromáticas contornadas mas foi Cezanne (1839 – 1906) a despertar a atenção de Vieira com as suas pinturas que revelavam estruturas de uma ordem subjacente à realidade visível, acentuando novas formas na plasticidade visível. O tema mais debatido no ceio da comunidade artística parisiense era a “arte e sociedade” com os intérpretes a questionar-se frequentemente se o abstraccionismo representaria a maneira mais correcta de encarar o mundo e se esse seria o caminho oposto, excessivamente hermético.”<sup>40</sup>

Sempre fiel às suas ideias e pretensões, nunca se identificou com nenhuma das correntes do modernismo, iniciando o seu percurso na busca do seu espaço, no campo do abstraccionismo. O confronto com os mestres italianos do Trecento e Quattrocento deram a Vieira uma nova concepção do espaço pictórico, com a transformação da representação do espaço de um plano bidimensional, pela introdução da perspectiva central que o olhar humano projecta. Essa transformação deu a Vieira a relatividade do conceito espacial e respectiva articulação entre corpo e espaço. O resultado desta experiência resultou no desenvolvimento de uma linguagem plástica centrada na invenção de uma espacialidade própria.

---

<sup>38</sup> Rosenthal, Gisela 1998, *Vieira da Silva in «Teatrum Mundi» Paris 1928-1939*, Köln, Taschen, p.15

<sup>39</sup> Dempsey, Amy 2002, *Estilos, Escolas & Movimentos in Impressionismo*, Londres, Thames & Hudson, p.15

<sup>40</sup> Ribeiro, José Sommer 2000, *Arpad Szenes – Vieira da Silva: Período Brasileiro*, Lisboa, Fundação Arpas Szenes – Vieira da Silva, p.5

Foi na *Académie de la Chaumiére* que Vieira se cruzou pela primeira vez com o pintor húngaro Arpad Szenes. Daí resulta uma relação duradoura, alimentada pelo diálogo artístico que se verifica na obra de ambos. Arpad abdicou, temporariamente, das suas próprias ambições em detrimento do apoio a Vieira. Ele viria a ser importante devido ao apoio à obra de Vieira, afastando dela as preocupações do dia-a-dia. Arpad foi a referência que Vieira não teve na sua infância, dando-lhe segurança e sentimento de continuidade. Este referiu que “... Vieira é vulnerável e melancólica, ela precisa de um certo apoio moral. Nunca acreditou suficientemente no seu génio, isto é, nem no seu destino nem nas suas possibilidades<sup>41</sup>.” Arpad preparava as tintas que Vieira da Silva utilizava nas suas pinturas.

Haverá outra influência significativa na sua criação artística e que a fará evoluir para outra fase. Trata-se de uma pintura de Paul Cézanne, intitulada *Os jogadores de cartas*, 1893-96<sup>42</sup>. Vieira viu nesta pintura a chave para dar o salto na sua obra, que a impedia de sair da pintura que a desorientava e angustiava.

“O recorte espacial que abrange a mesa e os jogadores do quadro de Cezanne deixa adivinhar atrás dos homens, através de uma janela opaca, outro espaço mergulhado na escuridão. Aí, dois vultos, voltados um para o outro, apenas reconhecíveis como sombras, parecem estar tão concentrados como no primeiro plano as figuras no seu jogo<sup>43</sup>.”

Os seus auto-retratos resultam da mesma exploração da temática do espaço. A representação das continuidades e descontinuidades espaciais. Ainda dentro desse motivo, desenvolveu trabalhos baseados no envolvimento trágico do homem com o espaço. Através de uma composição realizada entre 1934 e 1935, alterou as superfícies bidimensionais, através de linhas de fuga em perspectiva central, transformando as superfícies, até então fundos indefinidos, em espaços-caixa. A sua reintrodução do esquema tradicional de perspectiva linear deveu-se a uma linguagem plástica puramente abstracta. A procura das continuidades e descontinuidades espaciais levou a uma nova pesquisa, o espaço delimitado, onde retira a problemática espacial do âmbito do mundo para o inserir no “microcosmos do seu ambiente de trabalho<sup>44</sup>”. Há uma grande

---

<sup>41</sup> Rosenthal, Gisela 1998, Vieira da Silva in «*Teatrum Mundi*» Paris 1928-1939, Köln, Taschen, p.20

<sup>42</sup> Ver no Anexo de Imagens, p.101

<sup>43</sup> Rosenthal, Gisela 1998, Vieira da Silva in «*Teatrum Mundi*» Paris 1928-1939, Köln, Taschen, p.21

<sup>44</sup> Idem, p.28

hesitação entre a figuração e a abstracção. A artista refere «Pensei que se diz mais com a pintura figurativa, mas mesmo no figurativo as pessoas não vêem como eu<sup>45</sup>».

A sua hesitação e a tentativa de unir a expressão figurativa e a abstracta marcaram a sua pintura até ao final da década de 40. A repetição de um único elemento formal, foi o segundo princípio da sua nova espacialidade plástica. O foco nesta sua nova espacialidade era libertar-se da predominância do ponto de fuga, dando lugar a situações mais complexas e transformando as linhas de fuga em faixas coloridas, sugerindo uma espaço aprofundado e impermeável.

Recorreu ao uso da linha, sendo disso exemplo *As linhas*, 1936<sup>46</sup>. A espacialidade da perspectiva central é levada ao absurdo, através de estruturas opressivas, redes e grelhas vedando o espaço, que se fecham à volta de um espaço claustrofóbico.

Mario cesariny referiu relativamente ao uso da linha que “na câmara fechada que lhes serve de leito, a vertical imparável subverte tudo, o quadrado que queria repousar destampa-se para dentro, para a ilusão perspectiva, com o mesmo riscado que o destrói para fora, para a ilusão de exterior”<sup>47</sup>.

A introdução da figura humana no espaço recentemente conquistado, isto é o espaço-caixa, foi o passo que se deu após uma interrupção das pesquisas espaciais, tendo a primeira tentativa surgido em *A rua, à noite*, 1936<sup>48</sup> e o qual se definiu como desafio para os anos seguintes ou *O Atelier*, 1940<sup>49</sup>. Nesta fase da sua obra “O actual retorno ao lugar de trabalho opõe ao mundo uma visão própria na síntese programática da relação espaço – figura<sup>50</sup>.”

Depois da relação estabelecida entre o espaço e a figura, segue-se-lhe uma nova fase, que vai no sentido de uma tendência de fixação às referências mundanas. Isto demonstra uma preocupação com a questão da escuridão ou opacidade dos fundos, estando a figura humana no primeiro plano. A evolução no âmbito desta pesquisa gerou um “espaço plástico liberto de conotações alheias, em figurações ambíguas, labirínticas<sup>51</sup>”, em que a cor e as formas se conjugavam em “viagens” espaciais, que apesar de serem amplas, vagas e próximas da infinidade da matéria, eram ao mesmo

---

<sup>45</sup> Rosenthal, Gisela 1998, Vieira da Silva in «*Teatrum Mundi*» Paris 1928-1939, Köln, Taschen, p.27

<sup>46</sup> Ver no Anexo de Imagens, p.103

<sup>47</sup> Cesariny, Mario 2009, Vieira da Silva – Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista, Lisboa, Assírio & Alvim, p.17

<sup>48</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 104

<sup>49</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 105

<sup>50</sup> Rosenthal, Gisela 1998, Vieira da Silva in «*Teatrum Mundi*» Paris 1928-1939, Köln, Taschen , p. 37

<sup>51</sup> Rosenthal, Gisela 1998, Vieira da Silva in «*Teatrum Mundi*» Paris 1928-1939, Köln, Taschen , p. 37

tempo opressivas e claustrofóbicas, onde a presença humana é mera projecção como vestígio da sua passagem.

No Rio de Janeiro, (1940-1947), fixo às normas da pintura figurativa, a necessidade ou inevitabilidade foi a de integração, devido ao mau acolhimento da crítica e ao desinteresse do público pelas obras abstractas. Teve então que regressar à figuração, através de esboços e guaches de vistas do Rio, estudos do quarto alugado, alguns auto-retratos e retratos de amigos<sup>52</sup>.

O pensamento, por influência dos acontecimentos presentes, girava irreversivelmente em torno da guerra. Esta “temática” oriunda do drama da guerra reforçou a componente figurativa da sua pintura. *O Calvário*, 1942<sup>53</sup> é uma prova desta tendência, onde o conceito da nova espacialidade foi abandonado em detrimento do uso da iconografia cristã que detinha o objectivo de conjugar o horror de cenas de guerra e de exílio aos feridos sob um céu nocturno escuro, cruzado pelos ramos das árvores sem folhagem. A predisposição emocional encontrava-se de tal forma semelhante à catástrofe mundial que esta temática acabou por se cimentar e perdurar, numa mistura de angústias pessoais com preocupações relativamente aos terríveis acontecimentos, que deu numa abordagem em que o resultado já não era a representação da guerra propriamente dita, mas uma guerra mais pessoal, interior. Textos míticos, baseados nas descobertas dos portugueses, serviram de ferramenta para criar metáforas.

A sua pintura, nesta fase do seu percurso, foca os acontecimentos da catástrofe europeia, este facto levou a uma certa resistência e relutância quanto à abordagem de elementos figurativos no seu sistema espacial. Gisela Rosental refere que Vieira “leva quase a uma ruptura a tensão resultante da contradição entre a temática do espaço, por um lado e do seu papel como palco das cenas figurativas, pelo outro<sup>54</sup>.”

Isto foi a chave que permitiu encontrar a configuração de um espaço mais amplo. O antigo espaço fechado à volta dos acontecimentos pictóricos tornou-se aqui uma espécie de planície aberta e sem fronteiras, apenas cortada pelos limites da tela, como acontece na pintura intitulada *A partida de xadrez*, 1943<sup>55</sup>. A vastidão deste espaço vazio e sem limites corta a respiração, provoca vertigens. A claustrofobia de um interior sem saída transforma-se no seu oposto, numa fobia, na qual a imensidão do espaço infinito ameaça o homem.

---

<sup>52</sup> Ribeiro, José Sommer 2000, Arpad Szenes – Vieira da Silva: Período Brasileiro, Lisboa, Fundação Arpas Szenes – Vieira da Silva p.9

<sup>53</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 106

<sup>54</sup> Rosental, Gisela 1998. Vieira da Silva in *O Exílio, Rio de Janeiro 1940-1947*, Lisboa, Taschen, p. 49

<sup>55</sup> Ver no Anexo Imagens, p.107

A obra da pintora evoluiu no pós-guerra, no movimento cíclico de uma espiral crescente, uma actuação que teve o retorno de temas e elementos de trabalhos anteriormente utilizados, transformados em novas versões. Toda a obra prosseguiu seguindo caminhos numa espécie de *work in progress*, articulando todas as pinturas numa correspondência íntima, com tendência para apagar toda a cronologia da sua concepção. Nesta fase Vieira refere que “a perspectiva fascina-me. Ser capaz de fixar num pequeno pedaço de tela a imensidão do espaço<sup>56</sup>.”

A identificação do próprio sofrimento com o drama da guerra exprimira-se, durante o exílio, na relação simbiótica entre espaço e figura, que lhe permitira ultrapassar os seus sentimentos de exclusão.

Nos anos do pós-guerra, cerca 1963, houve uma transfiguração do espaço pictórico, graças à multiplicação das perspectivas e uma nova diversidade desordenada numa metáfora representativa do alheamento e das desorientações do homem moderno.

Com o tempo, a nova espacialidade foi ganhando autonomia, processo no qual se realizaram experiências próprias, referências literárias, analogias, mitos e cenas da modernidade, aglutinadas em variações livres de elementos pictóricos, gerando novas constelações. Já em criança, Vieira recorreu ao mítico que classifica o que em princípio não pode ser objectivado, falando do que não é deste mundo e dos deuses como se fossem homens, com a intenção de obter uma possibilidade racional mais alargada. Esta concepção pictórica do mítico é um código de figuração narrativa que requer a sua decifração e foi esta a base que se seguiu para o diálogo metafórico com o mundo. É do misticismo do Ocidente e de fragmentos da realidade empírica que são retiradas as correspondências simbólicas para a visão geral do mundo, suportada pela experiência precoce do efémero.

É a partir desta altura que o sentido último da obra se liga numa crescente depuração plástica, porque essa capacidade de armazenar vida devia surgir, na opinião da artista, apenas como eco para pressentir, adivinhar ao longe, a complexidade das coisas do mundo.

Com o desenrolar do processo de criação pictórica, foram adquiridas novas configurações para a essência da sua pintura, começando na perspectiva central do espaço-palco, passando pela espacialidade descontínua até à configuração espacial que paira à frente de um fundo indefinido na sua uniformização cromática que é diluída progressivamente na luz. No pós-guerra dá-se continuação às experiências do espaço

---

<sup>56</sup> Rosental, Gisela 1998. Vieira da Silva *in O Labirinto, Paris 1948-1992*, Lisboa, Taschen, p. 54

pictórico hermeticamente fechado, como em *Corredor sem limites*, 1942-48<sup>57</sup> e *Quarto cinzento*, 1950<sup>58</sup>.

Mais tarde, “houve uma fuga à rotação claustrofóbica espacial<sup>59</sup>” em *Galeria Subterrânea*, 1949 e «*Entrada do Castelo*» ou «*homenagem a Kafka*», 1950<sup>60</sup>, ou seja, perdeu-se o sentido de profundidade, uma vez que se vai perdendo o ponto de fuga como referência. Em substituição da predominância do ponto de fuga surge uma “diversidade desorientadora de direcções que desconcerta o olhar<sup>61</sup>”.

O tema dos espaços-descontínuos reapareceu em 1972 em *As Três Portas*<sup>62</sup>. A autora da obra, *Vieira da Silva* afirma que “a metáfora da porta como acesso a um outro espaço, situado para lá deste mundo, faz agora alusão aos múltiplos caminhos e desvios que o homem percorre para lá chegar<sup>63</sup>”.

As composições eram compreendidas como organismos vivos, capazes de levar o espectador olhar e a passear pela composição. Gisela Rosental afirma que Vieira “queria que as pessoas não ficassem passivas. Queria que vissem, queria que participassem nos jogos, que passeassem, subissem, descessem... Quadro como, *O Passeante Invisível*, 1949<sup>64</sup>, revela autênticos reptos para o olhar<sup>65</sup>.”

Com as inúmeras cenas urbanísticas, ressurgiu o espaço aberto em composições que transmitem o fascínio pelas grandes aglomerações urbanas. Cidades, estações, aeroportos, pontes, o metropolitano e edifícios complexos são transformados em lugares simbólicos da existência humana na modernidade. Tudo o que é banal e anedótico nestes espaços esfuma-se na perspectiva de quem os vê de muito longe. Esse olhar revela estruturas e relativiza o que de perto é tido como absoluto. Configurações espaciais, pairando na distância ou estruturas escuras e opressivas que enchem o suporte pictórico por completo, transformam os quadros em lugares espelhantes de uma realidade empírica densificada. A linguagem formal, nestas imagens, adquire plena autonomia.

A morte de Arpad Szenes foi influente para a transformação do sentido metafórico do labirinto, que sofreu outra metamorfose. A pintura de Vieira da Silva

---

<sup>57</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 108

<sup>58</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 109

<sup>59</sup> Rosental, Gisela 1998. *Vieira da Silva in O Labirinto, Paris 1948-1992*, Lisboa, Taschen, p.59

<sup>60</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 111

<sup>61</sup> Rosental, Gisela 1998. *Vieira da Silva in O Labirinto, Paris 1948-1992*, Lisboa, Taschen, p.59

<sup>62</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 112

<sup>63</sup> Rosental, Gisela 1998. *Vieira da Silva in O Labirinto, Paris 1948-1992*, Lisboa, Taschen, p.60

<sup>64</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 110

<sup>65</sup> Rosental, Gisela 1998. *Vieira da Silva in O Labirinto, Paris 1948-1992*, Lisboa, Taschen, p.71

transforma-se, nesses últimos anos, no suporte da sua meditação sobre a perda e morte de Arpad. A apreensão da luz, que desde os inícios da década de 60 teve importância crescente na obra, acaba por inundar os quadros com uma luminosidade quase cruel, onde o centro luminoso do labirinto se aproxima progressivamente, presságio do fim dos caminhos sinuosos.

### **1.3 Arpad Szenes**

A par de Vieira também Arpad teve uma infância difícil, marcada pela morte. Contudo a morte despertou nele perspectivas diferentes, ao contrário de Vieira que via a vida muito mais perigosa do que a morte. Arpad debateu-se com o intenso medo da sua morte.

Arpad estava mais virado para o desenho. Durante a revolução comunista de Bela Kun (1919) viveu no país com os camponeses, onde fazia retratos em troca da sua pensão. Na altura o dinheiro não inspirava confiança. Tendo o lápis como seu melhor amigo, o desenho era encarado como sendo mais um acto de agressão do que uma carícia. Esse acto de agressividade era essencial para revelar o segredo, o detalhe mais ínfimo contido em todas as coisas.

Em termos de composição, as suas obras denotam um equilíbrio e uma sensibilidade assinaláveis. As “vistas”, os enquadramentos das paisagens que Arpad pintava, pareciam suspensas, como se o tempo parasse e com ele o movimento. É como suster a respiração num determinado momento e verificar o que resultou nesse momento. A luz forte e intensa percorre todo o espaço e molda o conjunto de objectos que dá forma à paisagem, atribuindo-lhe profundidade, num cenário dramático de suspense, onde reina o silêncio de um momento petrificado, juntamente com um sentimento de paz. Arpad gostava de estar mais perto do modelo, enquanto Vieira preferia o oposto, estar mais longe. As suas obras apelavam aos sentidos.

O encontro com Vieira, que se dará em Paris, é considerado por Mario Cesariny Vasconcelos um “encontro importante para toda a cultura europeia, que é o encontro de duas raças, uma Maria Helena que sai digamos de uma Europa meridional, de uma luz meridional, em busca de estrutura, de um espaço de água, espelhos, multiplicações, ainda em busca de si própria, e um homem como Szenes, vem, representa, e em um alto

grau também, uma cultura da Europa central, de florestas, de estrutura, real estrutura, que a Maria Helena buscava”<sup>66</sup>. A sua chegada a Paris ficou marcada por um misto de felicidade e medo. Tal como Vieira, Arpad teve um confronto inicial com as Obras dos artistas, entre as quais, as dos grandes pintores que foram as suas referências. O encontro com Vieira da Silva foi marcante na vida de Arpad, tanto afectivamente como artisticamente. Vieira despertou deste cedo a sua atenção, tal como refere Arpad no filme *Ma Femme Chamada Bicho*, onde diz, “Essa “tipa” estrangeira prendeu logo a atenção, porque eu conhecia todas as pessoas que ali iam...”<sup>67</sup>. Os anos iniciais de Arpad em Paris eram de uma “solidão muito grande, porque me tinha exilado voluntariamente em França, muito pobre, voluntariamente, e muito tímido. Essas três coisas juntas eram como as três “coisas” de Portugal: colónias perdidas, crise geral e mudanças de governo! Atravessei quase a mesma crise.”<sup>68</sup>

Da união destes dois artistas, surgiram diálogos que favoreceram o crescimento artístico. Vieira referiu que “Arpad queria e procurava o traço global, “a grande lança”, dizia ele. A sua simples e curta observação teve uma influência sobre a minha forma de trabalhar.”<sup>69</sup>

Os anos 30, época em que as suas vidas se uniram, foi perceptível um certo parentesco artístico em alguns quadros. Foi uma fase particularmente rica para Arpad. Em 1931, através do *Atelier 17*, reencontra Miró e Max Ernst. Na mesma data Arpad e Vieira entram para o grupo dos “amigos do Mundo” e aí têm a possibilidade de conhecer Esteve, Eduard Pignon e o compatriota de Arpad, Étienne Hadju. Giacometti, Lipchitz, Calder foram outros nomes com os quais o casal conviveu, desta feita em Montparnasse. Este contacto enriquecedor levou Arpad a mergulhar na pintura. Mas, para Arpad, a Vieira trabalhadora, entusiasmada, extraordinariamente concentrada, foi o impulso que o levou a empenhar-se ele também num trabalho regular e ordenado. Arpad chegou mesmo a dizer que “encontrei a minha mulher e ao mesmo tempo a minha pintura”<sup>70</sup>. Nesse mesmo ano Arpad faz o primeiro quadro da série “Maria-Hélène”, tema que viria a ser frequente ao longo da sua vida. Arpad chega mesmo a referir “creio que não fiz outra coisa na vida a não ser retratar-te. Que loucura!”<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> Vasconcelos, Mario Cesariny de 1976, O Bobo, in *Ma femme chamada Bicho*, Centro Português de Cinema, Fundação Calouste Gulbenkian

<sup>67</sup> Idem

<sup>68</sup> Ibidem

<sup>69</sup> Philippe, Anne 1991, Arpad Szenes, *vers l'essence des choses*, Paris, Édition Cercle D'Art, p. 18

<sup>70</sup> Philippe, Anne 1991, Arpad Szenes, *in vers l'essence des choses*, Paris, Édition Cercle D'Art, p. 21

<sup>71</sup> Szenes, Arpad 1976, O Bobo, in *Ma femme chamada Bicho*, Centro Português de Cinema, Fundação Calouste Gulbenkian

Passados 10 anos da sua chegada a Paris, o realismo sensível transformou-se, adquirindo uma nova dimensão: a metáfora poética. Em 1935, Arpad, na companhia de Vieira da Silva, passou o seu primeiro ano em Portugal. Nesta primeira estadia, à qual se sucederiam muitas outras, Arpad nutriu um profundo sentimento de admiração pelas praias do Atlântico, assim como pela qualidade da luz, redescobrimo os céus e os horizontes imensos das margens do lago Balaton, na Hungria.

Anne Philipe afirma, na sua obra, que quando Arpad se apaixona por um tema, ele agarra-o, volta-o, revolta-o, destrói-o, reconstrói-o até ao esgotamento. O autor refere esta atitude do artista relativamente à série dos *Enfant au cerf-volant*, da qual existem várias versões. “Como é que esta imagem nasceu? Inicialmente é apenas a visão fugaz de uma criança correndo apenas entre o céu e a terra. Tentando fazer voar o seu papagaio de papel?”<sup>72</sup>. É recorrente Arpad debruçar-se sobre os temas, levando-os à exaustão, explorando-lhe todas as possibilidades. A medida que ele avança, *Enfant au cerf-volant*<sup>73</sup> “cresce, desdobra-se, a criança envolve-se, deita-se, enrola-se no tecido, expõe todas as curvas, que por vezes se transformam em asas ou fios desenrolados”<sup>74</sup>. O resultado final adquirido, é um espaço livre, a deslocação do vento. Em *L’obstacle*, 1935<sup>75</sup>, obra presente na exposição permanente do museu Arpad Szenes – Vieira da Silva, vemos Arpad seguir na direcção da solidão. Um pássaro e um cavalo vêm-se parcialmente através de uma esfera perfeita. Ambos estão presos numa gaiola metálica. Trata-se de uma obra cruel, opressiva. Seria irrespirável, se a única opção do pássaro e do cavalo não fosse mesmo poderem respirar. Resta-lhes sobreviver. Esta obra está dentro do que Anne Philipe definiu de “surrealismo ansioso”.<sup>76</sup> Houve uma certa fixação por parte do artista em certos temas: Caparica, Le Fléau, Le cheval et la sirène, Campo pequeno e também Carrousel.

Já em criança, Arpad fizera esboços de cavalos que seriam cavalos de madeira. Agora, as telas diferem umas das outras. Arpad não as aprofunda, dá um salto de uma visão para outra. Nesta série de estudos, vê-se pela primeira vez a pesquisa da dinâmica do gesto no seu impulso. Esta pesquisa que envolve a expressão de velocidade, vai adquirir um maior aperfeiçoamento em *L’Enlevement*, 1937<sup>77</sup> onde o deslocamento do cavalo rápido do cavalo montado por dois cavaleiros deforma a imagem. Ao concretizar

---

<sup>72</sup> Philipe, Anne 1991, Arpad Szenes, *in vers l’essence des choses*, Paris, Édition Cercle D’Art, p. 30

<sup>73</sup> Ver no Anexo de Imagens, p 113

<sup>74</sup> Idem, 37

<sup>75</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 114

<sup>76</sup> Philipe, Anne 1991, Arpad Szenes, *in vers l’essence des choses*, Paris, Édition Cercle D’Art, p. 43

<sup>77</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 127

a obra *Carrousel*, 1939, Arpad deu-nos pela primeira vez o espaço nu e completamente branco. No final dos anos 30, o surrealismo ansioso que Guy Wellen definira, vai-se tornar agonizante. Arpad é atingido pelo ambiente da guerra, pelo receio. As memórias de guerra da sua infância não foram esquecidas.

Este período é atravessado por novas expressões, pois Arpad começou a introduzir na sua obra uma expressão de beleza e harmonia. Esta fase foi entretanto interrompida, regressando Arpad ao ambiente angustiante que antecedeu este período. Alguns dos seus quadros ou dos seus desenhos exprimem o desprezo ou o ódio, sentimentos identificados em *Fanfare noire*, 1937<sup>78</sup>, *Le dernier combat*, 1938 e *Combat II*, 1938<sup>79</sup>.

Na segunda parte da sua vida, alcança a “pintura do intangível, a arte do desenho, do invisível”<sup>80</sup>, que dará à sua obra estrutura e construção. O medo de que os Alemães invadissem Portugal, a imagem de um país pequeno que serviria de campo de concentração de luxo<sup>81</sup>, levou Arpad e Vieira ao exílio no Brasil. Lá Arpad produziu muitas das “Marie-Hélène”. No Brasil, Arpad envereda por uma via poética. Nesse mesmo local, o casal fez amizades preciosas e leais, como por exemplo, com o Poeta Murilo Mendes.

Com o abandono de uma atitude extremista que sempre o acompanhou, ele acaba por embarcar no seu ritmo interior, num registo refinado e musical. Há uma valorização da vida que fora posta em casa com as guerras que ele presenciou. Segundo José Sommer Ribeiro, o período brasileiro não foi um exílio artístico. É visto por ele como um período de reflexão que viria a dar frutos<sup>82</sup>. Arpad realizou nessa época ilustrações para poemas de Murilo Mendes, Mário de Andrade e Jorge Lima.

Arpad tinha a predilecção por um formato específico, 50 x 150. A cor de arpad torna-se mancha geométrica, relembrando a maneira como ela é aplicada nos bordados húngaros. Como os cubistas, tornou-se autor de objectos e mudou constantemente o ponto de vista. Na série *Le Banquet*, o artista aborda a festa e a guerra simultaneamente. Evidencia o facto de não esquecer os combates passados. Nas últimas versões a estrutura geométrica some e suaviza, tornando-se manchas. O artista introduz nas suas telas uma emoção pessoal profunda.

---

<sup>78</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 126

<sup>79</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 120

<sup>80</sup> Philipe, Anne 1991, Arpad Szenes, *in vers l'essence des choses*, Paris, Édition Cercle D'Art, p. 58

<sup>81</sup> Szenes, Arpad 1976, O Bobo, *in Ma femme chamada Bicho*, Centro Português de Cinema, Fundação Calouste Gulbenkian

<sup>82</sup> Ribeiro, José Sommer 2000, Arpad Szenes – Vieira da Silva, período brasileiro, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p.10

Durante 10 anos, o artista perseguiu os temas Conversation, Dialogue e Discussion. O primeiro tema dava-nos um aparente vitral, nomeadamente em *Conversation*, 1947<sup>83</sup>. A tela possui o brilho, transparência que nos leva a um espírito de meditação. É um quadro de silêncio e de paz. O círculo transborda uma conotação protectora, isolamento, na qual Vieira tem uma *Conversation* com a tela que pinta. Outra obra desta serie, *Conversation IV*, 1947 faz-nos uma ligação a *Discussion*, 1952, através do confronto entre duas personagens.

Nos anos 50, através de *Les trois parques*, 1952<sup>84</sup> e *Les trois parques*, 1954<sup>85</sup>, ainda próximo da estrutura do *Banquet*<sup>86</sup>, e em *Pour une ronde*, 1955<sup>87</sup>, tudo se torna visível, as quebras de linhas deslocam-se. O sujeito é traçado sem quaisquer linhas. “Temos a impressão que Arpad partiu em busca de uma outra realidade e que uma vertigem o agarrou”<sup>88</sup>. No seu regresso a França, em 1947 Arpad constrói uma configuração diferente daquilo que fizera até à data, em *Dialogue Silencieux*, 1947. Os personagens, desta vez, não estão em confronto entre si, mas sim com o espectador. A atenção vira-se para o observador, pois o diálogo estabelece-se entre ele e a pintura. Nessa mesma década verificou-se na sua obra um período de transição e incerteza. O passado já não satisfaz o artista. A procura de uma mudança, ou salto na sua obra, leva-o a uma direcção que se tornará, nos anos 60 e 70, a sua linha, a qual não deixará mais. Ele entra num processo de remoção, que não é nem esquematização, nem simplificação, mas sim uma subtilidade mais refinada, uma pureza sem qualquer misticismo. *Calcaire*, 1956, *Paysage dansant*, 1957, *La source glacée*, 1957<sup>89</sup>, *La falaise aux oiseaux*, 1957, são exemplos desta nova fase de Arpad Szenes. A linha é nervosa, flexível, breve, cortada, mas graciosa. As obras são habitadas de silêncio, quase imaterial, num espaço onde reina a luz. José-Augusto França refere que as pinturas de Arpad possuem uma ambiência “Impalpável mas não vazio porque é metaforicamente cheio de possibilidades omnipresentes do sonho e da «rêverie» também”<sup>90</sup>

Daqui para a frente Arpad debruçou-se sobre o silêncio. A sua afirmação foi tardia, mas Arpad seguiu o caminho dos grandes pintores da luz e do espaço. Em conjugação com o silêncio, Arpad, no decorer dos anos 63-83, usa a metáfora e o simbolismo

---

<sup>83</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 125

<sup>84</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 123

<sup>85</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 122

<sup>86</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 117

<sup>87</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 115

<sup>88</sup> Philipe, Anne 1991, Arpad Szenes, *in vers l'essence des choses*, Paris, Édition Cercle D'Art, p. 103

<sup>89</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 128

<sup>90</sup> França, José-Augusto 1987, Arpad Szenes, Luz-Portugal, Lisboa, Centro de Arte Moderna, p.4

poético de forma ainda mais subtil. Entramos num mundo de pura meditação. Reveladores desse facto são os títulos de algumas obras, tais como *L'eclipse*, *L'étoile*, *Images dans L'eau*, *Près des lunes*. Nada resta das influências passadas. Arpad busca a essência e o essencial das coisas, captando a essência das coisas mas sem as fixar, procurando o intangível. Acima de tudo é a luz que ele procura. Entre 1960 e 1975, verificaram-se dois percursos simultâneos na obra de Arpad. Um percorre uma via violenta, como em *La Delta*, 1961 ou *L'ouragan*, 1962<sup>91</sup>, contrastando com a outra de extrema doçura, como *Eclipse*, 1962<sup>92</sup>, *Le trésor échoué*, 1962<sup>93</sup> e *Le lac*, 1963<sup>94</sup>. Esta última via seria aquela da qual ele não se separaria até à sua morte.

Existiu um ADN distinto entre os dois artistas, visível na afirmação que Arpad fez ao dizer “ que um de nós fazia muitos quadrados de quase milímetros, décimas, centésimas que aparecem na tela. É tudo pintado com pequenos elementos quase microscópicos e o outro varre tudo. Há uma simplicidade enorme, quase “vazia”. Somos pessoas completamente opostas”<sup>95</sup>.

Para Arpad, Portugal foi a sua maior influência na pintura. O mar português e, especialmente, o mar perto de Lisboa são os elementos mais influentes para ele, considerando igualmente importante a luz que as praias portuguesas possuem. Este tipo de influência fez de Arpad um paisagista de mares e de nuvens que nunca vira antes.

## 2. A colecção de obras de Vieira da Silva e de Arpad Szenes

A colecção que integra a FASVS é constituída por um significativo conjunto de pinturas, desenhos, gravuras e fotografias, referente a um vasto período da produção artística dos dois artistas, Vieira da Silva e Arpad Szenes. Este período, do qual o museu possui várias obras, vai de 1911 a 1985, no caso de Arpad Szenes e no caso de Vieira da Silva, a colecção vai de 1926 a 1986. Quanto às gravuras, o núcleo abrange um período que vai desde 1990 a 1991.

---

<sup>91</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 131

<sup>92</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 116

<sup>93</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 130

<sup>94</sup> Ver no Anexo de Imagens, p. 129

<sup>95</sup> Szenes, Arpad 1976, O Bobo, in *Ma femme chamada Bicho*, Centro Português de Cinema, Fundação Calouste Gulbenkian

Para além da vida artística do casal, o museu ainda possui obras de artistas contemporâneos, amigos, admiradores ou discípulos, as quais integraram a exposição *Amigos de Paris*. A integração de obras de pintores contemporâneos do casal, Arpad e Vieira, partiu da vontade inicial de Vieira da Silva, aquando da concretização do projecto Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva. O espólio existente no museu, referente aos amigos contemporâneos do casal, corresponde a um período que incide, principalmente, no início da carreira dos artistas.

Se quiséssemos catalogar o espólio do museu, poderíamos esquematizá-lo, organizando-o em três grupos ou núcleos:

Núcleo 1: Este núcleo representa o maior volume, referente à obra dos dois artistas, Vieira e Arpad, o qual foi doado por Vieira da Silva à FCG, em 1987, numa altura em que o projecto Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva não era mais do que uma ideia. Ficou estipulado que este núcleo, que à data foi incorporado pela FCG, no caso de se materializar a ideia de um museu para as receber, um museu dedicado à vida e obra de Vieira e Arpad, o núcleo de obras em questão deveria transitar para esse museu. Ao núcleo proveniente da FGC, juntou-se-lhe um outro núcleo constituído por 71 obras que constituíam a colecção privada da artista.

Núcleo 2: Este segundo núcleo é proveniente de uma herança adquirida por parte do estado português, negociada entre o governo francês e português, igualmente proveniente da colecção privada de Vieira, que conta com vinte obras de Arpad Szenes e dezoito obras de Vieira da Silva.

Núcleo 3: Este último núcleo constitui o mais representativo, dada a sua importância e valor, proveniente de privados, instituições ou coleccionadores particulares, e adquirido pelo Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva na condição de depósito, na data da abertura do Museu, em Novembro de 1994. O nome, Jorge de Brito, destaca-se entre o conjunto de obras, pois era dele e, actualmente dos seus herdeiros, a maior e mais destacada colecção de Vieira da Silva, num total de dezasseis pinturas marcantes no percurso da pintora. É do conhecimento do público em geral, através de um comunicado feito pela comunicação social, que parte dessas obras foram retiradas desse depósito por parte dos herdeiros de Jorge de Brito, deixando o espólio do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva empobrecido. Estamos a falar de dez, das dezasseis obras que compunham este núcleo, permanecendo agora apenas seis. Mas para além das obras que integravam a colecção de Jorge de Brito, outras pertencem à

colecção permanente do actual museu, tais como as obras do CAM, as do Metropolitano de Lisboa e as de alguns coleccionadores particulares<sup>96</sup>.

Eu acrescentaria um quarto núcleo, composto única e exclusivamente por fotografias. E este núcleo isola-se dos restantes pela seguinte razão: todos os anteriores núcleos são compostos por obras referentes ao período artístico do Casal Vieira e Arpad, assim como aos artistas seus contemporâneos. Este quarto núcleo, que integra exclusivamente fotografia, refere essencialmente a vida privada dos artistas, a vida amorosa do casal, os espaços íntimos deles, como as casas, os ateliês, assim como a relação com os seus amigos.

Pensamos que a inexistência de fotografias na exposição *Amigos de Paris* é uma falha. A introdução de um maior número de fotografias, para além das que foram colocadas nas vitrinas aquando da exposição, teria enriquecido e acentuado a relação de amizade e intimidade entre Vieira e Arpad e os seus amigos de Paris.

As fotografias que pude observar no acto de inventariação, mostram de forma evidente a relação de amizade, no fundo a ideia pela qual se concebeu a exposição e pela qual se escolheram os artistas que deveriam estar presentes, que só se verifica nas vitrines que se encontram no meio do percurso expositivo da exposição *Amigos de Paris*, e que poderiam encontrar-se também nas salas de cada artista, de forma a ilustrar, mais vincadamente este ponto que é importante na concepção deste projecto, que é a relação afectiva e produtiva entre os dois pintores e os amigos, José Escada, Lourdes Castro, René Bertholo e Jorge Martins.

---

<sup>96</sup> <http://fasvs.pt/coleccao/acerca> [Consult. 16 Maio de 2013]

**III**  
**ANÁLISE DE UMA EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA:**  
***AMIGOS DE PARIS***

## 1. O Projecto Expositivo

A exposição temporária, *Amigos de Paris*, foi apresentada na FASVS de 26 de Janeiro a 15 e Abril de 2012<sup>97</sup>.

O projecto da exposição temporária, *Os Amigos de Paris* consistiu numa exposição de conteúdos “secundários” de Vieira e Arpad, recorrendo a outros amigos artistas que com eles conviveram no período em que o casal de artistas viveu em Paris.

Esta exposição mostra, não só os amigos mais próximos de Vieira e de Arpad e respectiva obra, assim como reflecte a generosidade e a solidariedade do casal para com os jovens artistas que partiram para Paris, nomeadamente no que toca o apoio dado pelo casal para que os jovens pudessem vingar, tanto economicamente como a nível artístico.

Os artistas apresentam-se como quatro narradores que se fazem ouvir perante a sua obra e cujo assunto reverte para os seus “mentores”, pois as suas obras testemunham contactos, intercâmbios e trocas entre eles e Vieira de Silva e Arpad que os receberam em Paris.

O título *Amigos de Paris* pode ser assim entendido como uma metáfora aos amigos, Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada e Jorge Martins, assim como a Vieira e Arpad. Todos eles eram amigos próximos e este projecto, apesar de expor a obra dos quatro artistas amigos de Vieira e de Arpad, também concerne estes últimos.

Por outro lado, a exposição serve de testemunho a várias produções artísticas do século XX, tal como as de Vieira e Arpad, as dos quatro artistas que optaram por emigrar, isto devido a um clima cultural e político pouco favorável, os denominados anos de chumbo, devido ao isolamento, à censura e ideologia repressivas do regime salazarista, que faziam de Portugal um palco afastado dos circuitos internacionais de produção e criação artística, ou seja, privava os artistas de uma experiência directa com a contemporaneidade.

---

<sup>97</sup> Ver Imagem13: Rosto da exposição temporária *Amigos de Paris*, p. 61

## 1.1 O Período Histórico e Social Abrangido pela Exposição

“O desejo de renovação cultural e artística, a procura da possibilidade de trabalhar ou a recusa em participar na guerra colonial (1961-1974) levaram uma geração de jovens artistas a partir, uns por opção e motivação expressiva, outros por motivações políticas e existenciais.”<sup>98</sup>

A mesma exposição contém ainda uma mensagem que tem como conteúdo um período artístico e também o testemunho de uma fase da história do panorama artístico português, que se define pelo fenómeno de um fluxo migratório, de forma mais intensa na década de 50, de vários artistas e intelectuais portugueses, numa procura de um desenvolvimento artístico e pessoais mais compensadores.

A criação da Fundação Calouste Gulbenkian veio alterar as condições existentes e pouco propícias para o desenvolvimento artístico em Portugal. A FCG veio responder às necessidades mais prementes da sociedade portuguesa, época das primeiras intervenções em matérias de educação, de investigação científica, de formação artística, de expressão cultural, de saúde pública e de assistência aos mais carenciados<sup>99</sup>.

A política exercida pela instituição de apoio às artes, através da atribuição de bolsas de estudo no estrangeiro, veio, deste modo, permitir a fruição de um novo e renovado panorama cultural português. Paris foi nessa época o destino quase certo para a emigração dos artistas portugueses, destino onde se encontravam os tutores, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, “expoente máximo do sucesso que o exílio cultural e artístico parisiense proporcionava<sup>100</sup>”.

Os anos 60 foram a fase de mudança desta conjuntura desfavorável, da qual resultou uma nova geração artística. A opção por sair do país na busca do novo, permitiu o que não era possível em Portugal, uma aproximação à arte internacional. Ambos os artistas, José Escada, René Bertholo, Lourdes Castro e Jorge Martins, frequentaram o curso de pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, conhecendo-se aí e terminando-o sensivelmente na mesma altura. Jorge Martins e José Escada terminaram em 1958, René Bertholo em 1957 e Lourdes de Castro em 1956.

---

<sup>98</sup> Ruivo, Marina Bairrão, Melo, Ana Vasconcelos e 2012, *Amigos de Paris*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p. 3

<sup>99</sup> <http://www.gulbenkian.pt/historia> [Consult. 16 Maio de 2013]

<sup>100</sup> Ruivo, Marina Bairrão, Melo, Ana Vasconcelos e 2012, *Amigos de Paris*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p. 4

Os primeiros a sair de Portugal com destino a Paris foram Lourdes Castro, René Bertholo e Costa Pinheiro, em 1958. João Vieira, Gonçalo Duarte, Eduardo Luís, Manuel D'Assumpção, Jorge Martins, Henrique Silva, Pedro Avelar, mais tarde Justino Alves, António Dacosta. Manuel Cargaleiro e Mário Cezariny.

A exposição *Os Amigos de Paris* centra a sua atenção em Lourdes Castro, René Bertholo, Jorge Martins e José Escada no início das suas carreiras, abrangendo o período da década de 60 e inícios de 70, período crucial da produção dos artistas.

Nos anos 60 a sociedade portuguesa encontrava-se afastada dos circuitos internacionais de produção e circulação artística. A sociedade portuguesa encontrava-se privada do acesso a exposições, assim como à formação artística por parte da opinião pública, ou seja, não era possível dar ao público uma informação actualizada e uma experiencia actualizada da contemporaneidade. A década de 50, em Portugal, resumia-se a um período de continuidade relativamente ao passado, cujas estéticas eram “centradas na persistência dialéctica figuração/abstracção”<sup>101</sup> que resume a expressão artística deste período. Neste contexto a obra de Maria Helena Vieira da Silva, que combinou a figuração e a abstracção de forma original, própria, representa a expressão maior desse período e com significativo prolongamento nas décadas seguintes. Os anos 60 vão trazer uma conjuntura artística definida pelo aparecimento de uma nova geração de artistas assim como a afirmação de novas tendências na produção artística, por sua vez, influenciado pela emigração.

Alexandre Melo refere que “Um outro conjunto de artistas, cuja afirmação pública data do final dos anos 60, caminhou para uma abordagem da pintura a partir de uma análise dos seus elementos formais e estruturais construtivos. É o caso de Ângelo de Sousa, Jorge Martins, João Vieira ou Manuel Baptista. Em causa estão questões como o plano, a luz, a cor, o signo, o risco.”<sup>102</sup>

Jorge Martins lançara-se num pesquisa sobre a luz e a própria pintura, dividindo o espaço, através de grelhas ou compartimentos, onde inseria historias, personagens e objectos, aos quais alternava com a representação de volumes e dobras assim como referências ao universo cinematográfico.

Em Portugal, num registo pop, onde se inclui *nouveau realisme* e a figuração narrativa, encontramos um conjunto de trabalhos, situados em finais dos anos 60 e inícios de 70, da autoria de artistas como Lourdes Castro e o seu abandono dos suportes

---

<sup>101</sup> Melo, Alexandre 2007, *Os Anos 60 in Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, Instituto Camões, p. 14

<sup>102</sup> Idem, p. 23

e disciplinas mais tradicionais; René Bertholo com uma pintura de natureza abstracta, que ao longo do percurso vai ganhando um formato neofigurativo; Costa Pinheiro; António Palolo ou Eduardo Batarda. José Escada terá sido o primeiro a ver o seu trabalho a afirmar-se.

Após o período de afirmação de alguns artistas portugueses, referente aos anos 60, os anos 70 ficaram marcados por múltiplas transições ideológicas e políticas. Este facto permitiu que o panorama artístico português mudasse, possibilitando o surgimento de uma nova etapa na actividade artística e cultural. A esta nova etapa diz respeito às acções reformistas durante o período marcelista, que permitiu uma aproximação com a situação artística internacional. A situação que se vivia até então, era de carência de instituições, nomeadamente museus ou centros de arte contemporânea.

“Ainda assim, com as medidas económicas tomadas pelo novo governo de Marcelo Caetano, a par das encomendas para a sede da FCG e da criação dos Prémios Soquil (1968-1972), o mercado de arte começa a dinamizar-se e a criar uma clientela que vai despertando para a arte moderna em detrimento de um gosto oitocentista enraizado.”<sup>103</sup>

Este clique que se deu, fruto de uma nova consciência e gosto, adquirido através da aproximação às práticas artísticas internacionais, introduziu no panorama artístico e cultural português uma dinamização que até então não existia, com a criação de várias instituições artísticas, como galerias e outros espaços expositivos e publicações, como *A Arte em Portugal no Século XX*, da autoria de José-Augusto França.

“Entre os alinhamentos estéticos desses anos discutia-se, simultaneamente, a dialéctica entre figurativismo e abstracção, entre pintura e a arte conceptual ou as acções pós-conceptuais e reviam-se as intenções, agora libertas da censura, do surrealismo e do neo-realismo português. Procurava-se nas propostas mais ligadas ao exterior, dos conceptualismos vários às tendências pós-vanguardistas, a marca de uma renovação ou as referências mais evidentes da contemporaneidade.”<sup>104</sup>

Em suma, esta exposição assume o papel de depoimento, tanto desta transformação que se deu em Portugal, como também da acção de Arpad e Vieira, enquanto agentes que acompanharam e possibilitaram o aparecimento e crescimento de artistas portugueses, que possivelmente não conseguiriam alcançar a sua afirmação artística na conjuntura fechada e censurada na qual se encontravam. Deste modo, as

---

<sup>103</sup> Melo, Alexandre 2007, *Os Anos 70, in Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, Instituto Camões, p. 38

<sup>104</sup> Idem, p.46

testemunhas são estes quatro artistas: José Escada, Lourdes Castro, René Bertholo e Jorge Martins, que nesta exposição mostram o seu projecto artístico desenvolvido enquanto emigrantes, expõem também a sua relação com Vieira e Arpad, assim como o apoio do casal para com os jovens artistas.

## 2. Os amigos de Paris

Tal como já foi referido, Vieira da Silva e Arpad Szenes, aquando da sua estadia em Paris, na época, capital artística, aqueles foram importantes âncoras para jovens artistas portugueses, que viviam num país cujos habitantes, “...perfilados de medo (...) rebanho pelo medo perseguido...<sup>105</sup>”, muito tempo levariam até poderem saber o que é viver em liberdade. Jorge Martins, Lourdes Castro, René Bertholo e José Escada eram os amigos mais próximos de Vieira e de Arpad e seguiram rumo à “...cidade aventureira<sup>106</sup>”, onde estiveram em contacto com um panorama cultural enriquecedor para jovens artistas sedentos de novidade e de vanguarda. Nos capítulos seguintes serão apresentados os artistas que integraram a exposição temporária na FAVS, não deixando de referir as diferentes fases que constituíram o seu percurso artístico.

### 2.1 O Grupo KWY

“ *KWY* – três letras que não têm lugar no alfabeto português – designa um encontro providencial que em Paris reparou, sozinho, as múltiplas misérias do isolamento nacional.<sup>107</sup>”

As três letras (KWY), deram origem a uma Revista (1958 – 1963), mas também fazem referência a um grupo, constituído por Lourdes Castro, René Bertholo, Costa Pinheiro, José Escada, João Vieira, Jorge Martins, Gonçalo Duarte, Jan Voss e Christo.

Esta exposição, apesar de não conter todos os protagonistas do grupo, tem grande parte deles.

---

<sup>105</sup> O’Neil, Alexandre, *Perfilados de Medo* in *Poesias Completas*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, p. 191.

<sup>106</sup> O’Neil, Alexandre, *Um Adeus Português* in *Poesias Completas*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, p. 53.

<sup>107</sup> Acciainoli, Margarida 2001. *KWY Paris 1958 – 1968*, Lisboa, Assírio & Alvim. p.5

Através dos artistas que fazem parte da exposição permanente tornou-se possível também, conhecer o tipo de relação que existia entre eles e entre eles e o casal Vieira e Arpad ao grupo.

*KWY* ficou marcado pela sua indeterminação, cultivada por um grupo que veio de longe na perseguição de um sonho sem nunca estabelecer uma imagem dessa aventura. Essa indeterminação era tal que, ao procurar-se uma explicação para a sua desenvoltura, o produto final dessa procura resulta em várias explicações, das quais nenhuma é definitiva ou definidora.

Não se trata de uma figura (*KWY*) mas sim a figuração de uma possível realidade em luta com uma existência voluntariamente nunca explicada e conjuntamente investida do seu próprio olhar. Estas três letras são também o resultado de toda uma afectividade e cumplicidade entre os artistas numa época em mudança, como se fosse uma espera confortada por uma partilha que começou em 1958 com a edição da revista, a qual tornou possível a existência do grupo.

Os quatro artistas expostos na exposição temporária intitulada *Amigos de Paris*, René Bertholo, José Escada, Lourdes Castro e Jorge Martins, tiveram todos uma ligação especial com Vieira e Arpad, tanto no campo da amizade como no que toca a orientação artística, colaborando nas suas iniciativas (como a revista *KWY*) e oferecendo-lhes trabalhos seus para que os pudessem vender e com esse dinheiro adquirir material para os seus próprios projectos. Esta maior proximidade entre José Escada, René Bertholo, Lourdes Castro e Jorge Martins a Vieira e Arpad é o motivo pelo qual os “Amigos de Paris” estão aqui representados pelos quatro artistas.<sup>108</sup>

Fernando Rosa Dias refere que a revista veio definir um grupo de artistas editores. Este grupo tornou-se um símbolo para a geração de artistas portugueses dos anos 60. Surgiu como uma espécie de “carta para amigos”<sup>109</sup>, um palco usado para apresentações. A revista “assumia a irónica consciência de uma pesquisa artística fora da dimensão cultural nacional e das suas desactualizadas heranças, para ir ao encontro de expressões culturais que circulavam em Paris”<sup>110</sup>. A interpretação a *KWY* feita por Alfredo Margarido (Ká Wamos Yndo) é uma expressão que evidenciava o actual panorama cultural português.

---

<sup>108</sup> RUIVO, Marina Bairrão, MELO, Ana Vasconcelos e 2012. *Amigos de Paris: Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, Jorge Martins*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, p.5

<sup>109</sup> Dias, Fernando Rosa 2013, Chiado, Baixa e Confronto com o «Francesismo» nas Artes e na Literatura, Artes Plásticas, Espaço Público, in *O segundo pós-guerra – O despertar das bolsas da Gulbenkian (e o KWY)*, Lisboa, Junta de Freguesia dos Matires e CIEBA – FBAUL, p. 86

<sup>110</sup> Idem, p.85

Permitia a participação dos artistas portugueses. Para além dos emigrantes parisienses, também dava a possibilidade a outro, que passavam por Paris, em colaborar. No fundo, esta revista representava um agente unificador, permitindo o reencontro de artistas que já se conheciam em Portugal mas que seguirem destinos diferentes e, fomentar a expressão artística, de diferentes bases ou direcção, ou seja, dava aso ao diálogo, à discussão, à imagem da rica e diversificada cultura parisiense.

### **3. A Distribuição das obras e a narrativa**

A disposição dos quatro artistas foi feita segundo uma hierarquização. Esta hierarquização estabeleceu-se em função dos laços afectivos que José Escada, René Bertholo, Lourdes Castro e Jorge Martins tiveram com Vieira da Silva e Arpad Szenes. Portanto, a sequência não é contínua, pois ela não foi concebida tendo em conta a sucessão das salas. Pensou-se antes num núcleo onde foram expostos vários testemunhos<sup>111</sup> da relação e da afectividade entre os quatro artistas e o casal. Na atribuição do espaço para cada artista, foi considerada a ligação de René Bertholo e Lourdes Castro, que para além da ligação entre eles, enquanto casal, eram também mais próximos a Vieira e Arpad que Jorge Martins e José Escada.

O mezanino situado a meio do percurso do espaço das exposições temporárias, foi o espaço escolhido para expor, em vitrinas, as cartas e outros objectos que mostram a relação íntima entre os artistas. René Bertholo e Lourdes Castro poderiam ter sido instalados nos dois primeiros espaços, se optássemos por uma ordem contínua da hierarquização, dada a maior aproximação entre eles ao casal. Mas, visto que a lógica temática de toda a exposição se baseia na relação dos artistas com o casal Vieira e Arpad, esta relação encontra-se visível através dos elementos expostos na sala dedicada às correspondências. O casal Lourdes Castro e René Bertholo foram colocados junto ao espaço das correspondências, um antes e o outro depois, respectivamente, já que ambos são os mais chegados a Vieira e Arpad. Desta forma, José Escada ficou inserido na primeira sala, por ser o terceiro da hierarquia, relativamente à proximidade com Arpad e Vieira. Jorge Martins, ficou na última sala devido a existir uma maior distanciamento comparativamente aos outros elementos integrantes da exposição.

---

<sup>111</sup> Nomeadamente cartas, postais, fotografias.

#### 4. Organização da Obra de Arte

A exposição *Amigos de Paris* contou com o apoio e colaboração do Centro de Arte Moderna, nomeadamente, na cedência e respectivo transporte de algumas obras que o CAM possui, referentes aos artistas presentes na exposição, tal como contou com a colaboração mais activa por parte da Dr.<sup>a</sup> Ana Vasconcelos e Melo, uma das curadoras e gestoras da colecção do CAM, que através de um diálogo regular com os responsáveis da FASVS, contribuiu para a concepção deste projecto. A equipa responsável para a concretização desta exposição foi constituída pela directora da FASVS, a Dr.<sup>a</sup> Marina Bairrão Ruivo, que juntamente com a já referida colaboração da Dr.<sup>a</sup> Ana Vasconcelos e Melo foram as curadoras deste projecto, auxiliadas pela Dr.<sup>a</sup> Sandra Santos, responsável pelo centro de documentação, e o Sr. António Pereira, técnico museográfico, o qual acompanhei durante o processo de montagem.

Um projecto expositivo parte sempre da identificação de uma narrativa, através de uma expressão pictórica ou tridimensional, que se quer transmitir ao público em geral, e para isso é preciso estabelecer normas ou estratégias que se dirijam a um público o mais abrangente possível, pelo que é essencial ter em conta a existência de públicos com diferentes formações, diferentes aptidões e conhecimentos em geral. O desenrolar dessa mensagem é determinado pelo seu conteúdo assim como pela sua organização e também pelo percurso que se oferece ao espectador.

Quanto à organização das obras, é necessário pensar que: “La articulation estructural del espacio y la organización espacial de las obras no agotan los elementos determinantes en una exposición, ya que sus diversos componentes y la relación espacial que establecen con el visitante encuentran su necesario complemento en el torno específico o medio ambiente inmediato de los objetos”<sup>112</sup>. A organização das obras de arte é determinada pela estrutura física do espaço, assim como pelo forma como se quer estruturar e expor a mensagem. Neste caso específico, a exposição *Amigos de Paris*, centrada nos anos 60 e princípios dos anos 70, como já foi referido, encontra-se organizada seguindo uma leitura estética, formal, cromática. Dentro de cada sala atribuída a um artista, não temos uma sequência cronológica ou temática enquanto relato da pesquisa dos artistas. Temos sim uma exposição que segue uma relação estética, recorrendo à organização em grupo, de obras cuja sua relação se estabelece por

---

<sup>112</sup> Fernandez, Luis, Fernandez, Isabel 2001. La exposición como sistema experiencial, in *Diseño de Exposiciones: Concepto, Instalación y Montaje*, Madrid, Alianza Editorial, p.42

pertencerem à uma determinada fase da produção do artista, sem sequência cronológica, ou ainda por proximidade pictórica.

**IV**  
**ELEMENTOS PARA UM PROJECTO DE UMA VISITA**  
**VIRTUAL**

Após a realização do projecto, *Amigos de Paris*, exposição temporária que teve início a 26 de Janeiro e terminou a 15 de Abril de 2012, propõe-se uma visita virtual à mesma exposição. Esta proposta destina-se ao público em geral, todo e qualquer visitante que pretenda conhecer a exposição temporária, *Amigos de Paris*.

## **1. Objectivos**

1. Apresentar o contexto artístico português nos anos 60 e 70;
2. Dar a conhecer os Artistas René Bertholo, Lourdes Castro, José Escada e Jorge Martins;
3. Mostrar a relação de amizade e artística entre os quatro artistas e Vieira da Silva e Arpad Szenes;
4. Fornecer pistas para uma melhor compreensão dos objectos artísticos;
5. Valorizar o local como cruzamento de múltiplas interacções (culturais, políticas, económicas ou sociais);
6. Relacionar um tempo breve, de natureza especialmente marcante, com o contexto em que se inscreve;
7. Reconhecer o objecto artístico como produto e agente do processo histórico-cultural em que se enquadra;
8. Reconhecer o objecto artístico como documento/testemunho do seu tempo histórico;

### **Conceitos Chave:**

- Neo-realismo;
- Surrealismo;
- Nova figuração;
- Gestualismo;
- Arte pop;
- Abstraccionismo;

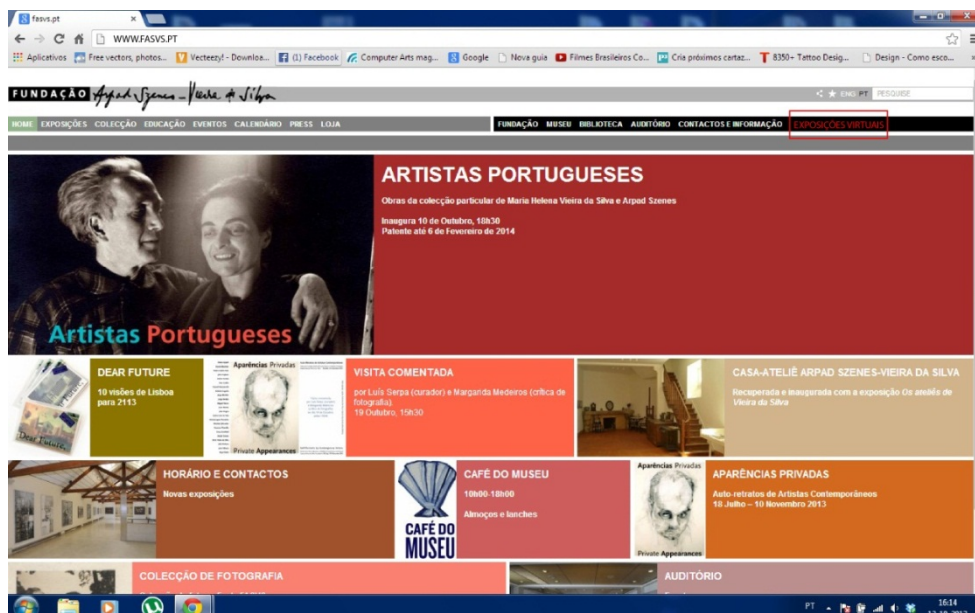


Imagem1: Página Principal do site da FASVS.

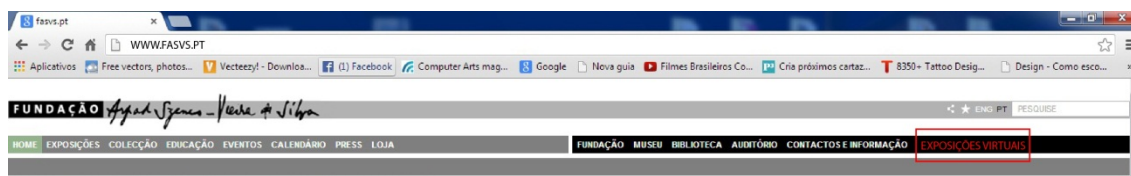


Imagem2 : Menu do site da FASVS.

Esta modalidade expositiva seria uma opção, entre outras<sup>1</sup>, presentes no site da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. Esta opção estaria inserida no menu de conteúdos<sup>2</sup> do site do museu. A exposição virtual, constitui uma ferramenta que traria algo mais ao site, dando a possibilidade ao público em geral, de conhecer esta exposição em particular.

Este tipo de solução destina-se ao público em geral, tal como já foi referido, mas pode ser especialmente vantajosa, para o público mais distante, que não tem a possibilidade de se deslocar a Lisboa ou até ao museu, por variadíssimas razões. Por outro lado, a exposição virtual, pode igualmente servir de preâmbulo à visita ao museu, desde que promova a curiosidade e o interesse dos visitantes que nela navegam, incentivando-os depois a visitar o museu.

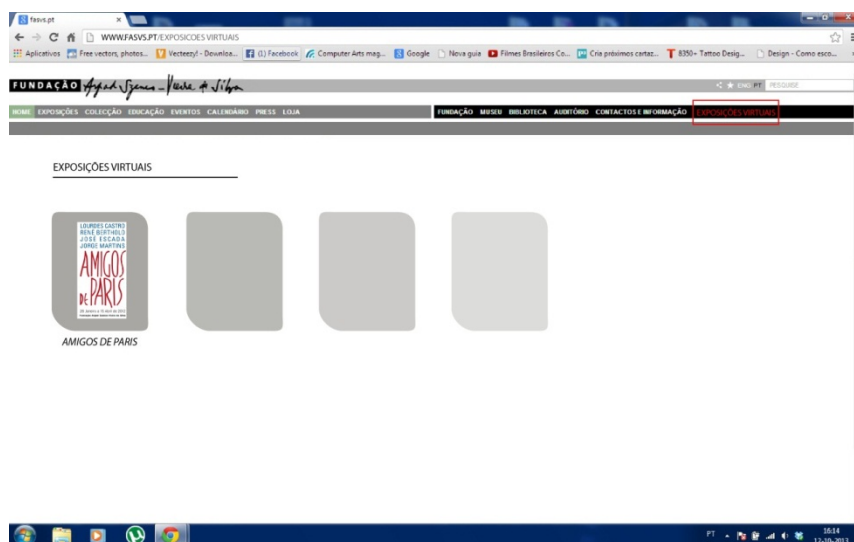
No entanto, esta modalidade não pode ser vista como uma possibilidade de substituir a visita presencial, já que o meio virtual e a observação de uma peça no

<sup>1</sup> Ver Imagem 1

<sup>2</sup> Ver Imagem 2

mesmo meio, não possibilitam ao observador a mesma experiência que teriam perante os objectos de arte reais expostos no museu.

Ainda assim, se na exposição virtual se recorrer à reprodução do espaço, tornando-o o mais real possível, simulando uma iluminação natural ou artificial, o mais próximo possível da realidade, será então possível, deste modo, oferecer ao visitante uma “amostra” da exposição real.



**Imagem3:** Janela das exposições virtuais no *site* da FASVS.

#### EXPOSIÇÕES VIRTUAIS



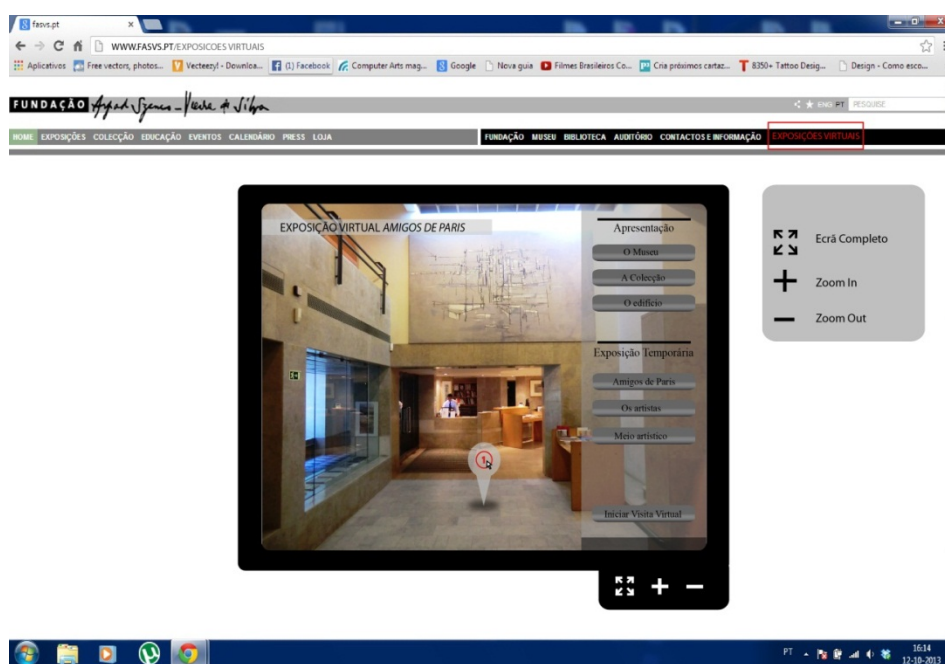
Clicando no botão da exposição, *Amigos de Paris*, exemplificado na imagem ao lado, o visitante dá início à visita virtual da exposição.

**Imagem4:** Botão da visita virtual, através do qual se dá início à visita.

## 2. Estrutura da Visita Virtual

As visitas a um museu normalmente são iniciadas com a apresentação da instituição que recebe o visitante assim como a da sua história. Habitualmente, estas introduções efectuem-se antes de se entrar nas salas de exposição. Na Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, o local onde se faria essa breve apresentação seria no átrio da

entrada do edifício do museu. Neste projecto, a apresentação e a história da Fundação são efectuadas através de uma imagem do hall de entrada do museu<sup>3</sup>. Sendo esta uma visita virtual focada numa exposição temporária, seria também efectuada uma breve apresentação do meio artístico da época correspondente à criação das obras de arte expostas, assim como dos criadores dessas obras. Todo esse conteúdo poderia ser seleccionado através dos botões que aparecem no menu<sup>4</sup>, do lado direito do monitor, com as opções, *O Museu*, *A Colecção*, *O Edifício*, *Exposição Temporária*, «*Amigos de Paris*», *Os Artistas*, *Meio Artístico*. Em suma, a imagem mostra a página inicial da exposição virtual, com as opções disponíveis.



**Imagem5:** Página inicial da exposição virtual, hall de entrada.

Seleccionando o botão, *O Museu*, seria apresentada uma janela secundária com um texto informativo<sup>5</sup>. O objectivo é oferecer ao visitante uma breve descrição do museu e também do edifício, a fim de valorizar o património edificado.

Seleccionando os restantes botões, à excepção do último, *Iniciar Visita Virtual*, a informação relativa à colecção, ao edifício, à informação geral sobre a exposição temporária, *Amigos de Paris*, aos artistas e ao meio artístico, surge na sua página correspondente, tendo como fundo átrio de entrada do museu<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Ver Imagem 5.

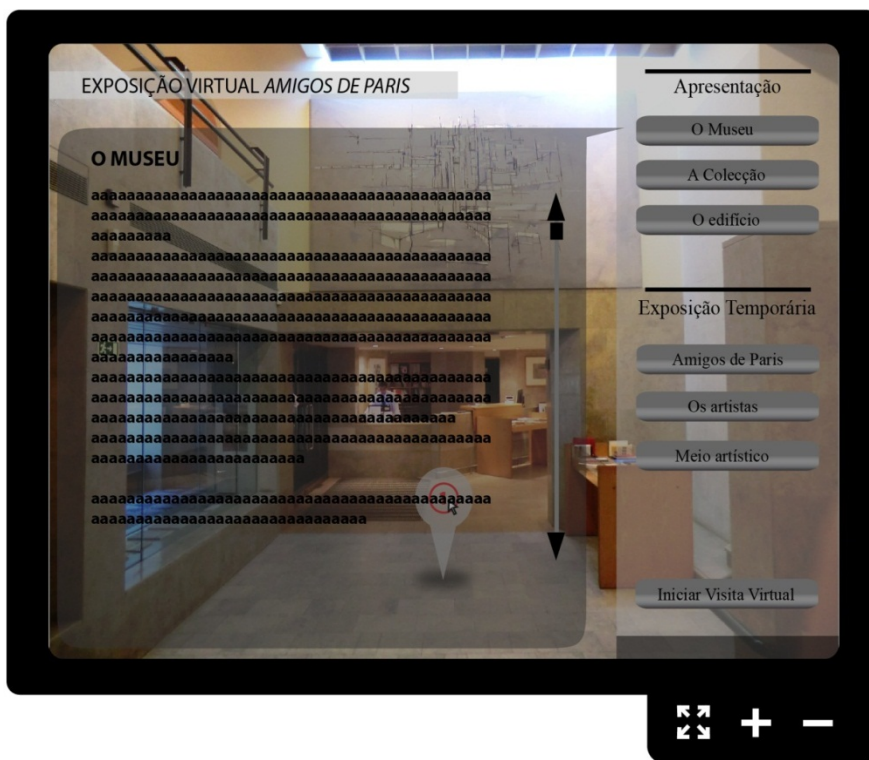
<sup>4</sup> Ver Imagem 5.

<sup>5</sup> Ver Imagem 6.

<sup>6</sup> Ver Imagem 6.

A seguir, apresenta-se a informação correspondente a cada uma das opções do menu.

O Museu



**Imagem6:** Ao carregar no botão desejado abre-se uma segunda janela com a informação.

O Museu da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva está integrado na antiga Fábrica de Tecidos de Seda, que pertencia à Real Fábrica das Sedas. Situado no Bairro das Águas Livres, na segunda metade do século XVIII, as suas casas eram ocupadas por teares e destinavam-se à habitação dos fabricantes e respectivas famílias. O edifício foi reabilitado, sendo adaptado a um programa museológico pelos arquitectos José Sommer Ribeiro e Richard Clarke. Em 1985, surgiu a ideia de promover a divulgação e o estudo da obra de Vieira e de Arpad Szenes. Mais tarde, por sugestão de Guy Weelen, secretário pessoal de Vieira da Silva e historiador da sua obra, apoiado por José Sommer Ribeiro, o projecto de um centro de estudos transformou-se na ideia de um lugar de exposições de obras de Vieira e Arpad.

A 10 de Maio de 1990 foi criada a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, como instituição de utilidade pública, dotada de personalidade jurídica.

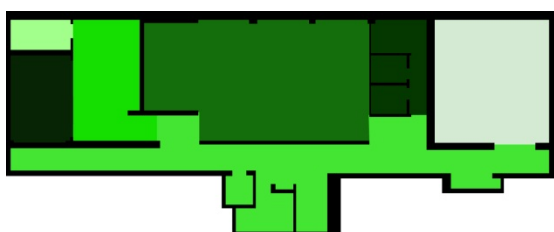
## Estrutura do edifício

**Rés-do-chão:** Área administrativa, recepção, cafeteria, WC e sala de exposições temporárias;

**Cave:** Auditório, reservas e oficinas;

**Piso 1:** Sala de exposições permanentes e temporárias;

**Piso 2:** Centro de Documentação/Biblioteca;



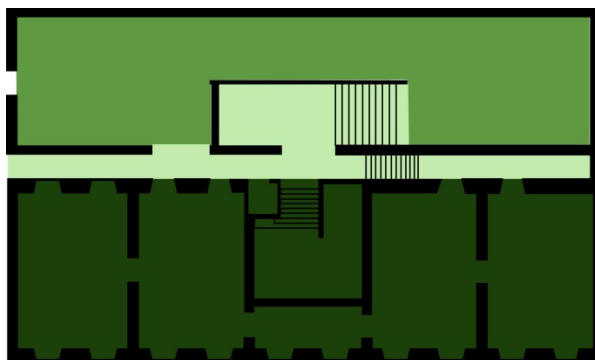
<b>Cave</b>	Área de circulação
Oficina	Posto de transformação
Auditório	Cabine de tradução simultâneo
Depósito de material	Reservas

**Imagem7:** Planta da cave.



<b>Rés-do-chão</b>	Recepção	Cafeteria
Área circulação	Loja	Áreas de serviço
WC	Sala de exposições temporárias	
Área administrativa		

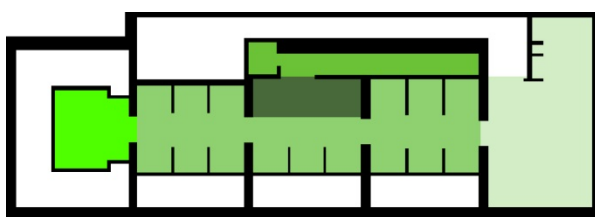
**Imagem8:** Planta do rés-do-chão



**1º Piso**

- Áreas de circulação
- Sala de exposição permanente
- Salas de exposições temporárias

**Imagem9:** Planta do primeiro piso.



**2º Piso**

- Sala de investigação
- Sala de espera
- Arquivo
- Área de circulação
- Central de ar condicionado

**Imagem10:** Planta do segundo piso.

A Colecção

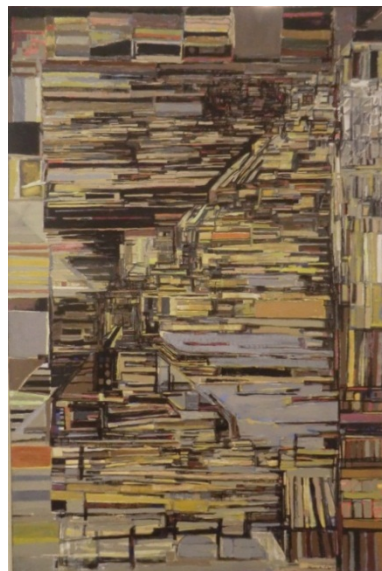
A colecção do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva é constituída por vários núcleos, entre os quais, pinturas, desenhos, gravuras e fotografias. Todo este espólio abrange um vasto período de produção artística. Relativamente a Arpad Szenes, a sua obra situa-se entre 1911 e 1985.



**Imagem11:** *Enfant au cerf-volant*, 1932

As pinturas de Vieira da Silva correspondem a um período artístico que vai de 1926 a 1986. As gravuras abrangem um período que vai de 1990 a 1991.

Para além de obras de Vieira da Silva e Arpad Szenes, as quais constituem a exposição permanente do museu, obras de artistas contemporâneos, as quais integram também o espólio do museu, são por vezes apresentadas em exposições temporárias.



**Imagem12:** *Au fur et à mesure*, 1965

A integração de obras de pintores contemporâneos na colecção do museu partiu da vontade de Vieira da Silva. Obras que os jovens artistas ofereceram ou venderam a Vieira da Silva e Arpad Szenes. As obras dos artistas contemporâneos são sobretudo do início das suas carreiras. Os artistas são René Bertholo, Lourdes Castro, Jorge Martins, José Escada, João Vieira e Mário Cesariny.

### Amigos de Paris

A exposição temporária, *Amigos de Paris*, é um projecto em parceria com o Centro de Arte Moderna Azere de Perdigão (CAM). Esta exposição foi concebida por Marina Bairrão Ruivo, Directora da Fundação Arpad Szenes- Vieira da Silva e por Ana Vasconcelos e Melo, Histriadora do CAM.

A exposição apresenta obras que correspondem sobretudo ao início da carreira de René Bertholo, Lourdes Castro, Jorge Martins e José Escada, enquadradas nas décadas de 60 e início dos anos 70.

LOURDES CASTRO  
RENÉ BERTHOLO  
JOSÉ ESCADA  
JORGE MARTINS

AMIGOS  
DE PARIS

26 Janeiro a 15 Abril de 2012  
Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva

**Imagem13:** Rosto da exposição temporária *Amigos de Paris*.

As obras são simultaneamente espólio da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva e do CAM e constituem um importante testemunho daquilo que foi o início da produção artística contemporânea em Portugal.

Os quatro artistas, bolsheiros da Gulbenkian na década de 50, foram apoiados por Arpad Szenes e Vieira da Silva, que os recebeu e apoiou em Paris.

A estadia dos jovens artistas lusos em Paris abriu-lhes novos horizontes, no que toca a produção artística contemporânea e serviu de alavanca para a renovação e modernização artística em Portugal.

## Os artistas

### **José Escada** (1934-1980)



José Escada nasceu em Lisboa, em 1934. Foi aluno na Escola António Arroio, formando-se mais tarde em pintura na ESBAL (Escola Superior de Belas Artes de Lisboa).

O ano de 1954 foi importante do ponto de vista artístico pelo facto de ter exposto pela primeira vez, no Centro Nacional de Cultura, assim como na VIII Exposição Geral de Artes Plásticas, na SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes). Ainda no mesmo ano, José Escada participa no MRAR (Movimento de Renovação da Arte Religiosa).

Em 1960 foi bolsheiro da FCG (Fundação Calouste Gulbenkian) em Paris, cidade onde permaneceu até finais dos anos 60. A sua integração no grupo KWY, ainda residia em Paris, possibilitou um maior contacto com outros artistas emigrantes que residiam naquela cidade.

No seu percurso há uma estreita relação entre o desenho e a pintura. Foi nesta relação entre o desenho e a pintura que o artista desenvolveu a sua investigação, baseada na linha e nas suas possibilidades de criar formas.

No ano de 1980, José Escada viria a falecer vítima de tuberculose. Um ano antes, José Escada ainda realizara uma exposição na Galeria S. Mamede.

## René Bertholo (1935-2005)



René Bertholo nasceu em 1935. Entre 1951 e 1957 frequentou a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Em 1958, o artista parte para a capital cultural europeia, Paris. Lá realizou uma pintura abstracta que foi progressivamente caminhando para uma expressão neofigurativa. Os anos 60, foram para René Bertholo, um período de montagens, no qual surgem os *modelos reduzidos*.

René Bertholo foi dos primeiros artistas portugueses a entrar nos circuitos internacionais. Apesar do seu reconhecimento no exterior, o mesmo não acontecia no seu país natal.

Nos anos 70, o artista teve uma passagem por Berlim, onde realizou uma série de estudos que motivaram as suas *máquinas de sons*, através das quais produziu sons de todos os dias. A partir de 1974, René Bertholo retomou a pintura que largou nos anos 60. Nesta segunda fase da sua pintura, René Bertholo apresentou planos mais narrativos, num registo próximo da banda desenhada. René Bertholo viria a morrer em 2005.

## Lourdes Castro (n.1930)



Lourdes Castro nasceu em 1930, no Funchal. Foi aluna da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Em 1957, como muitos artistas da sua geração, saiu do país. Antes de chegar a Paris, Lourdes Castro teve uma primeira passagem por Munique. Já em Paris, juntamente com René Bertholo, criou a revista KWY, que mais tarde viria dar origem ao grupo KWY. Esta revista durou 6 anos (1958/1964).

Por intermédio de Vieira da Silva, Lourdes Castro consegue uma bolsa de estudos da FCG (Fundação Calouste Gulbenkian) para pintura.

A artista optou por uma expressão plástica muito pessoal, na qual, em primeiro lugar, executou construções, recorrendo a objectos de uso corrente uniformemente pintados de uma só cor. Estas construções acabaram por ser determinantes para o passo seguinte que a artista deu, onde entram as suas sombras.

## Jorge Martins (n. 1940)



Jorge Martins nasceu em Lisboa em 1940. Foi estudante da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, nas áreas da arquitectura e pintura. Em 1961, Jorge Martins decidiu ir viver para Paris. Expôs pela primeira vez no I Salão de Arte Moderna, na Casa da Imprensa.

Nos anos 60 houve na pintura de Jorge Martins uma passagem de um *informalismo impressionista* para uma nova-figuração. O artista vai desenvolver uma investigação em torno dos fenómenos da luz, acompanhada por uma prática sistemática do desenho.

Após uma curta experiência pela escultura, Jorge Martins voltou, nos anos 80, à pintura, através da qual apresentou telas onde formas abstractas, recortadas, constituídas a partir da cor, fragmentam o espaço, projectando-o num jogo de contrastes entre brilho e sombra.

### Meio artístico

Após ter terminado a segunda guerra mundial, um número considerável de artistas portugueses procuraram combater o regime salazarista. Neste contexto surgiu o *neo-realismo* em Portugal, dominante na pintura, no desenho e na gravura.

Nos anos 40 e 50 artistas como Júlio Pomar, Vespeira, Fernando de Azevedo, entre outros, contribuíram para o reconhecimento da modernidade. Este reconhecimento levou a uma atitude mais atenta, quanto aos movimentos vanguardistas no mundo inteiro. As Exposições Gerais de Artes Plásticas foram o sítio onde muitos artistas portugueses apresentaram as suas obras entre 1946 e 1956, opondo-se às exposições organizadas pelo S.P.N. (Secretariado de Propaganda Nacional), então designado por S.N.I. Entretanto, surgiu outro movimento, tanto de oposição ao S.N.I. como ao *néo-realismo*, o surrealismo. O surrealismo “abriu novas perspectivas imagéticas à língua dos poetas e possibilitou a própria negação ambígua das imagens, através de uma cortina onírica de transição”<sup>7</sup>. Ainda em 1945, ressurgiu o abstracionismo geométrico,

---

<sup>7</sup> França, José-Augusto 2000, *A Arte e Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-2000)*, Lisboa, Livros Horizonte, p.50

com Fernando Lanhas e Nadir Afonso, mas a pintura figurativa era a que tinha mais adeptos em Portugal. Efectivamente, no final dos anos 50 a pintura portuguesa desenvolveu-se, trazendo a não-figuração, alargando assim a noção de abstraccionismo. Além dos conceitos de forma pura e cor pura, propôs-se também o espaço puro e a produção da luz sem contornos. A pintura de Vieira da Silva ressurgiu então como exemplo maior da criação de espaços ambíguos. Por espaço ambíguo entende-se a não representação do real, ao mesmo tempo não o rejeitando, sendo aquele construído através da figura-fundo e da forma-espaço.

Esta nova representação viu ser-lhe associadas outras designações como neo-impressionismo abstracto e figuração diluída. Esta pintura “na prática de alguns artistas, produziu, tal como os antigos impressionistas, efeitos visuais parecidos com aspectos do mundo circundante: luminosidade e a coloração geral, a marcação das orientações dos planos dominantes; mas não recorreu a figuras identificadoras de objectos. Os contornos não são fechados. Linhas abertas e pinceladas de cores puras interagem dinamicamente”<sup>8</sup>. Esta nova pintura cativou vários pintores e entre os artistas mais novos, José Escada, Jorge Martins e Lourdes Castro.

Os anos 60 testemunharam a afirmação de artistas portugueses no estrangeiro, através da sua participação em circuitos internacionais, como é o caso de René Bertholo e Lourdes Castro. Até ao surgimento da Fundação Calouste Gulbenkian, a arte portuguesa mantinha-se entre portas fechadas, necessitando urgentemente de contactar com o exterior. De facto a FCG, veio possibilitar a apresentação dos novos artistas nacionais através da realização de uma exposição nacional em 1961, à qual se seguiriam outras, assim como veio proporcionar a possibilidade de sair do país, através da atribuição de bolsas de estudo.

Através de alguns artistas portugueses fixados em Paris, o neofiguratismo obteve outras contribuições, com René Bertholo e as “suas figuras esparsas em fundo indefinido, como um enumerário caótico, surpreendente e maravilhoso”<sup>9</sup>. Lourdes Castro, fixou silhuetas dos amigos em panos e plexiglás de fácil deformação, numa espécie de “ lúdico «expressionismo gelado» ”<sup>10</sup>, enquanto José Escada, com as

---

<sup>8</sup> Gonçalves, Rui Mário 1998, *A Arte Portuguesa do séc.XX, in 1945-1961. Neo-Realismo. Abstraccionismo*, Lisboa, Temas e Debates. p.80

<sup>9</sup> Gonçalves, Rui Mário 1998, *A Arte Portuguesa do séc.XX, in 1961-1974. Signo. Objecto. Ambiente. «Pop». «Op». Nova Figuração. Nova Abstracção. Conceptualismo*, Lisboa, Temas e Debates, p.87

<sup>10</sup> Idem

microfiguras simétricas, pintadas ou recortadas em metal, criou objectos que parecem relicários. Jorge Martins criou “humorísticos simulacros de *puzzles*”<sup>11</sup>.

### 3. Dispositivos de Navegação

Iniciar Visita Virtual

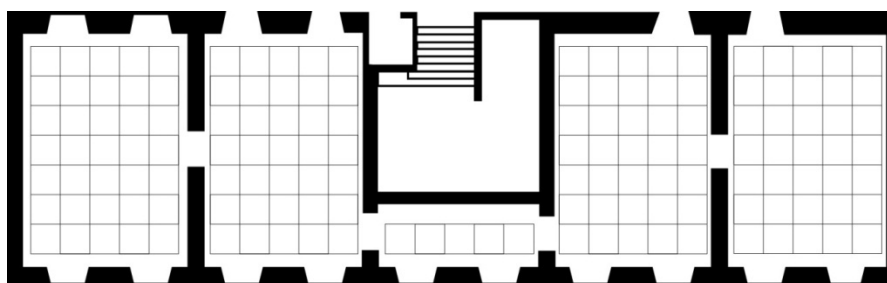


Imagem14: Malha das salas da exposição, *Amigos de Paris*.

A exposição temporária, *Amigos de Paris*, ocupou cinco salas, ligadas entre elas. A primeira sala à qual se tem acesso foi destinada à apresentação de quatorze obras de José Escada. Na segunda sala, foram expostas doze obras de René Bertholo, onze obras de Lourdes Castro na terceira sala e, finalmente, quinze obras de Jorge Martins na quarta sala. No centro deste percurso foram expostos objectos, correspondência e algumas obras dos quatro artistas.

O percurso do visitante pelo espaço virtual seria aleatório, já que aquele é que decide por onde prefere iniciar a sua visita.

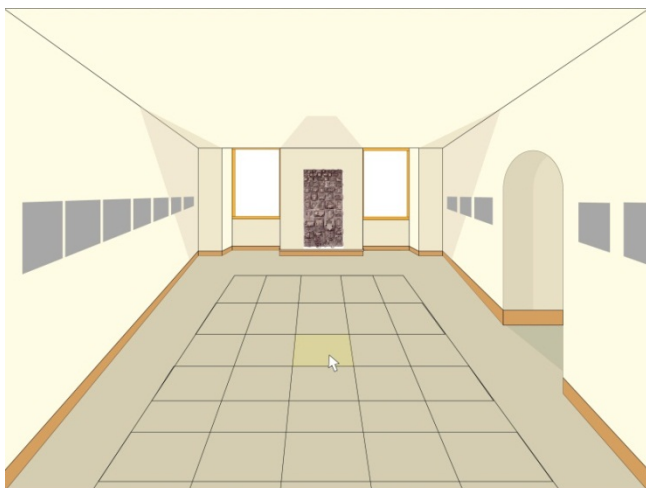
A visita à exposição virtual, *Amigos de Paris*, seria materializada através da reprodução virtual do espaço das salas de exposições temporárias, no primeiro piso, do Museu Arpad szenes – Vieira da Silva. O processo de circulação do visitante pelo espaço expositivo seria determinado através da malha quadrangular que divide o piso do espaço<sup>12</sup>. O visitante, ao percorrer o piso das salas com o cursor, veria um quadrado aparecer<sup>13</sup>, que seria uma das posições possíveis a ser seleccionada. Estes pontos de selecção iriam determinar a posição do visitante na sala, permitindo-lhe aproximar-se de uma obra específica, e poder observá-la mais de perto.

<sup>11</sup> Gonçalves, Rui Mário 1998, *A Arte Portuguesa do séc.XX, in 1961-1974. Signo. Objecto. Ambiente. «Pop». «Op». Nova Figuração. Nova Abstracção. Conceptualismo*, Lisboa, Temas e Debates, p.88

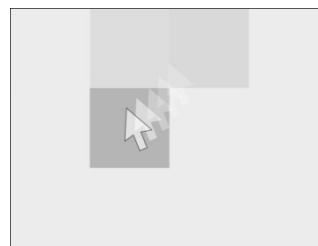
<sup>12</sup> Ver Imagem 14

<sup>13</sup> Ver imagem 16

A malha que divide o piso das salas não é visível para que não se sobrecarregue o espaço com muita informação visual.



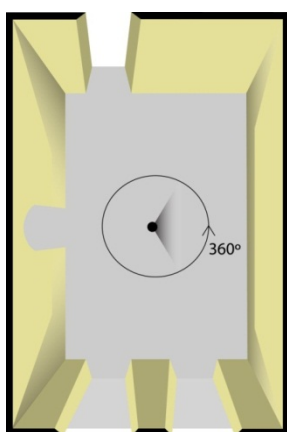
**Imagem15:** Desenho do espaço expositivo, com a divisão do piso que determina a posição do visitante



**Imagem16:** Zonas de selecção que permitem a mudança de posição do visitante no espaço, permitindo outro ponto de visibilidade.

Na visita em si, o visitante, independentemente do posicionamento que escolher na sala, terá um ângulo de 360°, isto é, terá a possibilidade de ver a totalidade do espaço da sala de exposições temporárias e não apenas planos expositivos ou paredes. Para que isso aconteça, basta ao visitante, clicar com o cursor sobre o ecrã ou imagem da sala da exposição virtual. Ao clicar sobre o plano da sala, permanentemente, o cursor mudará de aparência, passando da seta branca tradicional para duas setas a apontar para ambos os lados [← →]. Isso quer dizer que a opção que permite movimentar a câmara está activa. Posto isto, basta que o visitante arraste a imagem para o enquadramento que quer.

As imagens que aqui propomos não são mais que meros exemplos da observação que seria efectuada pelo visitante da exposição virtual. Para a leitura da exposição optou-se por seleccionar as obras “chave” presentes na exposição, *Amigos de Paris*, e fornecer uma explicação apenas para estas, já que através delas é possível entender as restantes obras.



**Imagem17:** Ângulo de visão do visitante na exposição virtual

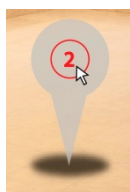
Quanto às restantes obras presentes em cada sala, ao seleccionar-se uma delas, obter-se-ia a sua reprodução numa resolução mais elevada, podendo assim ser observadas mais detalhadamente.

Esta solução permitiria ao visitante ver, com melhor detalhe a obra e analisar os seus pormenores, tanto técnicos como simbólicos.

Optou-se por focar apenas algumas obras com o objectivo de proporcionar ao visitante virtual um meio de interpretar essas obras de forma estruturada, ou seja, optou-se por apresentar as diferentes fases do percurso artístico de cada artista presente na exposição, evidenciando as características específicas de cada um deles, nomeadamente técnicas, temáticas, orientações artísticas, etc.



**Imagem18:** Sala de José Escada. Ponto de Informação sobre o artista.



#### **4. José Escada (1934-1980)**

O desenho será para José Escada um elemento presente ao longo de todo o seu percurso, será o esqueleto, o sustentáculo, a coluna vertebral do seu trabalho. Houve muitos artistas que, como José Escada, usaram o desenho como prática preferencial, contribuindo para a valorização do seu trabalho artístico e para uma nova consciência do desenho enquanto forma de expressão.

Dois elementos que se encontram constantemente na obra de José Escada é a sua fascinação pela simetria e pelo *puzzle*. Recorrentemente, encontramos-nos, à primeira vista, perante uma simetria. Numa análise mais atenta, verificamos “uma simetria

aparente, uma falsa simetria ou até mesmo uma dissimetria”<sup>14</sup>. O uso da simetria, por parte de José Escada, está fortemente relacionado com a relação entre o objecto e o espelho. Por seu turno, o puzzle ganha força no trabalho de José Escada pela relação com o divertimento, com o problema que tem que ser resolvido através da busca de uma solução.

O caleidoscópio é outra questão que se pode ver na obra de José Escada. Se por um lado a simetria estava relacionada com o espelho, o caleidoscópio é outro mecanismo que produz simetrias, sob vários eixos, normalmente através do uso de três espelhos.

Quanto ao caleidoscópio e a relação entre este e a obra de José Escada, pode pensar-se em algumas obras do artista como sendo imagens retiradas desse instrumento lúdico-visual, onde as figuras se constroem entre elas.



#### *Sem Título (Relevo Espacial), 1974*



Esta obra de Escada, a de maior dimensão na série de relevos cortados que produziu, pode funcionar como um ponto de chegada do trabalho desenvolvido pelo pintor desde os anos de 1950 e que se aprofunda na pesquisa pictórica prosseguida ao longo da década seguinte.

Estabelecendo um paralelo entre este trabalho e a pintura, podemos encontrar pontos em comum. Tal como na pintura, neste relevo espacial a composição é modelada a partir dos jogos de luz entre formas simétricas e a relação entre os diferentes espaços que a estruturam, replicando através das suas dimensões, tendencialmente mais pequenas do centro para o exterior.

**Imagem19:** *Sem Título (Relevo Espacial), 1974*

---

<sup>14</sup> CASEIRÃO, Armando Jorge Campos dos Santos 2007, *José Escada 1934-1980: A Consciência do Desenho na Conquista de outra Dimensão*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa, p. 293

Nesta obra, José Escada continua a investigação em torno das possibilidades formais da linha e da luz. Estas ganharam uma nova perspectiva quando Escada assistiu a uma exposição de Matisse, em 1966, onde foram apresentados recortes em papel.

O jogo positivo/negativo e forma/fundo da sua produção pictórica anterior à obra a que aqui nos referimos é aqui continuado pelo aproveitamento do carácter reflexivo do material, que contrasta fortemente com as sombras provocadas pelos côncavos e convexos, resultantes das dobragens dos recortes em metal, resultando em algo entre a forma e a figura. Esta ambiguidade é expressa pelo próprio artista em 1968, ao afirmar que «uma obra de arte é uma construção que balança entre a abstracção e o concreto, entre a composição geral e o detalhe, entre a não figuração e o naturalismo, entre o ser e o nada», oferecendo, deste modo, espaço à intuição tanto no acto de pintar como no momento da recepção da obra, respeitando a expressão da “mística interior” kandinskiana: «Temos sempre que reconquistar o sentido da visão, pois os nossos olhos transformam-se facilmente em focos distraídos. Olhemos, por isso, gratuitamente. Abandonemos por um instante a preocupação de identificar, de reconhecer – para que a forma que está também em nós se descubra.»



**Imagem20:** Ponto B e C, que contem a informação relativamente às obras.



***Sem Título, 1968***  
***Sem Título, 1968 (a)***  
***Sem Título, 1968 (b)***

Nestes recortes em papel, anteriores a *Sem Título (Relevo Espacial)*, 1974, José Escada já tinha abandonado a figuração. Aqui é adquirida a terceira dimensão. As folhas

são dobradas ao meio e os recortes que permitem a definição das formas são efectuados sobre o eixo da dobra. O resultado adquirido é uma forma que surge de outra forma simétrica. “ A posterior montagem resulta num jogo de sucessão de planos entre si, consequência da alternativa, interior/exterior, do sentido do eixo”<sup>15</sup>.

Nos recortes de papel, José Escada escolhe a lâmina como material riscador e, através dela, desenvolve um trabalho em que a tesoura substitui o lápis.

A uma dada altura, os trabalhos em volume resultavam de uma ligação de vários desenhos recortados. Como resultado final dessas composições, José Escada apresentava composições com muitas referências minuciosas, o que, por um lado, não permitia que a obra respirasse, como acontece em *Sem Título (Relevo Espacial)*, 1974. Sobre este facto, José Escada optou por potenciar uma forma solitária, apresentando-a individualmente, como em *Sem Título*, 1968, *Sem Título*, 1968, (a), *Sem Título*, 1968 (b).



**Imagem21(1):** *Sem Título*, 1968 **Imagem22(2):** *Sem Título*, 1968 (a) **Imagem23(3)** *Sem Título*, 1968 (b).

Há, nos desenhos-recortes de José Escada um jogo que resulta do recorte do material e da luz, conjugados com as diferentes cores das cartolinas. A linha do corte é o que cria a diferença espacial dos planos e simultaneamente a linha que separa as cores. A mesma linha cria o jogo luz-sombra das formas.

---

<sup>15</sup> CASEIRÃO, Armando Jorge Campos dos Santos 2007, *José Escada 1934-1980: A Consciência do Desenho na Conquista de outra Dimensão*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa, p. 318



**Sem Título, 1964**  
**Sem Título, 1963**  
**Sem Título, 1965(a)**



**Imagem24(1):** *Sem Título, 1965(a)*    **Imagem25(2):** *Sem Título, 1964*    **Imagem26(3):** *Sem Título, 1963*

José Escada tinha, entre os seus amigos, alguns surrealistas, da área da pintura e poesia. Quanto a ele, é importante enaltecer a forte ligação que tinha com a poesia. No entanto, foi a partir de construções surrealistas, primeiramente na pintura e posteriormente no desenho que o artista ensaiou as construções e a estrutura dos seus desenhos.

Nas suas composições, José Escada secciona o suporte na horizontal. Daí resultavam tiras horizontais adquiridas através de linhas. O preenchimento do intervalo dessas linhas com cor vai transformá-las em manchas.

Estas formas, que na verdade são superfícies geométricas coloridas, quando se encontram próximas umas das outras e sendo da mesma cor, ou seja, semelhantes, acabam por produzir formas que se vão destacar do seu fundo.

Há nos desenhos de José Escada uma predominância de tons quentes. A aquisição da mancha na obra do artista fez com que as linhas deixassem de se desenvolver sobre a superfície, passando a ser as manchas a assumir essa função. Essas manchas evidenciam formas definidas que se conjugam, encaixam-se, como se fossem peças de um puzzle.

Apostando num caminho oposto ao das composições seccionadas, José Escada apresenta composições unidas, que valem pelo seu todo.



Há nestas obras a evidência de uma certa predileção de José Escada por ossos. A representação deste elemento é realizada através do uso da linha assim como da conjugação entre a forma e o fundo.

**Imagem27:** *Sem Título*, 1963(a)

A representação dos ossos ou vertebras corresponde ao afastamento por parte do artista da abstracção ou não-figuração. Isto porque com estes desenhos o artista apresenta elementos reconhecíveis ou identificáveis. Esta fase da sua obra foi construída em duas fases. Na primeira, José Escada fez com que as figuras aparecessem em diferentes escalas, enquanto na segunda fase, as mesmas figuras estão fechadas dentro de rectângulos.

O artista tinha, como preferência, habitar as suas composições com figuras que não fossem completamente reconhecíveis. As suas pretensões iam ao encontro de uma sugestão e não de uma imposição. O factor de ele sugerir e não impor figuras na sua obra permitia a acção racional do observador.

Formas aparentemente simétricas inseridas num fundo quase negro, são algumas das composições apresentadas pelo artista. As figuras ou ossos de cor branca adquirem volume através dos tons cinzas, tons intermédios, em relação ao fundo da imagem, que representam as sombras das figuras. Estas formas em tons de cinza sugerem o interior da forma que, em alguns casos, se encontram separadas por linhas mais fortes. “As sombras dão volume às formas, transportando-as com alguma semelhança para um mundo mais próximo do real, onde o observador pretende reconhecer referentes”<sup>16</sup>.

Em algumas obras de José Escada a simetria recorrente na sua obra é destruída, situação verificada nas obras onde o artista deixa grandes porções do suporte por preencher, como é o caso de *Sem Título*, 1965(a).

Neste tipo de registo, José Escada recorre ao movimento centrado num eixo. A utilização da luz e sombra são elementos que ajudam à destruição da simetria, neste tipo de obras.

---

<sup>16</sup> CASEIRÃO, Armando Jorge Campos dos Santos 2007, *José Escada 1934-1980: A Consciência do Desenho na Conquista de outra Dimensão*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa, p.280

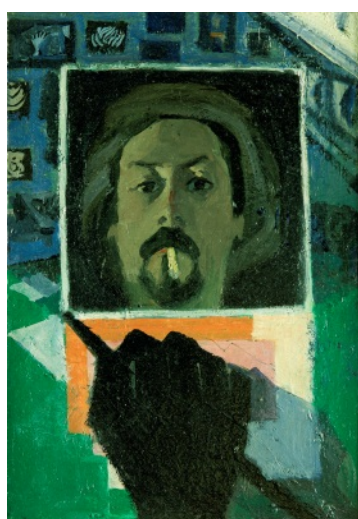
Através dos desenhos destas pinturas, o artista tinha a intenção de sugerir em vez de afirmar, isso é traduzível nas suas figuras quase plenamente reconhecíveis. O facto de José Escada não as tornar plenamente reconhecíveis deveu-se à sua intenção em despertar no observador uma atitude participativa e activa perante a descodificação da obra.



**Imagem28:** Ponto D, de informação das obras. Botão "continuar visita" dá acesso à próxima sala.



**Auto-retrato, 1972**



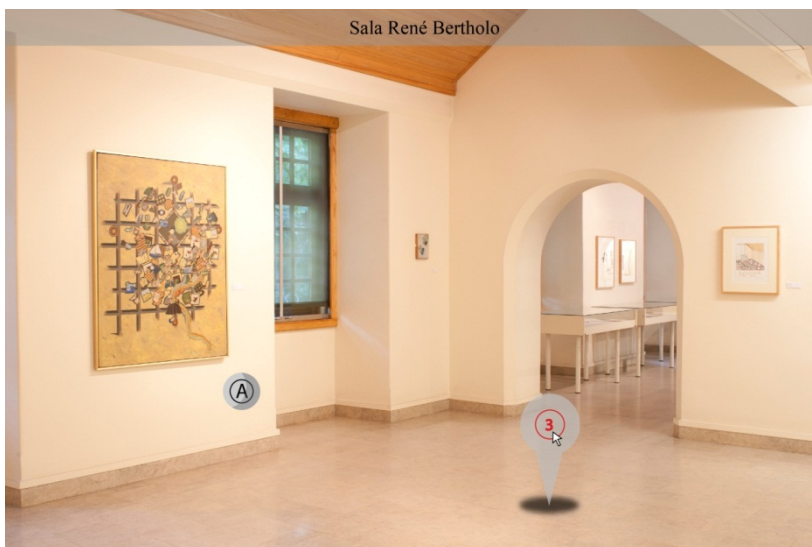
**Imagem29:** Auto-retrato, 1972

O último período da obra de José Escada ficou marcado pela consciência da possível proximidade da morte. O artista enfrentou uma doença, o que o levou a realizar tratamentos no caramulo, em 1977. Esta consciência definiu este período artístico do artista, já que José Escada regressou aos signos, virou-se mais para si próprio. Há nesta fase um certo egocentrismo por parte do artista. As anteriores preocupações do homem com o mundo, do interior com o exterior, acabaram, ou foram substituídas pela necessidade de se virar para si próprio.

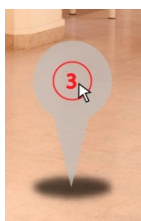
Os trabalhos desta fase da sua vida mostram composições puramente figurativas, descritivas, também discursivas e sobretudo afectivas.

Nesta fase que podemos considerar figurativa, José Escada apresentou duas situações que são constantes. A primeira é a presença do quadro dentro do quadro, onde a mesma composição de José Escada abre novos espaços. Com isto, criam-se composições independentes dentro da composição que permitem narrativas paralelas. A segunda situação que se verifica é a representação da própria mão do pintor, captando o momento da produção da obra. “O pintor, ao retratar a sua própria mão, introduz parcelas do que podemos considerar de auto-retrato”<sup>17</sup>. Muitas são as vezes em que o artista retrata não o rosto mas sim a sua mão que pinta ou desenha. Este género de auto-retrato introduz nas obras o momento da concretização da obra e, ao mesmo tempo, insere-o dentro do mundo representado.

Continuar Visita



**Imagem30:** Sala de René Bertholo. Ponto de informação sobre o Artista. Botão A de informação da obra.



## 5. René Bertholo

<sup>17</sup> CASEIRÃO, Armando Jorge Campos dos Santos 2007, *José Escada 1934-1980: A Consciência do Desenho na Conquista de outra Dimensão*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa, p.420

René Bertholo é um caso único, no seio dos artistas portugueses do século XX. O artista viu a sua obra ser reconhecida no estrangeiro, onde participou em vários circuitos internacionais. Em Portugal a situação foi mais tímida, devido ao panorama cultural de Portugal na altura.

A sua obra segue pelos caminhos da nova figuração que se assumia como uma proposta de integração da vida quotidiana na arte. René Bertholo partia do pressuposto que era indiscutível existir liberdade de experimentar e criar, posição que fez dele um artista que negava qualquer tipo de categorização. Através da pintura, técnica inicialmente escolhida, o artista questiona, de um ponto de vista muito pessoal, a relação entre figuração e abstracção. A sua obra é muito diversificada e complexa.



### *Le gadget de M. Thomas, 1965*



Na década de 60, fase inicial do seu percurso artístico, o artista começa por uma pintura figurativa, na qual introduz motivos ou figuras retirados do quotidiano. Guarda-chuvas, casacos, barcos, livros, carros, relógios, sapatos, etc. René Bertholo cria uma explosão de elementos da vida quotidiana. Como resultado temos uma transformação poética ligada ao sonho. O artista, através desta obra, oferece ao observador uma conjugação de elementos banais numa *não-narrativa*.

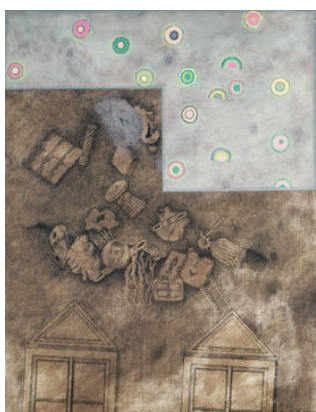
**Imagem31:** *Le gadget de M. Thomas, 1965*

O artista recusou a figuração narrativa na sua pintura, designação parisiense da neofiguração. René Bertholo chegou mesmo a afirmar, “ primeiro sabes muito bem que não sou um narrativo. Eu não conto nada. Depois, o meu tratamento da imagem (nas suas modificações como nas suas repetições) é inteiramente instintivo e espontâneo”<sup>18</sup>.

Há nesta obra uma chuva de objectos, que caem sucessivamente uns após os outros. Estes caem de um céu que não existe. Posam um momento perante os olhos do observador, imobilizados. No momento da paragem, os objectos sujeitam-se à

<sup>18</sup> Ramos, Maria 2000, *René Bertholo*, Porto, Fundação Serralves, p.27

necessidade do observador de inventariar e, após esse momento, os objectos prosseguem a sua queda.

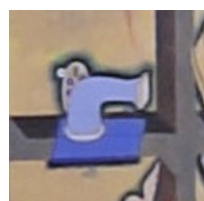


**Imagem32:** *Duas janelas*, 1964



**Imagem33:** *Sem Título*, 1966

“Outrora, um guarda-chuva encontrou uma máquina de costura em cima da mesa de anatomia”<sup>19</sup>. As composições de René Bertholo, carregadas de objectos que nada contam, não são personagens de uma história. São meros objectos que valem por si só, cada um tem a sua história. Os objectos circulam, vêm não se sabe de onde e a noção do destino desses objectos é a mesma que a noção que o observador tem da sua origem.



***Nuvem com superfície variável-III*, 1967**



**Imagem34:** *Nuvem com superfície variável-III*, 1967.

René Bertholo estudou na Escola de Artes Decorativas António Arroio e na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, entre 1951 e 1957. Por esta altura cruzou-se com o Grupo do Gelo, contactando com técnicas surrealistas, nomeadamente com os processos de automatismo que irão influenciar parte da sua produção e que porventura despertaram a noção de acaso presente em *Nuvem com superfície variável III*.

<sup>19</sup> Ramos, Maria 2000, *René Bertholo*, Porto, Fundação Serralves, p.43

Aqui, todavia, o que efectivamente decorre diante do espectador é o desenvolvimento de uma acção em que o puro acaso, ao ser condicionado pela pré-determinação de movimentos padrão, se transforma na aleatoriedade possível, uma vez que o movimento seguinte é forçosamente determinado pelo anterior. Escapando ao controlo estrito do criador e à possível reversão do percurso desenhado pelas peças, esta obra foge à condição estática e inalterável do objecto, sem implicar amputação ou destruição.

*Nuvem com superfície variável III*, um dos Modelos Reduzidos que Bértholo produz a partir de 1966 e durante cerca de uma década, aponta os desenvolvimentos concomitantes do cinetismo, em que a estruturação das peças depende do movimento a ser produzido, o que é reforçado pela visibilidade dos motores.

Simula, assim, o percurso incerto de uma nuvem, usando um mecanismo em que a deslocação do objecto é accionada por uma esfera que, circulando de forma aleatória no interior de um cilindro em rotação contínua, prime um dos dispositivos electrónicos que ordenam o movimento da nuvem. Encontramo-nos, deste modo, perante a sugestão de um movimento perpétuo, remetendo para o conceito de entropia, que se relaciona com a tentativa de construção de máquinas capazes de funcionar eternamente.

Pela forma como se assumem enquanto processo em curso de gadgets tecnológicos, os Modelos Reduzidos assumem um carácter lúdico que, pela representação de elementos naturais simplificados no desenho dos contornos das peças de metal de cores planas e brilhantes, se aproxima do tratamento da paisagem pela atitude do receptor que assiste ao desenrolar daquela acção no tempo.

Criam uma discussão em torno da condição do objecto, conjugado numa representação de um conceito de paisagem. Através dos seus objectos em movimento, que muito têm de infantil na sua aparência visual, na qual observamos paisagens em movimento, o observador vê um mundo de infância, tem através dos objectos um certo olhar inocente e encantado sobre o mundo.



**Imagem35:** *Beaux fixe*, 1966.



**Imagem36:** Botão de passagem para a próxima sala.

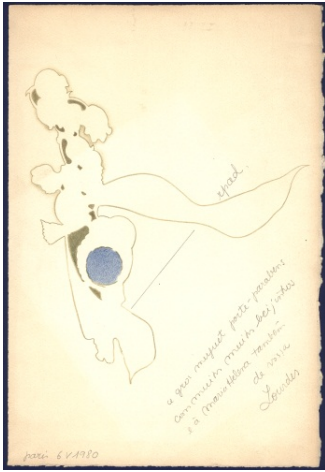


**Imagem 37:** Sala da Correspondência. Ponto de informação da sala.



## 6. Sala da Correspondência

Esta sala é o núcleo central de toda a exposição. É nela que se verifica a ligação existente entre os artistas presentes na exposição temporária a Vieira da Silva e Arpad Szenes. É este ponto que justifica, em parte, o título da exposição. Em parte porque esta exposição levanta também outras questões, nomeadamente a situação da arte portuguesa

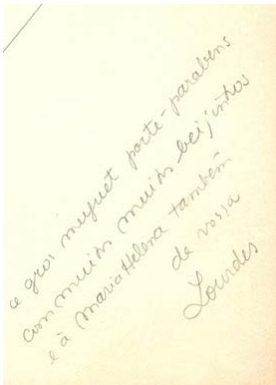


da segunda metade do século XX, perante uma política que oprimia e censurava muitas expressões artísticas. De facto, estes quatro artistas, juntamente com Vieira da Silva, são o reflexo de uma tendência do século XX em Portugal, designadamente, a necessidade, mais do que uma tendência, a necessidade de muitos artistas abandonarem o país natal à procura de novos horizontes, novas conjunturas artísticas que favorecessem a sua carreira artística e o panorama artístico nacional.

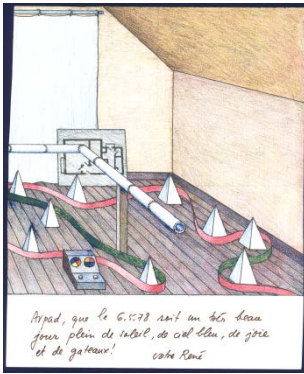
**Imagem38:** Obra de Lourdes Castro, *Sem Título*, 1974.

Portanto, não se pode encarar este projecto como o testemunho de um laço afectivo dentro de um grupo reduzido. Os *Amigos de Paris* podem também incluir todos os artistas que deixaram o seu país devorado pelo salazarismo, com destino a Paris, para lá, crescerem artisticamente, para de lá trazerem a liberdade de criar.

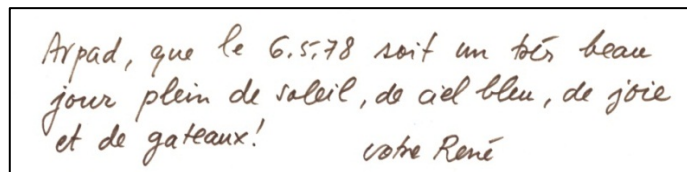
Neste pormenor da Obra, *Sem Título*, 1974, pode ver-se uma dedicatória de Lourdes Castro a Arpad Szenes e Vieira da Silva. “Ce gros muguet porte-parabéns com muitos beijinhos e à Maria Helena também da vossa Lourdes”.



**Imagem39:** Pormenor da Obra *Sem Título*, 1974.



**Imagem40:** Obra de René Bertholo, *Sem Título*, 1978.



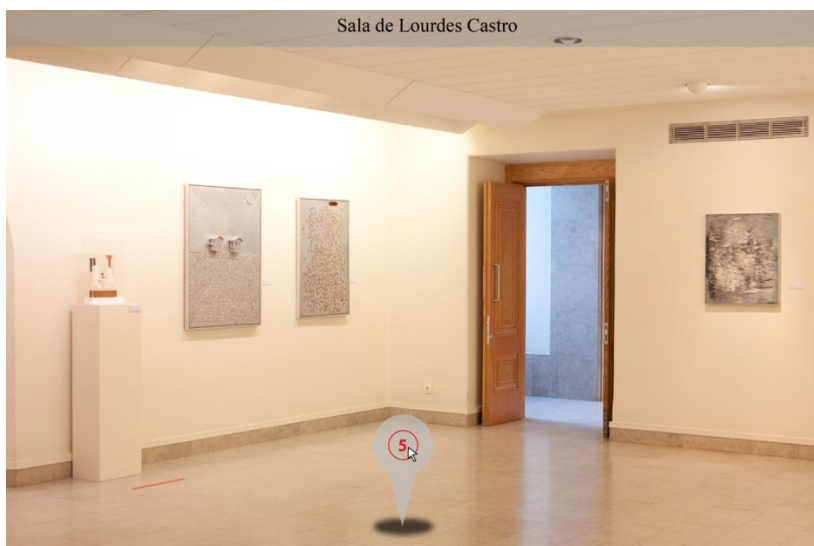
**Imagem41:** Pormenor da obra *Sem Título*, 1978.

Neste meio afectivo surgiu o grupo KWY. Um grupo que teve origem na revista KWY, fundada por Lourdes Castro e René Bertholo, aquando da estadia deles em Paris. A revista e o grupo são também eles um elemento de ligação entre os artistas. Quanto ao grupo, não estão apenas José Escada, René Bertholo, Lourdes Castro e Jorge Martins associados a eles. O grupo era mais extenso, incluindo outros artistas que na segunda metade do século XX, deixaram o seu país natal rumo a Paris.

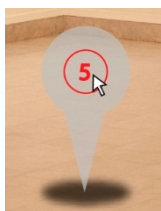


**Imagem42:** Elementos do Grupo KWY.

Continuar Visita



**Imagem43:** Sala de Lourdes Castro. Ponto de Informação sobre a artista.



## 7. Lourdes Castro

A identidade artística de Lourdes Castro anda em torno do tempo e da memória. Através das suas silhuetas ou sombras projectadas, Lourdes Castro aborda a presença do corpo ou de objectos inseridos no espaço. Representa-os através do elemento que eles geram, adquirido através da relação do corpo com a luz, que produz sombra ao estar presente no espaço. As sombras surgem pelo simples facto de os corpos ou objectos existirem. Dá-lhes, com este registo que é construído fora de suportes tradicionais, um carácter misterioso. Vemos o tempo, tempo este que é o tempo durante o qual o corpo ou objecto esteve exposto aos efeitos da luz, para produzir sombra. Temos a memória, e até vestígios dela, da presença de um corpo ou objecto que já pertenceram àquele espaço, mas que nas obras de Lourdes Castro não passam de memórias ou vestígios.

Pode considerar-se as sombras o resultado da procura da alma, da aura do corpo ou objecto. Os corpos ou objectos de Lourdes Castro são algo de intangível, imaterial.

Na sua obra, podemos definir dois momentos diferentes. O primeiro é determinado por uma certa sensação de excesso, com acumulações e sobreposições de

todo o tipo de objectos. Lourdes Castro recolhia vários objectos encontrados em vários locais, organizando-os e cobrindo-os, homogeneamente, com um só tom. Esses conjuntos de objectos ganhavam uma nova vida, uma nova dimensão, transformando utensílios de uso corrente em arte. Há nesta fase uma relação entre arte e a vida quotidiana.

A sua segunda fase, é constituída pelas suas sombras. Através do contorno, Lourdes Castro pretende alcançar o essencial de cada pessoa. Há uma ocultação dos pormenores, como, alias, já acontecera com as colagens de objectos homogeneamente pintados. O uso de suportes não tradicionais, foi para Lourdes Castro uma forma de fazer evoluir as suas sombras. À imaterialidade das suas sombras seria conjugada à imaterialidade do suporte, nomeadamente o plexiglas. Com o plexiglas, Lourdes Castro viu-se na possibilidade de retirar as sombras da sombra, tornando-as transparentes. As sombras manifestadas no plexiglas, revelavam-nos a luz dos objectos e das pessoas. Já não são propriamente sombras. Às suas sombras transformaram-se em luz, a luz emanada das pessoas ou objectos.



**Imagem44:** Botão de informação A, da salade de Lourdes Castro.



**Caixa azul, 1963**  
**Caixa madeira, 1963**



**Imagem45:** Caixa azul, 1963



**Imagem46:** Caixa madeira, 1963 (a)

Esta fase do percurso artístico de Lourdes Castro, as suas construções concebidas através da reutilização de objectos do quotidiano, de uso corrente, mostra a atenção que a artista tinha na afirmação do *Nouveaux Realisme* francês.

A Arte Pop não incidiu apenas na área da pintura, produziu também construções e ambientes. As construções produzidas pela Arte Pop, sendo tridimensionais, poderiam ser vistas como candidatas a esculturas.

As montagens poderem aspirar a esculturas, surge ao pensamentos diferentes termos usados na Antiguidade e Idade Media, que serviram para diferenciar diferentes tipos de escultura. Dos termos que serviram para diferenciar diferentes tipos de escultura, temos o tipo de escultura Korai, as Kouroi e Kroisos. No entanto, quanto a estas construções, “abandonemos a definição demasiado geral da escultura e consideremos os “ambientes” como uma categoria à parte, diferente, tanto da pintura como da escultura, tanto pela utilização de materiais heterogéneos (“mixed mediums”), como pela atenuação da fronteira entre as imagens e a realidade”<sup>20</sup>.

De facto, se definirmos como escultura um objecto feito de uma só matéria, as montagens, como a caixa azul e caixa de madeira de Lourdes Castro, teriam de ser classificadas de forma diferente.

Situamos o objectualismo de Lourdes Castro ao momento da redescoberta do dadaísmo, ao qual aderiram os *Neouveaux réalistes* franceses. Nas caixas de Lourdes Castro, os objectos aparentam ser organizados sem seguir qualquer lógica. Há sim uma

<sup>20</sup>Janson, H. W. 1998, História da Arte, in A “Assemblage” (Montagem) e os Materiais Escultóricos, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.741

procura da linha e da forma. Lourdes Castro adquire a linha e a forma recorrendo à pintura homogénea de toda a montagem, de uma só cor. Com isto, a artista torna os objectos indiferenciados, reduz os objectos à sua essência formal, retirando-lhes a sua materialidade e identidade. Lourdes Castro confere-lhes “unidade e aura”<sup>21</sup>.



**Imagem47:** Botão B e C de informação das obras.



***Odalisque d'Après Ingres, 1964***



**Imagem48:** *Odalisque d'Après Ingres, 1964*

Depois de Lourdes Castro ter efectuado algumas experiencias serigráficas, através das quais surgem as primeiras sombras, a artista desenvolveu a sua pesquisa em torno destas. A evolução das sombras construídas através da serigrafia, deram lugar a uma série de imagens, reduzidas ao contorno das sombras. Para Lourdes Castro “a sombra ainda é palpável. O contorno já não é. O

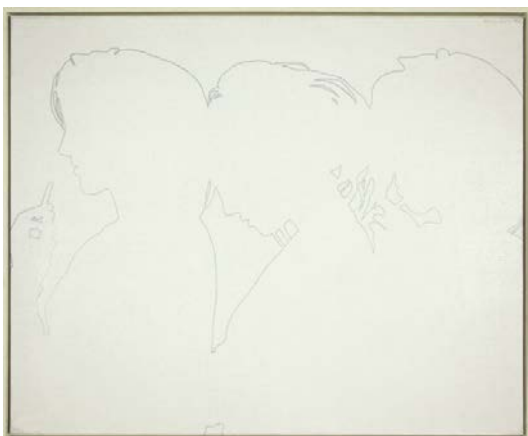
<sup>21</sup> Acciaiuoli, Margarida 2001, KUY: Paris 1958-1968, Lisboa: CCB: Assírio & Alvim, 2001,p.436.

contorno surpreende-me porque não existia antes de o desenhar: é, creio, um novo olhar sobre o que me rodeia”<sup>22</sup>.

Odalisque d’Aprés Ingres é uma transformação da obra *La Grande Odalisque*, do pintor Ingres (1780-1867) de Lourdes Castro. Lourdes Castro torna a obra de Ingres num signo, numa forma e ao limitá-la a um contorno desmaterializa a pessoa, reduzindo-a a uma silhueta.

*La Grande Odalisque* é um retrato de uma mulher nua mas rodeada de tecidos que caem, deslizam, enrolam-se em pregas, vestígios da movimentação do corpo e que apelam ao tacto e sobretudo são a moldura para o corpo sensual, curvilíneo da mulher que estando de costas – e que costas – no entanto nos olha de lado, consciente que a estamos a observar.

Lourdes Castro, através do contorno, apaga toda essa informação da obra de Ingres.



**Imagem49:** *Sombra Projectada* de Marta Minujín, 1963

“A sombra projectada como contorno interessa-me muito mais que a sua simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda muito mais fantasmático, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra está à frente, ou atrás, mas não longe. Enquanto um contorno é qualquer coisa que foi feita com a presença da sombra, mas que dela se liberta. Contorno sugere a ausência, verdadeira e absolutamente”<sup>23</sup>.

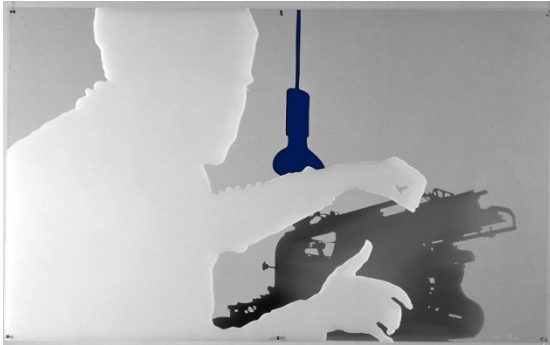
---

<sup>22</sup> Zimbro, Manuel, [et al.] 1992, Lourdes Castro: Além da Sombra, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, p. 51.

<sup>23</sup> Zimbro, Manuel, [et al.] 1992, Lourdes Castro: Além da Sombra, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, p. 51.



## Sombra Projectada de René Bertholo, 1965



**Imagem50:** *Sombra Projectada de René Bertholo, 1965*

Depois das linhas de contorno marcadas sobre tela, Lourdes Castro passou a projectar as suas sombras em plexiglás pintado e recortado. A mudança de suporte, da tela para o plexiglás, foi uma fase importante na carreira de Lourdes Castro. Nesta fase, a artista abandona por completo o meio tradicional de pintar sobre tela.

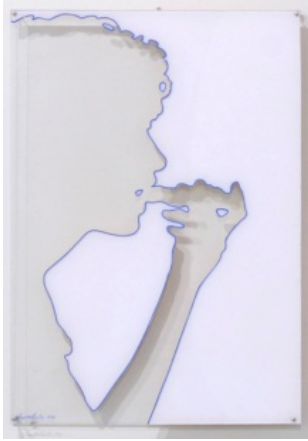


Os processos utilizados por Lourdes Castro para a representação das suas sombras no plexiglás pintado e recortado são vários. Um deles é a sobreposição das próprias placas de plexiglás e introdução de cor nas placas. Outro processo de aquisição de sombras através do plexiglás era conseguido através do recorte do material, dando a sombra através do seu vazio.

**Imagem51:** *In The Café, 1964*

O processo consistiu na gestão dos intervalos entre as placas de plexiglás, muito importante na definição dos reflexos e dos contornos lumínicos.

As sombras de Lourdes Castro, tal como nos seus contornos, são sombras “emprestadas” de amigos seus, são sombras retiradas do quotidiano representando gestos banais, actividades do dia-a-dia.



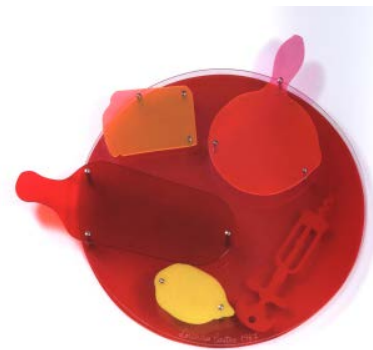
Lourdes Castro nunca abandonou o seu trabalho de representação de objectos. Nesta obra *Sombra Projectada de René Bertholo*, ou ainda a *Bandeja*, Lourdes Castro trata os objectos, “relacionando-os com as suas funções, ou representando-os com o ser humano que o faz funcionar”<sup>24</sup>.

**Imagem52:** *Ombre portée contorno azul* (Ana Castro), 1965

Através da sobreposição de placas de plexiglás, Lourdes Castro permitia que as silhuetas da placa da frente, a mais próxima do espectador, fossem projectadas no plano que define a cena. As sombras das figuras, além de estarem representadas no primeiro plano, são projectadas no segundo.

Nestas obras surge um jogo entre linha de contorno e mancha cromática. Em função das características do plexiglás, as sombras projectadas de Lourdes Castro adquirem sombra própria, através da qual se adquire a sombra da sombra.

A formação de sombras que se criam através da luz do espaço onde as obras estão expostas, atribui às obras uma certa vivacidade. As sombras de Lourdes Castro já não são meros vestígios ou memórias, essa conotação passa para as suas sombras próprias. Em suma, o que Lourdes Castro adquire são vestígios de vestígios.



**Imagem53:** *A Bandeja*, 1967

---

<sup>24</sup> Acciaiuoli, Margarida 2001, KUY: Paris 1958-1968, Lisboa: CCB: Assírio & Alvim, p. 441.

## Conclusão

Na sequência do estágio efectuado na Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, foi adquirido um conhecimento e a compreensão do funcionamento interno da instituição, essencialmente no que toca a inventariação e a montagem de exposições, já que foi possível participar na montagem da exposição temporária, *Amigos de Paris*, observando, analisando e pondo em prática noções teóricas. Foi igualmente enriquecedor tomar conhecimento de um caso de integração de património industrial, através do aproveitamento da antiga Fábrica das Sedas, construída no século XVIII. O espaço expositivo foi escolhido por Maria Helena Vieira da Silva que o tinha ali perto da casa que pertencera outrora à sua mãe. Não só o espaço expositivo foi escolhido pela artista plástica como esta também acompanhou o projecto de musealização do edifício fabril. De facto, as obras da artista estão ali inseridas num meio muito especial, devido ao contexto urbanístico pombalino, de certa forma resguardado do meio cosmopolita, recatado, sossegado, revelador da personalidade de Vieira da Silva. De igual modo, a luz, difusa e filtrada pelas árvores do jardim das amoreiras, oferece ao espaço do museu conforto, recolhimento, sossego, um ambiente íntimo, numa arquitectura despojada, simples e harmoniosa.

No que diz respeito ao funcionamento do museu constatou-se que este recebe poucos visitantes e que grande parte deste público é escolar, tal como acontece na maioria dos museus nacionais. Uma das principais funções dos museus, para além de investigar, coleccionar e conservar é comunicar, apresentar e dar a conhecer ao público o seu espólio. Desde as suas origens, o museu tem vindo a ser encarado como um meio de transmissão de conhecimentos, uma instituição capaz de instruir os visitantes. A Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, é uma instituição, não será demais voltar a frisá-lo, com uma colecção de grande valor artístico, o museu constituindo igualmente uma forma de dar a conhecer a obra de uma das mais importantes artistas plásticas de Portugal, não esquecendo Arpad Szenes. De valorizar também a colecção de primeiras obras de um número considerável de artistas contemporâneos que estiveram em contacto com Vieira da Silva e Arpad Szenes.

A FASVS, perante o importante espólio que se encontra lá alojado, procura divulgá-lo ao público do museu, sobretudo através da criação e montagem de exposições temporárias de obras guardadas nas suas reservas, juntamente com outras

obras que são emprestadas por outros museus, como foi o caso do CAM, que emprestou algumas obras dos quatro artistas para constarem da exposição, *Amigos de Paris*. Também são realizadas exposições apenas com obras emprestadas por outros museus. As exposições temporárias parecem ser um dos principais meios de apresentação das obras naquele museu, juntamente com a exposição permanente, até porque não existe um Serviço Educativo. Uma das funções deste serviço é contactar com os potenciais públicos do museu e criar estratégias de comunicação que possibilitem a interpretação dos objectos de arte, ou outros artefactos, quando não se trate de museus de arte ou galerias.

Perante a inexistência deste serviço na FASVS, a utilização do meio cibernético pode constituir uma mais-valia para a fundação, no sentido de trazer públicos a visitarem-na. Efectivamente, a FASVS, através dos meios sociais como o Facebook, mas também do seu *site* e o envio de newsletters, efectua a divulgação dos seus eventos recorrendo ao meio cibernético. Pensamos que a apresentação das exposições através da *internet* também poderá ser uma mais-valia, tanto para despertar o interesse dos visitantes como para lhes proporcionar mais um meio de acesso às obras de arte. Por outro lado, dado que grande parte dos museus portugueses se encontram concentrados em Lisboa e no Porto, podemos arriscar a ideia de que esta poderia constituir uma forma de democratização da arte e da cultura insubstituíveis na formação dos indivíduos. Tal como foi referido antes, este meio, a visita virtual, não pode, de forma alguma, tornar-se o substituto da visita presencial. De qualquer forma, conhecer a obra de artistas contemporâneos, introdutores da arte contemporânea em Portugal, parece-nos representar um grande interesse. Aliás, conhecer e perceber a arte contemporânea é de grande importância, pois a nova arte não é inteligível para toda agente.

José Ortega y Gasset referindo-se à recepção da arte moderna por parte de um público não especializado, que como sabemos constitui a maioria dos visitantes dos museus portugueses, afirma na *A desumanização da Arte*, que “mal os elementos puramente estéticos dominem e não consiga captar bem a história de João e de Maria, o público fica desorientado e não sabe o que fazer diante do palco, do livro ou do quadro, é natural, não conhece outra atitude perante os objectos senão a prática, a que nos leva a apaixonar-nos e a intervir sentimentalmente neles. Uma obra que não o convide a esta intervenção deixa-o sem papel”.

De facto a inteligibilidade da obra artística pode torná-la mais próxima do visitante, podendo assim criar-se laços afectivos entre a obra e os visitantes, podendo

aquela proporcionar uma experiência de aprendizagem única em termos emotivos e intelectuais.

A nossa proposta de criação de exposições virtuais não tem como objectivo resolver cabalmente a questão da inteligibilidade da obra de arte, por este assunto ser muito abrangente e necessitar de outros meios, nomeadamente humanos, educacionais, políticos, entre outros. No entanto, a exposição virtual pode ser um dos caminhos para a resolução da questão da leitura das obras de arte contemporâneas por parte do público em geral. Parte-se, portanto do princípio que este instrumento deve possuir a informação necessária para a compreensão das obras, podendo informar, instruir ou esclarecer, assim como deve ser de fácil navegação e aliciante para quem nele navegar. Este poderá ser o ponto de partida para uma futura visita presencial aos museus de arte contemporânea, caso o instrumento virtual possua as características necessárias para o incentivar. No fundo, trata-se de mais um instrumento de aquisição de informação e de conhecimento que só poderá enriquecer os cidadãos.

## **Bibliografia**

### **I. Fontes Impressas**

ACCIAINOLI, Margarida 2001. *KWY Paris 1958 – 1968*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BARRANHA, Helena Silva 2009. *Património e Biografia: Vieira da Silva e os Jardins das Amoreiras*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

CASEIRÃO, Armando Jorge Campos dos Santos 2007, *José Escada 1934-1980: A Consciência do Desenho na Conquista de outra Dimensão*, Lisboa, Tese de Doutoramento em Belas Artes/Desenho, Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa.

CESARINY, Mário 2009. *Vieira da Silva – Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim.

CHOAY, Françoise 2010, *A Alegoria do Património*, Lisboa Edições 70.

COSTA, Aníbal 2005, *2º Seminário – A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação*, Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Direcção – Geral dos Depósitos e Monumentos Nacionais.

DEMPSEY, Amy 2002. *Estilos, Escolas & Movimentos*, Londres, Cosacnaify.

FERNANDEZ, Luis, FERNANDEZ, Isabel 2001. *Diseño de Exposiciones: Concepto, Instalacion y Montaje*, Madrid, Alianza Editorial.

FERNANDO, de Azevedo 2012, *José Escada*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes.

FOLGADO, Deolinda, LACERDA, Manuel 2001, Projecto de Levantamento da Arquitectura Industrial Contemporânea em Portugal (1920-1965), *Estudos, Património*, n.º1, Lisboa, IPPAR.

FONSECA, Sebastião 1954, *René Bertholo: Desenhos*, Lisboa, Ver.

FRANÇA, Carlos 1999, *René Bertholo: Pinturas*, Porto, Galeria Fernando Santos

FRANÇA, José-Augusto 2000, *A Arte e Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-2000)*, Lisboa, Livros Horizonte.

- FRANÇA, José-Augusto 1973, Lourdes Castro, Lisboa, Estúdios Cor.
- FRANÇA, José-Augusto 1957, A Pintura de René Bertholo, Lisboa, Galeria de Exposições do Diário de Notícias.
- FRANÇA, José Augusto 1973, Nova Figuração, Lisboa, Estúdios Cor.
- FRANÇA; José-Augusto 1974, A Arte em Portugal no Séc. XX, Lisboa, Bertrand.
- GASSET, José Ortega y 2003, *A Desumanização da Arte*, Lisboa, Vega Limitada.
- GONÇALVES, Rui Mário 1998, *A Arte Portuguesa do séc.XX*, Lisboa, Temas e Debates.
- GONÇALVES, Rui Mario 1940, Jorge Martins, Lisboa, Colóquio. Artes.
- GOUVEIA, Isabel 2013, *Descobrir. Programa Gulbenkian Educação para a Cultura e Ciência*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- JANSON, H. W. 1998, *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- HERNANDEZ, Francisca 1994. *Manual Museologia*, Madrid, Síntesis.
- HOMEM, Paula Menino 2006-2007, Ferramentas Inovadoras para Monitorização Ambiental e Avaliação de Danos para Objectos em Museus, Palácios, Arquivos, e Bibliotecas: A Exposição Luminosa e os Dosímetros LightCheck. *Ciências e Técnicas do Património. Revista da Faculdade de Letras*, I Série Vol. V-VI, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MACEDO, Eva Arruda de 1957, René Bertholo e Lourdes Castro, Lisboa, Galeria 111.
- MAIA, Joana 2007, Museu de Arte Contemporânea: A Obra de Arte (In)dependente do Espaço, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Porto, Faculdade de Arquitectura – Universidade do Porto.
- MARTINS, Jorge [et al.] 1993, Jorge Martins: Pinturas, 1958-93, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARTINS, Jorge [et al.] 1988, Jorge Martins: Desenhos 1957-1987, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MOLDER, Maria Filomena 1984. *Jorge Martins*, Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- MELO, Alexandre 2007. *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, Instituto Camões.

MONTANER, Josep Maria 2003, *Museus para o Século XXI*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA.

LUNA, José Luis 1987, *René Bertholo*, Paris, Galerie Lucien Durand.

O'DOHERTY, Brian 2008, *White Cube: L'Espace de la Galerie et son Idéologie*, JRP Ringier.

OLIVEIRA, Emídio Rosa de 1990, Jorge Martins, ou a modulação rítmica da cor, Lisboa, Artes Plásticas.

OLIVEIRA, Mário 1973, *A pop Arte e Outras Artes*, Braga, Pax.

PEREIRA, Maria José Moniz, FREITAS, Maria Helena de, SANCHES, Rui 1996, *Pequeno Roteiro da Coleção de Arte Contemporânea José de Azeredo Perdigão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

PHILIPPE, Anne, WEELEN, Guy 1991. *Arpad Szenes*, Paris, Édition Cercle D'Art.

PINTO, Marcelo Mendes, SILVA, Armando Coelho Ferreira da [et al.] 2003, *Actas do Colóquio de Museologia Industrial, Reconversão e Musealização de Espaços Industriais*, Porto, Museu da Indústria.

QUARESMA, José 2013. *Chiado, Baixa e Confronto com o «francesismo» nas Artes e na Literatura, Arte Pública, Espaço Público*, Lisboa, Junta de Freguesia dos Mártires.

RAMOS, Maria 2000, *René Bertholo*, Porto, Fundação Serralves.

RIBEIRO, José Sommer 2000. *Arpad Szenes – Vieira da Silva: Período Brasileiro*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva.

RIBEIRO, José Sommer, WEELEN, Guy, FRANÇA, José-Augusto 1987. *Arpad Szenes Luz Portugal*, Lisboa, Centro de Arte Moderna.

RICO, Juan Carlos, GUTIÉRREZ, Angela, DOMINGUEZ, Ramiro 1999. *Museo, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos*, Madrid, Sílex.

RESTANY, Pierre 1965, Lourdes Castro, Munique, Galerie Buchholz.

ROSENTAL, Gisela 1998. *Vieira da Silva*, Lisboa, Taschen.

RUIVO, Marina Bairrão, MELO, Ana Vasconcelos e 2012. *Amigos de Paris: Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, Jorge Martins*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

RUIVO, Marina Bairrão, SANTOS, Sandra 2011. *Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva*, Lisboa, Museus de Portugal.

RUIVO, Marina Bairrão 2009. *Vieira da Silva – Arpad Szenes: Ateliers*, Lisboa, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

SERRANO, Ana 2010, reconversão de Espaços Industriais: três projectos de intervenção em Portugal, Lisboa, Dissertação de Mestrado de Arquitectura apresentada no Instituto Superior Técnico – Universidade Técnica de Lisboa.

TAVARES, Cristina Azevedo, DIAS, Fernando Paulo Rosa et al. 2008. *Arte & Abstracção, Ciências da Arte// Actas das Conferências*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. De Freguesia dos Mártires e CIEBA-FBAUL.

TRINDADE, Maria 1993. *Iniciação à Museologia*, Lisboa, Universidade Aberta.

VASCONCELOS, Mario Cesariny de 1976, *O Bobo, in Ma femme chamada Bicho*, Centro Português de Cinema, Fundação Calouste Gulbenkian.

## II. Obras Consultadas On-line

ABDALLA, Ângela Andrade 2010. Iluminação nos Museus. *Iluminação de Museus* [EM LINHA]. Disponível em: <http://angelaabdalla.blogspot.pt/2010/07/iluminacao-de-museus.html>. [Consult. 7 Abril 2012].

FASVS 2010. Vieira da Silva. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva [EM LINHA]. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva. Disponível em: <http://fasvs.pt/>. [Consult. 3 de Setembro 2012].

Fundação Calouste Gulbenkian. Colecção [EM LINHA]. Lisboa: Centro de Arte Moderna. Disponível em: <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=71726&visual=2&langId=1>. [Consult. 3 Setembro 2012].

LEÃO, Cunha 2012. LX Factory. LXF [EM LINHA]. Lisboa: LX Factory. Disponível em: <http://www.lxfactory.com/PT/lxfactory/>. [Consult. 16 Maio de 2013].

Fundação Calouste Gulbenkian. *Missão e História* [EM LINHA]. Disponível em: <http://www.gulbenkian.pt/historia>. [Consult. 14 Maio de 2013].

OLIVEIRA, Paulo 2008. Iluminação de Obras de Arte. *Iluminação e Arte* [EM LINHA]. Disponível em: <http://pauloliveira.wordpress.com/2008/06/28/iluminacao-e-arte/>. [Consult. 7 Abril 2012].

TAGIL, Nizhny 2003, Património Industrial. *TICCIH: Carta de Nizhny Tagil sobre o Património Industrial* [EM LINHA]. Disponível em: <http://www.mnactec.cat/ticcih/pdf/NTagilPortuguese.pdf>. . [Consult. 11 Setembro de 2012].

SANTOS, David 2006. Jorge Martins. *Jorge Martins, Simulacros, Uma Antologia* [EM LINHA]. Disponível em: <http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=44>. [Consult. 16 Maio de 2013].

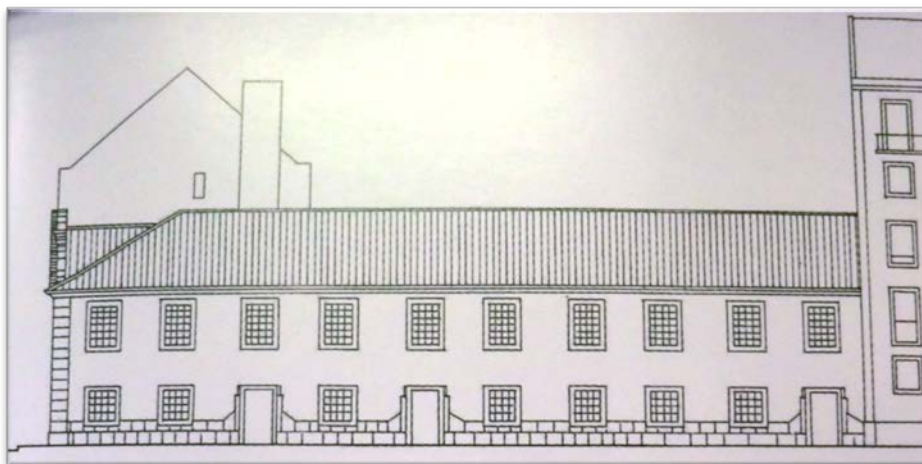
## **ANEXOS**



**Imagem54:** Fachada da Fábrica de Tecidos de Seda.



**Imagem55:** Travessa da Fábrica dos Tecidos de Seda, 1968.



**Imagem56:** Projecto da fachada para o museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.



**Imagem57:** Fachada actual do Museu Arpad Szenes - Vieira da Silva, antiga Fábrica dos Tecidos de Seda, 2013.



**Imagem58:** Vista aérea do Jardim das Amoreiras, Águas Livres e FASVS.



**Imagem59:** Entrada do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.



**Imagem60:** Átrio de entrada do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.



**Imagem61:** Loja do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.



**Imagem62:** Escadaria que dá acesso à galeria principal, salas de exposições temporárias e centro de documentação, no piso 1.



**Imagem63:** Auditório do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.



**Imagem64:** Sala de exposições temporárias do piso 0.



**Imagem65:** Exposição permanente da galeria principal do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.



**Imagem66:** Mezanino que liga as salas de exposições temporárias do piso 1.



**Imagem67:**

**Vieira da Silva**  
*Auto-retrato, 1932*  
*Auportrait*  
Guache sobre papel  
67 x 26 cm  
Col. Maria Nobre Franco



**Imagem68:**

**Paul Cézanne**

*Os jogadores de cartas, 1893-96*

*Les Joueurs de cartes*

Óleo sobre tela

47,5 x 57 cm

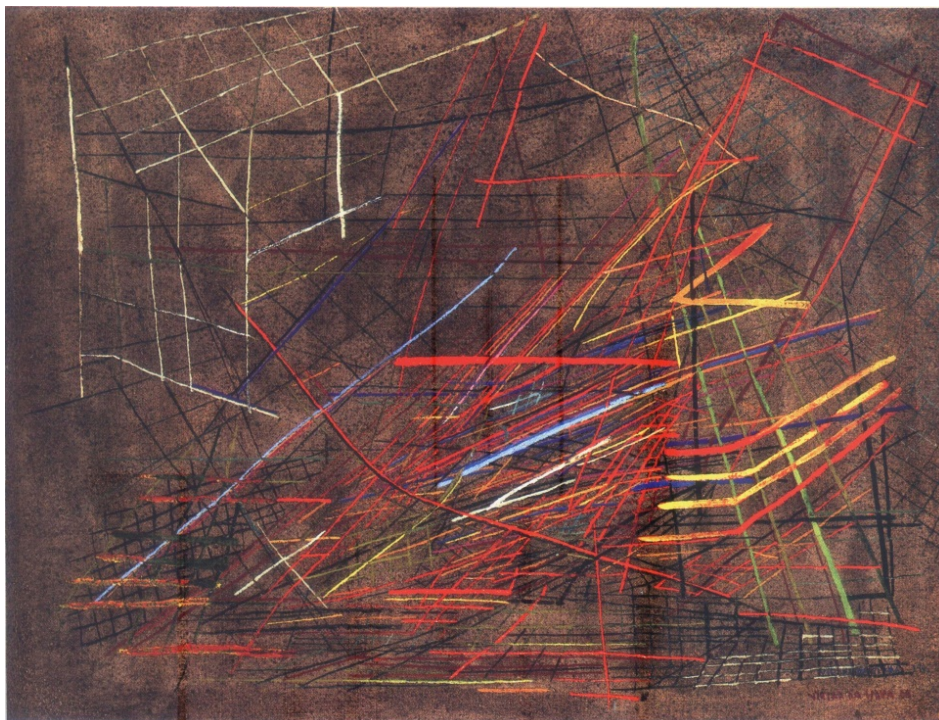
Col. Musée d'Orsay



**Imagem69:**

**Vieira da Silva**  
*Sem Título, 1935*  
*Sans titre*

Óleo sobre tela e traços de mina de chumbo  
22,8 x 28,9 cm  
Col. Particular



**Imagem70:**

**Vieira da Silva**

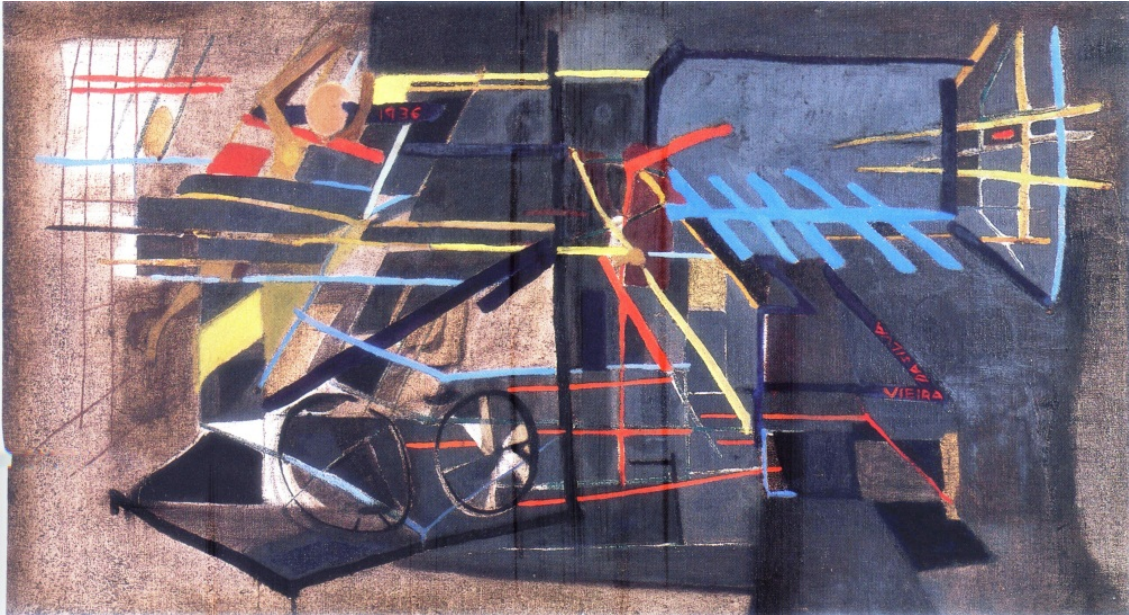
*As linhas*, 1936

*Les lignes*

Óleo e ripolin sobre tela

70 x 92 cm

Col. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou



**Imagem71:**

**Vieira da Silva**

*A rua, à noite, 1936*

*La rue, le soir*

Óleo sobre tela

54 x 100 cm

Col. CAM- Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, depósito na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva



**Imagem72:**

**Vieira da Silva**  
*O atelier*, 1940  
*L'atelier*  
Óleo sobre tela  
73 x 92 cm  
Col. Particular



**Imagem73:**

**Vieira da Silva**

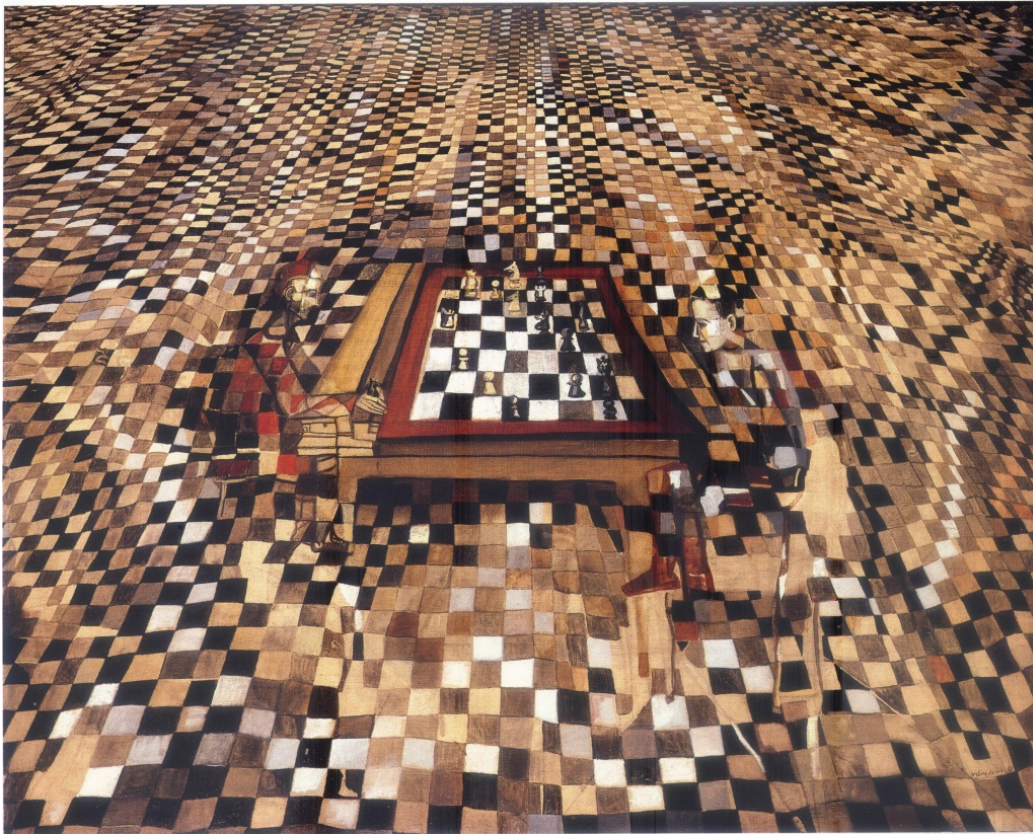
*O calvário, 1942*

*Le calvaire*

Óleo sobre tela

81 x 100 cm

Col. Musée de la Résistance, Invalides



**Imagem74:**

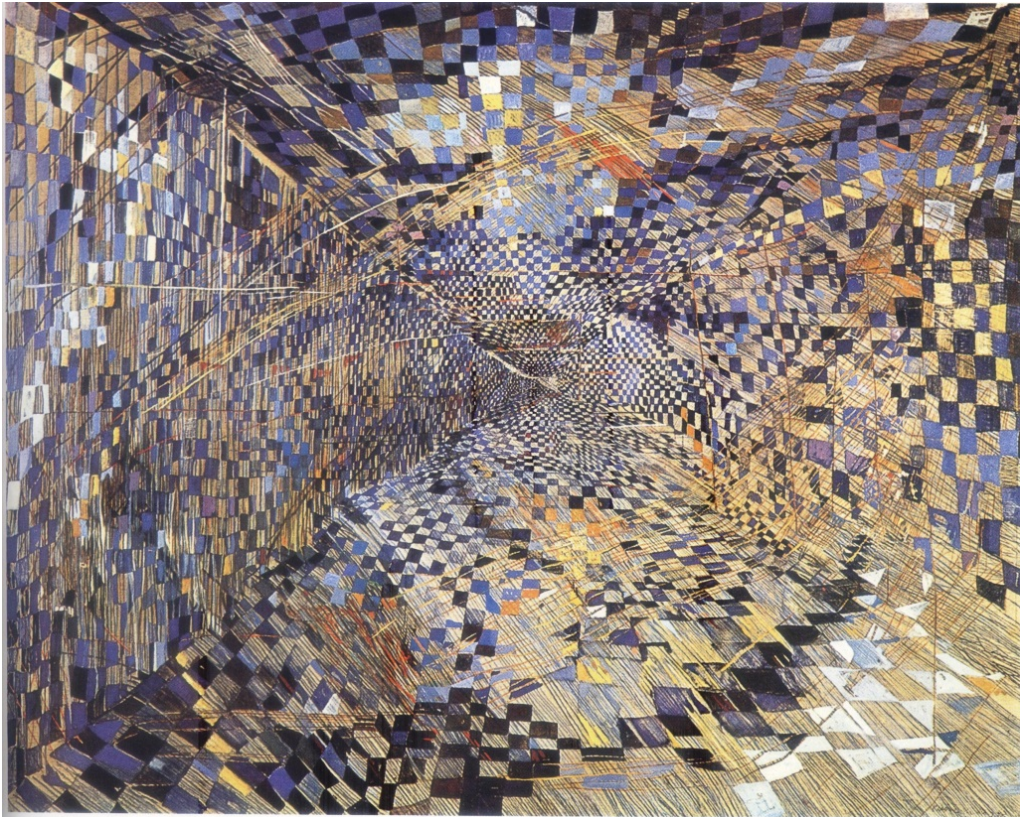
**Vieira da Silva**

*A partida de xadrez, 1943*

*La partie d'échecs*

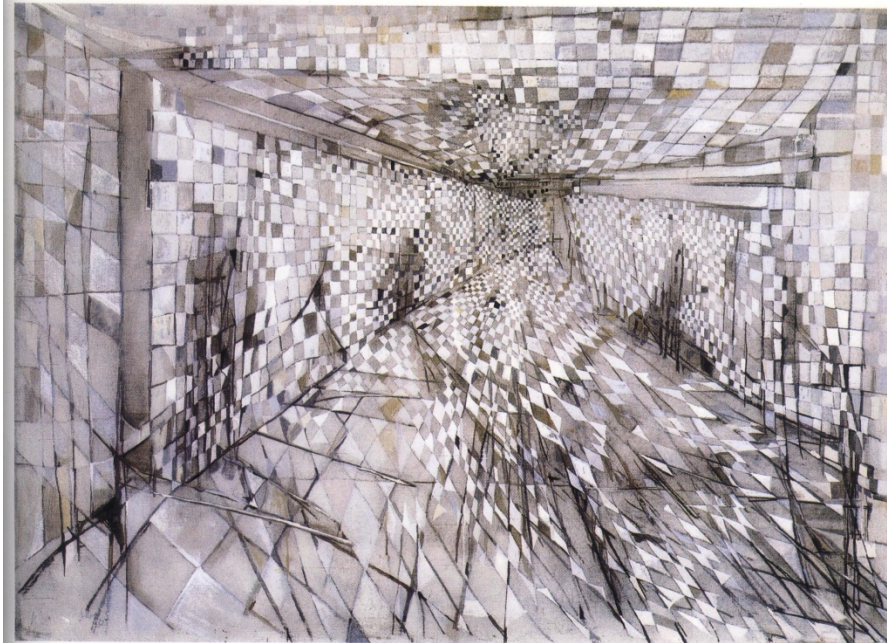
Óleo sobre tela e traços de mina

81 x 100 cm



**Imagem75:**

**Vieira da Silva**  
*O corredor sem limite*, 1942-48  
*Couloir sans limite*  
Óleo sobre tela  
81 x 100 cm  
Col. Particular



**Imagem76:**

**Vieira da Silva**  
*O quarto cinzento*, 1950  
*Chambre grise*  
Óleo sobre tela  
65 x 92 cm  
Col. Tate Galery



**Imagem77:**

**Vieira da Silva**

*O passeante invisível*, 1949-51

*Le promeneur invisible*

Óleo sobre tela

132 x 168 cm

Museum of Modern Art



**Imagem78:**

**Vieira da Silva**

«Entrada do castelo» ou «Homenagem a Kafka», 1950  
«L'entrée de château» ou «Hommage à Kafka»

Óleo sobre tela

89 x 116 cm

Col. Particular



**Imagem79:**

**Vieira da Silva**  
*As três janelas, 1972-73*  
*Les trois fenêtres*  
Óleo sobre tela  
130 x 97 cm  
Col. Alice Pauli



**Imagem80:**

**Arpad Szenes**

*Enfant au cerf-volant*, 1935

Óleo sobre tela

130 x 162 cm

Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva



**Imagem81:**

**Arpas Szenes**

*L'obstacle*, 1935

Óleo sobre tela

81 x 100 cm

Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva



**Imagem82:**

**Arpad Szenes**

*Pour une ronde*, 1955

Óleo sobre tela

88 x 103 cm

Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva



**Imagem83:**

**Arpad Szenes**  
*Eclipse*, 1962  
Óleo sobre tela  
149 x 50 cm

Col. Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigão  
Fundação Calouste Gulbenkian  
Depósito na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva



**Imagem84:**

**Arpad Szenes**

*Le banquet*, 1948

Óleo sobre tela

50 x 150 cm

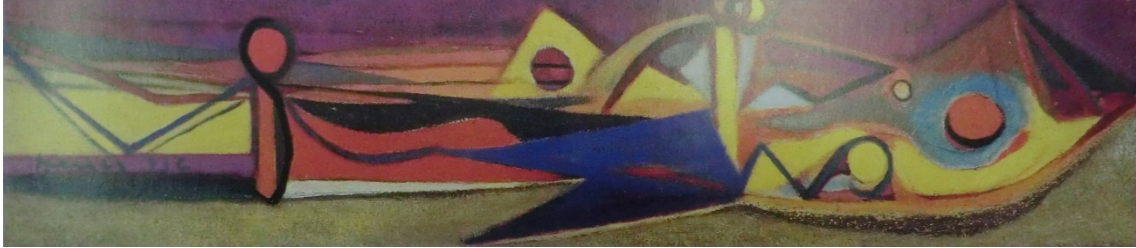
Col. Metropolitano de Lisboa

Depósito na Fundação Arpad Szenes- Vieira da Silva



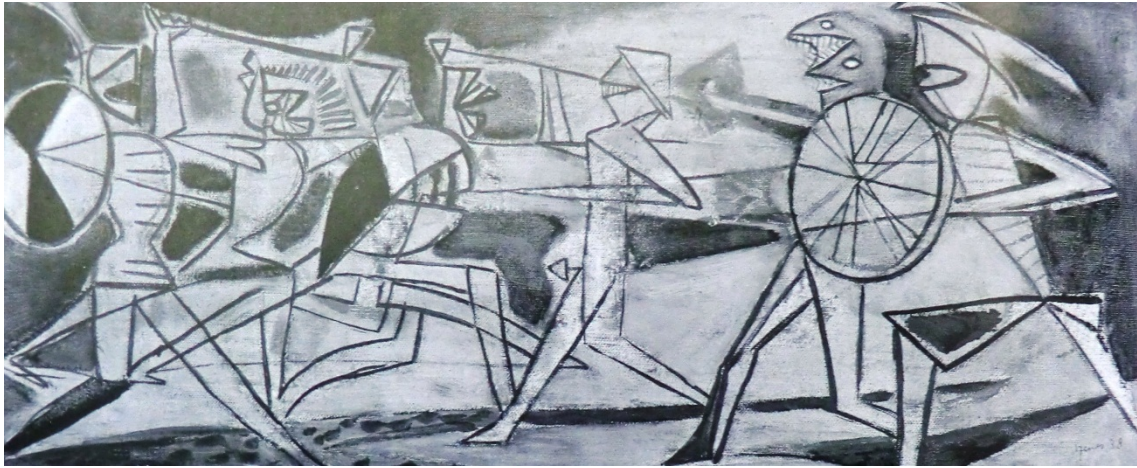
**Imagem85:**

**Arpad Szenes**  
*Campo pequeno*, 1936  
Óleo sobre tela  
73 x 92 cm  
Col. Particular



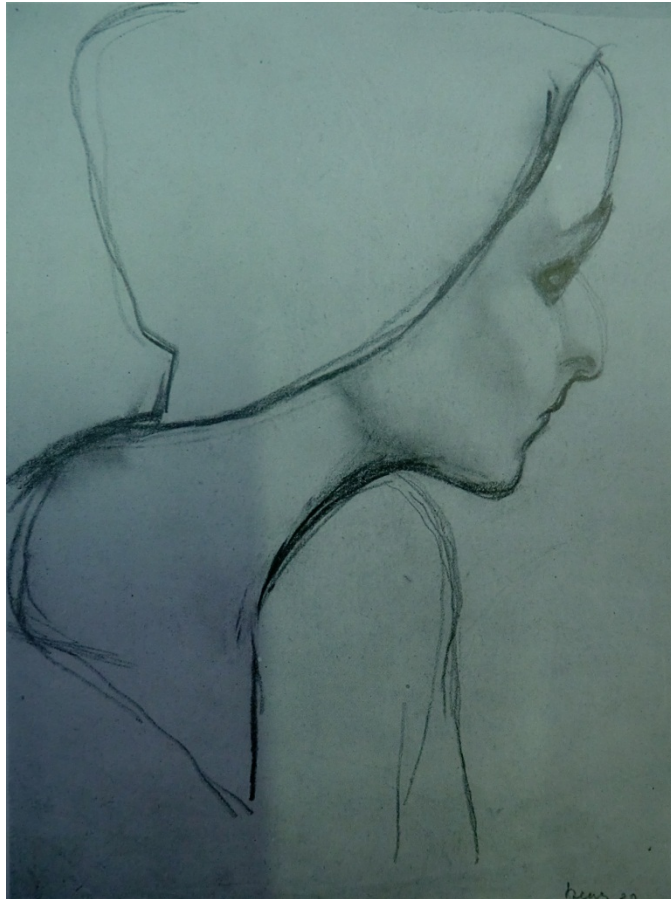
**Imagem86:**

**Arpad Szenes**  
*Caparica V*, 1934  
Óleo sobre tela  
21,5 x 91 cm  
Col. Particular



**Imagem87:**

**Arpad Szenes**  
*Le combat II*, 1938  
Óleo sobre tela  
25 x 61 cm



**Imagem88:**

**Arpad Szenes**

*Marie-Hélène*, 1930

Lápis sobre papel

38 x 28 cm

Museu Nacional de Arte Moderna  
Centro de Arte e de Cultura George Pompidou, Paris



**Imagem89:**

**Arpad Szenes**  
*Les trois parques*, 1954  
Óleo sobre tela  
89 x 116 cm  
Col. Particular



**Imagem90:**

**Arpad Szenes**

*Les trois parques*, 1952

Óleo sobre tela

65 x 100 cm

Museu das Belas-Artes, Dijon.



**Imagem91:**

**Arpad Szenes**  
*Carrousel*, 1937  
Óleo sobre tela  
64 x 80 cm



**Imagem92:**

**Arpad Szenes**  
*Conversation*, 1947  
Óleo sobre tela  
100 x 81 cm



**Imagem93:**

**Arpad Szenes**  
*Fanfare Noire*, 1937  
Óleo sobre tela  
35 x 26 cm



**Imagem94:**

**Arpad Szenes**  
*L'enlèvement*, 1937  
Óleo sobre tábuas  
27 x 35,7 cm



**Imagem95:**

**Arpad Szenes**  
*La Source Glacée*, 1957  
Óleo sobre tela  
120 x 60 cm



**Imagem96:**

**Arpad Szenes**  
*Le lac*, 1963  
Óleo sobre tela  
116 x 73 cm  
Col. Particular



**Imagem97:**

**Arpad Szenes**  
*Le trésor échoué*, 1962  
Óleo sobre tela  
73 x 116 cm  
Col. Michel P., Paris



**Imagem 98:**

**Arpad Szenes**  
*L'ouragan*, 1962  
Óleo sobre tela  
50 x 150 cm



**Imagem99:**

**José Escada**

*Sem Título*, 1965

Tinta-da-china, Aguarela e Guache sobre papel

19,2 x 28 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem100:**

**José Escada**

*Sem Título*, 1963

Tinta-da-china sobre papel

25 x 32,7 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem101:**

**José Escada**  
*Sem Título, 1963 (b)*  
Tinta-da-china sobre papel  
24,5 x 38 cm  
Col. Particular



**Imagem102:**

**José Escada**

*Sem Título*, 1966

Tinta-da-china sobre papel

49,7 x 32,7 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem103:**

**José Escada**

*Sem Título*, 1960

Óleo sobre tela

100 x 65 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem104:**

**José Escada**  
*Sem Título*, 1973  
Acrílico/cartão  
46 x 33,5 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem105:**

**José Escada**  
*Sem Título*, 1972  
Óleo sobre tela  
43 x 30 cm  
Col. Particular



**Imagem106:**

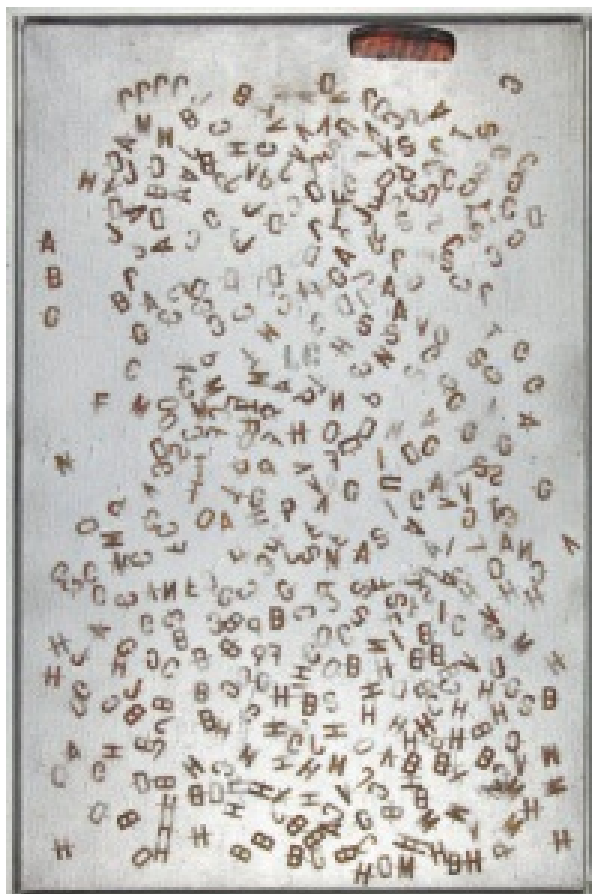
**Loudes Castro**

*Letras e duas casas*, 1962

Tinta e colagem/tela

103,5 x 76,5 x 8,5 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem107:**

**Lourdes Castro**

*Letras e Pente*, 1962

Tinta e colagem/tela

95,5 x 63,5 x 3,5 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem108:**

**Lourdes Castro**

*Ombre portée jaune*, 1967

Duas placas de plexiglas serigrafado (4/20)

31,5 x 50 x 3 cm

Col. Particular



**Imagem109:**

**Lourdes Castro**

*Sem Título*, 1974

Litografia

56 x 38 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.



**Imagem110:**

**Lourdes Castro**

*Outubro, 1959*

Óleo/tela

65 x 54 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem111:**

**René Bertholo**

*Le jour et la nuit*, 1969

Placa de metal, pintura s7 metal, motor (12/50)

34,5 x 30 x 6,5 cm

Col. Particular



**Imagem112:**

**René Bertholo**

*Pintura, 1959-60*

Óleo/tela

89 x 116 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem113:**

**René Bertholo**

*Sem Título*, 1964

Grafite/lápis de cera e lápis de cor/papel

56,8 x 38,5 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem114:**

René Bertholo  
Sem Título, 1964 (a)  
Acrílico/tela  
21,8 x 15,8 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva

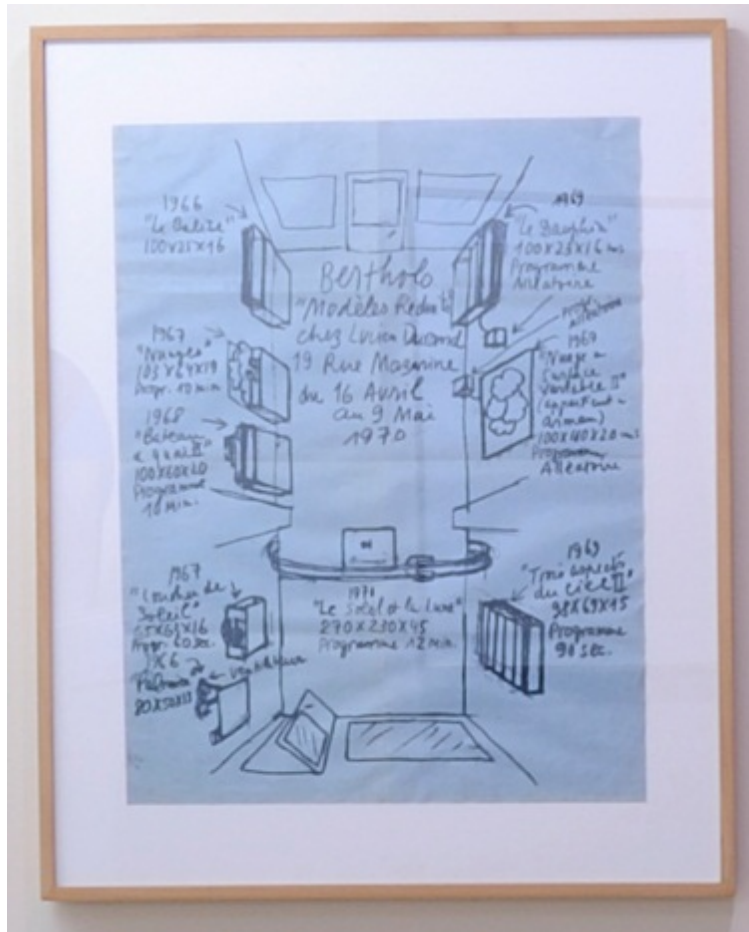
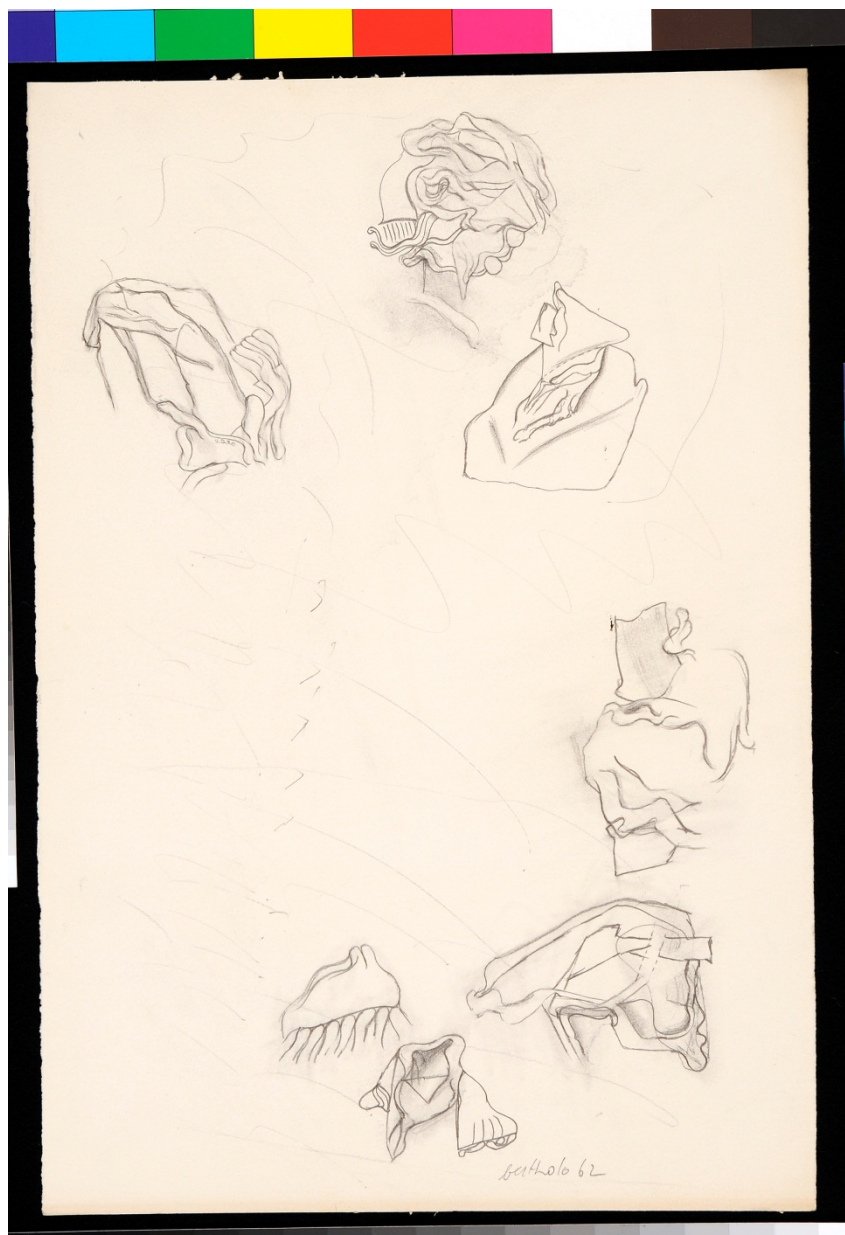


Imagem115:

René Bertholo  
 Modeles reduits, Galerie Lucien Durand, 1970





**Imagem117:**

**René Bertholo**  
*Sem Título*, 1962  
Lápis/papel  
45,7 x 30,8 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem118:**

**Jorge Martins**

*Sem Título*, 1964

Óleo/tela

100 x 80,5 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem119:**

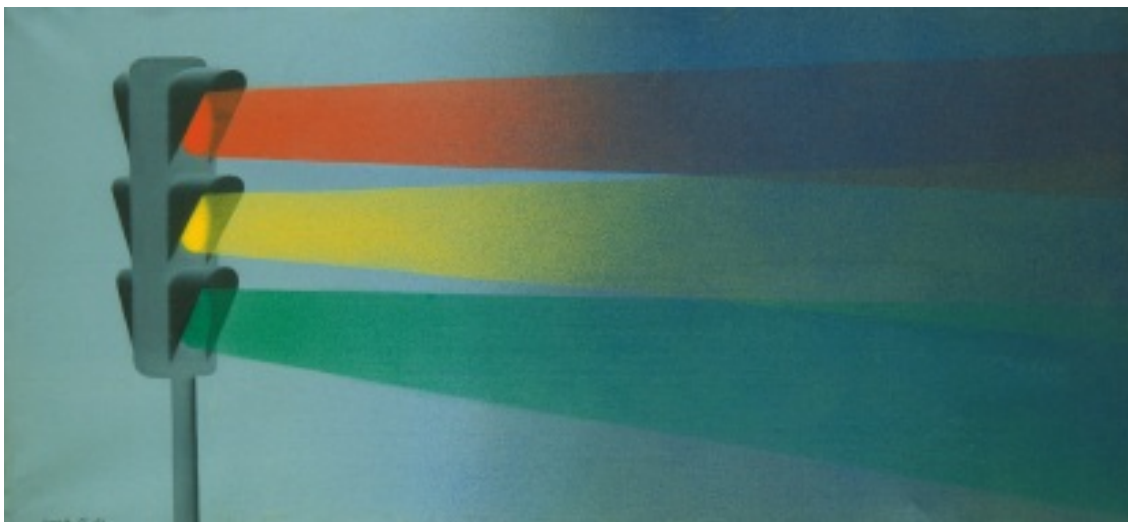
**Jorge Martins**

*Sem Título*, c. 1969

Óleo/tela

27 x 21,8 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem120:**

**Jorge Martins**

*La Couleur et la Lumière*, 1973

Óleo/tela

60 x 130 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem121:**

**Jorge Martins**  
*Cordilheira*, 1970  
Óleo/tela  
113 x 145 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem122:**

**Jorge Martins**

*Sem Título, 1972*

Guache e tinta/papel

64,7 x 50 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem123:**

**Jorge Martins**

*Sem Título*, 1965

Tinta-da-china/papel

60,4 x 65,6 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem124:**

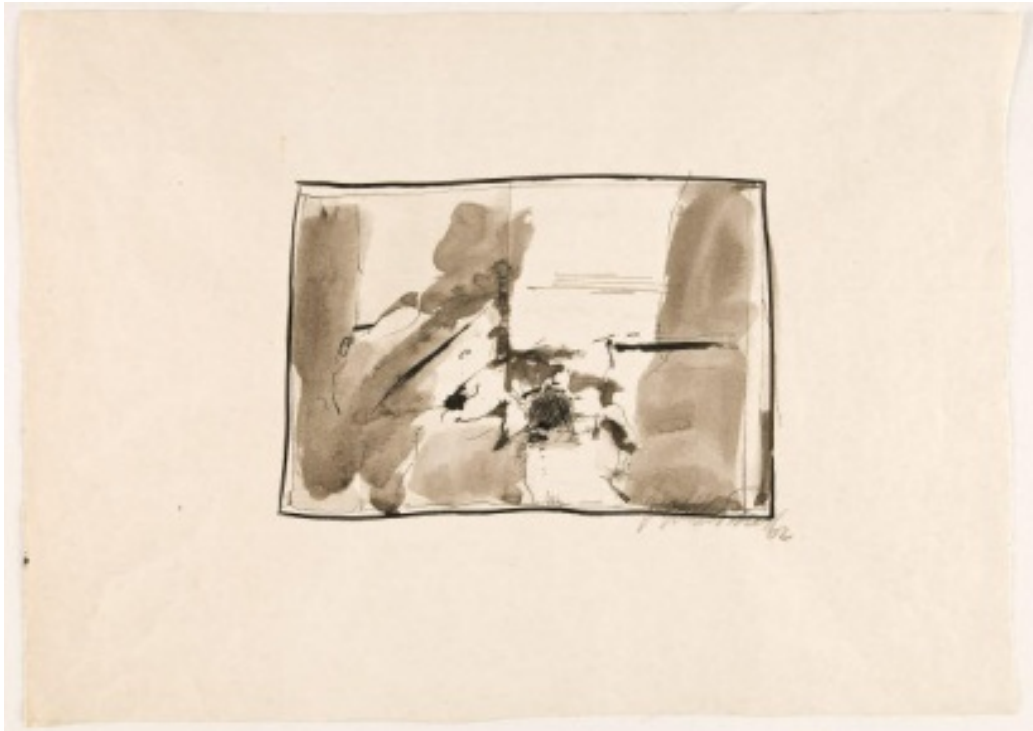
**Jorge Martins**

*Sem Título, 1965 (a)*

Tinta-da-china/papel

65,1 x 50,2 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem125:**

**Jorge Martins**

*Sem Título*, 1962

Aguada e tinta-da-china/papel

34,4 x 47,6 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem126:**

**Jorge Martins**  
*Sem Título*, 1963  
Guache/papel  
28,5 x 38,5 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem127:**

**Jorge Martins**

*Sem Título*, 1965 (b)

Aquarela/papel

50 x 24,2 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem128:**

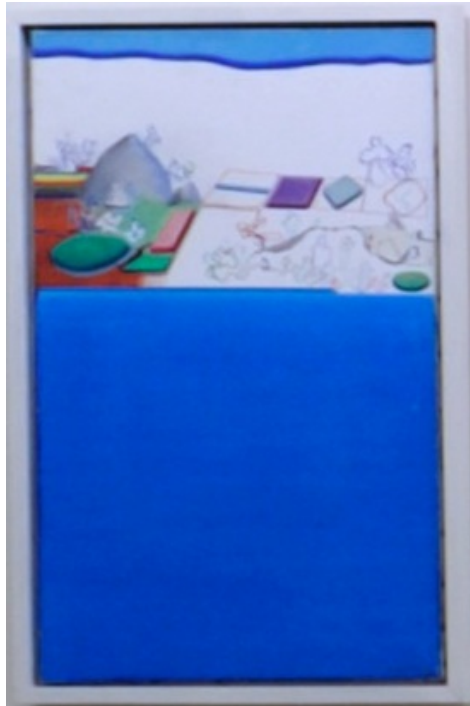
**Jorge Martins**

*Sem Título*, 1966

Aquarela/papel

65 x 50 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem129:**

**Jorge Martins**

*Sem Título, 1970 (b)*

Acrílico/tela

61 x 38 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem130:**

**Jorge Martins**

*Sem Título, 1965 (c)*

Óleo/tela

100 x 81 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem131:**

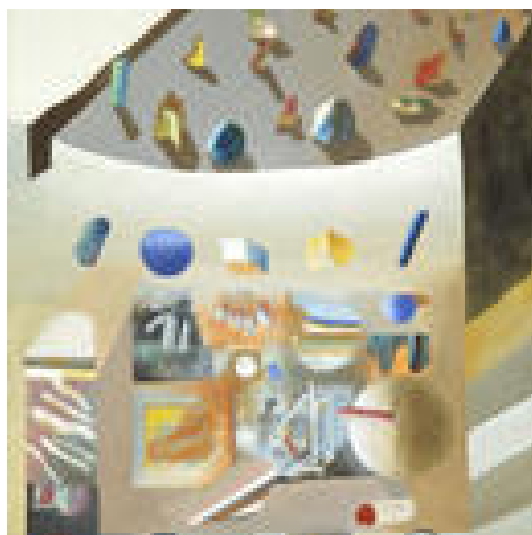
**Jorge Martins**

*Sem Título, 1970 (a)*

Óleo/tela

38 x 55 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem132:**

**Jorge Martins**

*Precious stones*, 1965

Óleo/tela

115,5 x 89 cm

Col. CAM – Fundação Calouste Gulbenkian



**Imagem133:**

**Jorge Martins**  
*Sem Título*, 1970  
Água-forte/cobre  
48,5 x 32,2 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem134:**

**Jorge Martins**

*Sem Título*, 1968

Água-forte/cobre

30 x 17,2 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva



**Imagem135:**

**Jorge Martins**  
*Sem Título*, 1963 (a)  
Aquarela/papel  
38,2 x 56 cm

Col. Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva

«Croyez-nous, c'est pour nous un véritable plaisir que de voir ces jeunes travailler et s'épanouir dans le climat si actif de Paris.»

Arpad Szenes sobre os jovens artistas portugueses

A exposição **Amigos de Paris. Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, Jorge Martins** é organizada pela Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva em colaboração com o CAM-Fundação Calouste Gulbenkian. Comissariada por Ana Vasconcelos e Melo (CAM-FCG) e Marina Bairráo Ruivo (FASVS), a exposição reúne obras de quatro artistas: **Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada e Jorge Martins**. Todos tiveram uma ligação especial ao casal Szenes, pela amizade e pela orientação artística.

A mostra procura revelar obras de início de carreira (década de 60 e início de 70), que ilustrem um período crucial da produção e apontem já futuras direcções de pesquisa. À colecção do museu juntámos um conjunto de obras da colecção da Fundação Calouste Gulbenkian, aquisições e doações dos artistas, complementado por algumas obras de colecções particulares.

**Arpad Szenes** (em 1925) e **Vieira da Silva** (em 1928) optaram por sair dos seus países de origem para viver em Paris, motivados pelas necessidades de uma pintura cada vez mais exigente e pelo estímulo cultural e intelectual da cidade. Conheceram o exílio no Brasil (1940-1947) e permaneceram apátridas até 1956, ano em que lhes foi concedida a nacionalidade francesa. O casal manteve sempre um contacto regular com artistas e intelectuais portugueses, nas visitas a Portugal ou em Paris, onde eram frequentemente procurados.

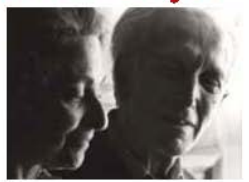
Nos anos 50 a sua pintura atinge a maturidade e ganha notoriedade em França e no estrangeiro, enquanto o clima cultural em Portugal é marcado pelo isolamento, pela censura e pela estética modernista própria do regime e da sua ideologia repressiva, pela ausência de possibilidades no ensino, no mercado e nas instituições. O desejo de renovação cultural e artística, a procura da possibilidade de trabalhar ou a recusa em participar na guerra colonial (1961-1974) levaram uma geração de jovens artistas portugueses a abandonar o país.

Em 1956, a criação da Fundação Calouste Gulbenkian trouxe novas perspectivas à actividade cultural. A política de apoio às artes e, em particular, a atribuição de bolsas de estudo para o estrangeiro gerou uma nova dinâmica no panorama artístico português. O êxodo criativo, motivado por dissidência cultural ou política convergia sobretudo para Paris.

A generosidade de **Maria Helena Vieira da Silva** e de **Arpad Szenes** era conhecida, em especial para com os jovens artistas portugueses que chegavam a Paris com poucos recursos. O casal interessava-se pelas suas experiências pictóricas, providenciava discretamente para que não lhes faltassem materiais, visitava os seus ateliés e convidava-os regularmente para sua casa, oferecendo-lhes um desenho

LOURDES CASTRO  
RENÉ BERTHOLO  
JOSÉ ESCADA  
JORGE MARTINS

# AMIGOS DE PARIS



26 Janeiro a 15 Abril de 2012

ou um guache para poderem vender quando a necessidade era mais premente. Por seu lado, também os jovens artistas ofereciam obras suas ao casal, núcleo que integra atualmente o espólio da FASVS e parte do qual é agora mostrado.

**Lourdes Castro** (1930) e **René Bertholo** (1935-2005) partiram para Munique em 1957, mudando-se pouco depois para Paris, onde permaneceram até ao final da década de 70. Ali fundaram o grupo KWY, junto com Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, João Vieira, **José Escada**, Jan Voss e Christo, do qual resultou uma revista com o mesmo nome, editada em doze números. Arpad Szenes e Vieira da Silva assinaram a revista desde o primeiro número e nela colaboraram, com a cedência de matrizes para a edição de serigrafias.

**Lourdes Castro** prosseguia a sua pesquisa sobre a representação da sombra, que em 1964 se materializou no recurso ao *plexiglas* (mais tarde projectando a representação das sombras em lençóis), após ter realizado (1961-1963) objectos-caixas com *assemblage* de diferentes objetos de utilização quotidiana e consumo corrente.

Foi em Paris que **René Bertholo** construiu a sua linguagem. Adepto da edição de múltiplos (serigrafia, litografia, edições de artistas), dedicou-se nos primeiros anos à revista KWY. Após uma fase de aprendizagem abstracta, equilibra a relação entre figuração e abstracção na pintura, introduzindo num dis-

curso neo-figurativo irónico e poético, figuras e motivos da vida quotidiana, numa espécie de inventário da realidade e dos seus símbolos. Após 1965, os objectos pintados passam a objectos e mecanismos tridimensionais com pequenos motores eléctricos que provocam movimentos lúdicos e repetitivos, também estes múltiplos por opção.

**José Escada** (1932-1980), juntou-se ao projecto da revista KWY, desde Lisboa. Em 1959 ganha uma bolsa da Gulbenkian para estudar pintura em Paris, tendo como orientadores **Maria Helena Vieira da Silva** e **Arpad Szenes**. Chega a Paris no início de 60, dedicando-se ao desenho e a aguarela, em exercícios caligráficos imaginários. As composições labirínticas são transpostas para dobragens de papel simétricas, também elas obsessivas, que conduziram a uma pesquisa relacionada com o corpo humano. O seu trabalho confundiu-se com a procura metafísica do artista e sua busca de ordem jamais teria fim.

**Jorge Martins** (1940) foi para Paris em 1961, não integrou o grupo KWY (tendo no entanto colaborado na revista) nem foi bolsista da FCG. Foi, todavia, o que permaneceu mais tempo em Paris (1961-1974; 1976-1991) e foi dos mais próximos de **Vieira da Silva** e de **Arpad Szenes**, trabalhando largas temporadas nos ateliés dos artistas, em Paris e em Yèvre-le-Châtel. Nos estimulantes anos 60 parisienses **Jorge Martins** investigou e exercitou um inventário de formas, jogos de luz e uma linguagem plástica em escultura, fotografia, pintura e no desenho, que iram ter um lugar determinante na sua obra.

FUNDAÇÃO *Arpad Szenes - Vieira da Silva*  
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN



Participação do Estado Português em Portugal



Praca das Amoreiras, 56  
1200-020 Lisboa - Portugal  
Tel.: (351) 21 388 00 44/53  
Fax: (351) 21 388 00 39  
E-mail: fasvs@fasvs.pt  
www.fasvs.pt

Horário: segunda a domingo 10h00 às 18h00.  
Encerra terça-feira e feriados.

Ingresso: 4,00 €.  
Gratuito ao domingo (10h00-14h00), jovens até 14 anos, A.P.O.M./I.C.O.M./I.C.O.M.O.S./A.I.C.A./e Imprensa.

Desconto 50% para estudantes, reformados, professores, Lisboa Card.

Visitas guiadas à segunda, quarta e sexta, entre as 10h00 e as 12h00, *o* marcação prévia.

Ateliés Pedagógicos para crianças ao fim-de-semana, *o* marcação prévia.

Imagem136: Folha de sala da exposição temporária Amigos de Paris



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

## PLURAL COMO O UNIVERSO

A Fundação Calouste Gulbenkian tem patente a exposição "Fernando Pessoa. Plural como o Universo", dedicada a este grande poeta português e aos seus heterónimos.

Nascida de uma colaboração entre a Fundação Roberto Marinho e o Museu da Língua Portuguesa de São Paulo, com o apoio da Fundação Gulbenkian, a exposição mostra o poeta na sua dupla dimensão - vida e obra -, defrontando o visitante, etapa por etapa, com um relato dos eventos biográficos na íntima relação com a sua formação e a criação literária.

Com curadoria de Carlos Felipe Moisés e Richard Zenith, nesta exposição encontra-se um espaço repleto de poemas, textos, documentos, fotografias e pintura, onde se incluem raridades como a primeira edição do livro "Mensagem", com uma dedicatória escrita pelo poeta.

A exposição ficará patente na Fundação Calouste Gulbenkian, situada na Av. de Berna, n.º 45, de terça-feira a domingo, das 10h00 às 18h00, até ao dia 30 Abril.

Tel. 217 823 000 - [www.gulbenkian.pt](http://www.gulbenkian.pt).

FUNDAÇÃO ARPAD SZENES-VIEIRA DA SILVA

## MOSTRA AMIGOS DE PARIS

A Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva tem patente, até ao dia 15 de Abril, a exposição "Amigos de Paris", que integra obras de Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada e Jorge Martins. Os quatro artistas, cujas obras são agora exibidas no âmbito desta mostra, tiveram uma ligação especial ao casal Szenes, quer pela via da amizade quer pela orientação artística que seguiram.

Organizada pela Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva em colaboração com o CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, a exposição é comissariada por Ana Vasconcelos e Melo e Marina Bairrão Ruivo.

A Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva está instalada na Praça das Amoreiras, n.º 58 e pode ser visitada de segunda-feira a domingo das 10h00 às 18h00. Encerra à terça-feira e aos feriados.

Mediante marcação prévia, é possível participar em visitas guiadas à segunda, quarta e sexta-feira, entre as 10h00 e as 12h00.

Refira-se ainda que ao fim-de-semana a Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva organiza Ateliês Pedagógicos para crianças, sendo também necessária marcação prévia.

Tel. 213 880 044 - [www.fazvs.pt](http://www.fazvs.pt).

PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA

## 25 ANOS DE AQUISIÇÕES E DOAÇÕES



O Palácio Nacional da Ajuda tem em curso a exposição "25 Anos de Aquisições e Doações", composta por centenas de peças, numa homenagem aos mecenas e doadores deste espaço de cultura.

Esta exposição dá especial destaque às peças que pertenceram à Casa Real, como aquarelas, jóias, peças de ourivesaria, móveis, gravuras, cerâmicas, vidros e têxteis, assim como objectos do quotidiano da família real.

Patente até ao dia 8 de Abril, a exposição "25 Anos de Aquisições e Doações" pode ser visitada entre as 10h00 e as 17h30.

Tel. 213 637 095 - [www.palaciodaajuda.imaip.pt](http://www.palaciodaajuda.imaip.pt)

**Imagem137:** Turismo de Lisboa, Fevereiro de 2012. Nota sobre a exposição temporária *Amigos de Paris*, no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.

# CARAS SUGERE...

Mais sugestões em [www.caras.pt](http://www.caras.pt)

## ARTE por Júlio Quaresma Constantin Brancusi

Nascido em Hobita, na Roménia, em 1876, **Constantin Brancusi** estuda na Escola de Artes de Cracóvia e forma-se na Escola de Belas Artes de Bucareste. Três anos depois de concluir os estudos, em 1904, parte para Paris com o objetivo de completar a sua formação. No ano seguinte, inscreve-se na École Nationale Supérieure des Beaux Arts. Em 1913 participa no Armory Show, em Nova Iorque, onde ganha notoriedade internacional. Entre 1927 e 29, **Isamu Noguchi**, escultor americano de origem japonesa, trabalha como assistente no seu estúdio. Na década de 30, envolve-se em dois projetos ambiciosos, um para o marajá de Indore e outro uma instalação em Tirgu Jiu, na Roménia. Morre em Paris, em 1957, e doa o seu estúdio ao Museu da Cidade de Paris, com a condição de aí ser instalada a sua obra na totalidade, ou seja, livros, fotos, modelos e equipamento, entre outro material.



"O Beijo (Le Baiser)", em pedra (28x26x21.5cm), executado em 1923-25, na coleção do Museu de Arte de Craiova.



Utilizando como pretexto o facto de, em meados dos anos 60, **Richard Serra**, quando chega a Paris com uma bolsa da Universidade de Yale, ter durante meses visitado o ateliê de **Brancusi**, falecido sete anos antes, o Museu Guggenheim, em Bilbao, apresenta uma exposição sobre o diálogo entre estes dois escultores. É um ensaio sobre a essência da escultura, a capacidade dos materiais, a forma como os materiais absorvem e refletem a luz e, sobretudo, sobre a relação dos objetos com o espaço e as particularidades de cada linguagem e dos conceitos subjacentes em duas obras de vanguarda. Brancusi é o mais importante escultor romeno, pioneiro da abstração na escultura e uma das figuras centrais da arte moderna. A sua primeira grande obra foi *O Beijo*. O contacto com as vanguardas de Paris leva-o a um discurso cada vez mais estilizado, desenvolvido a partir da supressão de arestas e da suavização da forma, o que introduz uma certa sofisticação e elegância. Trabalhando sobre vários materiais, aposta, no entanto, muitas vezes, no polimento das superfícies, de modo a jogar com formas e a sensualidade da luz.

### CONSTANTIN BRANCUSI E RICHARD SERRA

"De Brancusi a Serra"  
Até 15 de abril. Terça a domingo – 10h00/20h00  
Museu Guggenheim  
Bilbao, Espanha

### CD Bebe

Ocupada com o seu novo papel, o de mãe, a irreverente e criativa cantora espanhola **Bebe** lança o seu terceiro disco, *Un Poquito de Rocanrol*, em que reflete sobre a sua vida atual e a (boa) energia transmitida pela sua pequena filha, **Candela**.



### Bruce Springsteen

Será difícil alguma vez cansarmos de *The Boss*, que está de volta com *Wrecking Ball*, um CD de originais, como o single *We Take Care of Our Own*. **Bruce Springsteen**, que virá ao Rock In Rio Lisboa 2012, aborda um patriotismo "crítico, inquisitivo e, por vezes, zangado".

### LIVROS "Gare do Oriente"

Cinco pessoas convergem para a Gare do Oriente, em Lisboa, rumo ao subúrbio. Cada uma delas alimenta memórias que não quer partilhar. Mas um acontecimento trágico ocorrido naquela manhã numa estação estrangeira despertará uma consciência comum. *Gare do Oriente* é o novo livro de **Vasco Luís Curado**. *Dom Quixote*, €11,61



### "As Vezes o Mar Não Chega"

Três irmãs apaixonadas pelo mesmo homem. Uma jovem adolescente que apenas tem por companhia uma boneca. Uma cigana centenária que tem um enorme coração e é capaz de ler nas suas próprias lágrimas as pulsões mais profundas de quem a rodeia. Em *As Vezes o Mar Não Chega*, **Sofia Marrecas Ferreira** volta a falar da cultura alentejana. *Porto Editora*, €12,96

### OUTRAS EXPOSIÇÕES

#### VÁRIOS

##### "Amigos de Paris"

Até 15 abril. Seg. a dom. – 10h00/18h00  
Fundação Arpad Szenes/Vieira da Silva  
Praça das Amoreiras, 56, Lisboa

#### VÁRIOS

##### "Branco e Negro"

Até 16 mar. Seg. a sex. – 10h30/20h00  
Galeria de Arte Prova de Artista  
Rua Tomás Ribeiro, 115, Loja 1, Lisboa

#### NUNO CALVET

##### "Para além da luz"

Até 17 de março  
Qui. a sáb. – 14h30/19h30  
Arte Contemporânea  
Rua dos Navagantes, 46-A, Lisboa

**Imagem138:** Revista Caras, Março de 2012. Nota sobre a exposição temporária *Amigos de Paris*, no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.

# Os 'Amigos de Paris' de Vieira da Silva e Arpad Szenes

**Exposição.** Obras do início da carreira de Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada e Jorge Martins patentes até 15 de abril

MARIA JOÃO CAETANO

Enquanto em Portugal os anos de 1950-60 são marcados pelo isolamento, a censura e uma ideologia repressiva, muitos artistas procuram no estrangeiro um ambiente mais favorável à sua atividade, contactando com as vanguardas europeias e dando livre expressão aos seus anseios e à sua curiosidade. Paris foi a cidade escolhida por muitos. Entre eles, Arpad Szenes e Vieira da Silva, que em 1956 conseguiram a nacionalidade francesa. Lourdes Castro (n. 1930) e o seu marido René Bertholo (1935-2005), José Escada (1932-1980) e Jorge Martins (n.1940) são os "Amigos de Paris" que estão em exposição, até 15 de abril, na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, em Lisboa.

"Arpad e Vieira da Silva eram extremamente generosos com os jovens artistas quando lhes reconheciam qualidade", explica Marina Bairrão Ruivo, diretora da Fundação e uma das comissárias da exposição. "Não era qualquer um que conseguia chamar a aten-

## O GRUPO KWY

### Diferentes, mas com a mesma irreverência

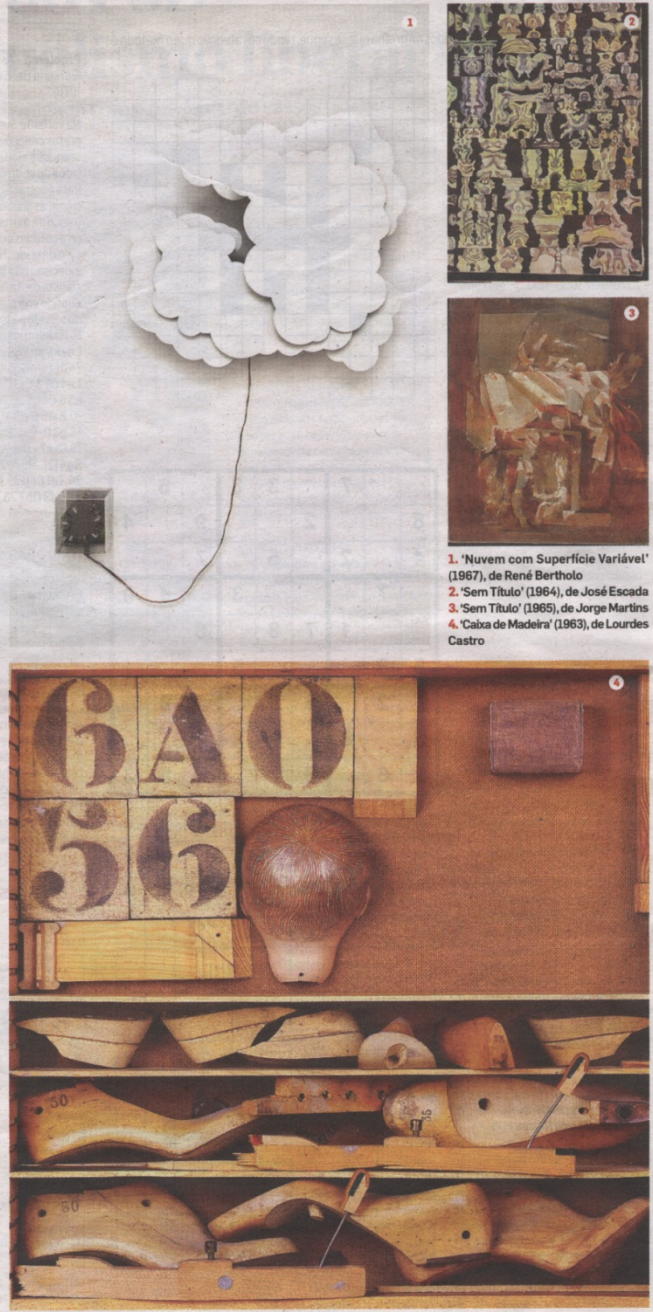
Em Paris, Lourdes Castro e René Bartholo fundaram o grupo KWY, com José Escada, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, Jan Voss e Cristo, do qual resultou uma revista, com 12 números editados. O KWY (letras que não existiam no alfabeto português) manifestava revolta para com a arte e a política que se faziam em Portugal. Entre os seus princípios, estava a liberdade criativa, a afirmação da diferença estética, o pluralismo.

ção deles, mas, quando isso acontecia, davam todo o apoio." Isso aconteceu, por exemplo, com Costa Pinheiro, João Vieira, Pedro Avelar. Esse apoio passava, antes de mais, por um lado institucional – Lourdes Castro, René Bertholo e José Escada foram bolseiros da Gulbenkian em Paris e tinham o casal como seus orientadores, com a responsabilidade de acompanhar o trabalho e escrever relatórios periódicos.

Jorge Martins nunca conseguiu uma bolsa da Gulbenkian, apesar das recomendações de Vieira da Silva. "Tem a vocação e o talento, coisas que não andam sempre juntas", escreveu a artista numa das cartas enviadas à Gulbenkian, depois de ter visto uma obra dele: "Ficámos impressionados com a força, o fôlego, a cultura e o trabalho que ela revela."

Mas a relação entre eles passava, sobretudo, por uma grande amizade, como é visível nas fotografias e na correspondência trocada. "Tinham uma relação muito afetiva e Maria Helena chama-lhes 'os nossos meninos'", conta Marina Bairrão Ruivo. "Passavam temporadas juntos, eles ofereciam-lhe quadros e ela, às vezes, também lhes comprava peças para o ajudar." Tudo isso faz parte do espólio do casal de artistas que se encontra na Fundação e alguma dessas preciosidades estão agora expostas – desenhos e recortes que Lourdes Castro ofereceu à amiga, postais enviados no Natal, fotografias de abraços em Paris, cartas formais e bilhetes pessoais.

"Amigos de Paris", construída maioritariamente com peças da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva e da Fundação Gulbenkian, e algumas vindas de coleções privadas, mostra obras dos anos 1961-74, que correspondem à fase inicial da carreira destes quatro artistas, mas apontando já os caminhos tão distintos que cada um iria tomar.



1. 'Nuvem com Superfície Variável' (1967), de René Bertholo  
2. 'Sem Título' (1964), de José Escada  
3. 'Sem Título' (1965), de Jorge Martins  
4. 'Caixa de Madeira' (1963), de Lourdes Castro

Imagem139: Diário de Notícias, 31 de Janeiro de 2012. Nota sobre a exposição temporária *Amigos de Paris*, no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.



**Imagem140:** Capa do Diário de Notícias, 31 de Janeiro de 2012. Nota sobre a exposição temporária *Amigos de Paris*, no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.

**OLHARES**

**Rocha de Sousa**

# Castro, Bertholo, Escada e Martins Amizades artísticas

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva: lembrança, afetos, história, eis o que nos ocorre dizer a propósito desta exposição onde a deriva entre Paris e Lisboa juntou artistas, encontros com os mais velhos e consagrados, assim se escrevendo o registo para um determinado espaço da arte contemporânea portuguesa. Esta fundação organizou a exposição em colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian, reunindo obras dos quatro artistas aqui nomeados. E isso porque todos eles tiveram uma especial ligação com Arpad Szenes e Vieira da Silva, sobretudo numa linha de partilha de ideias e pela orientação e amizade que o casal lhes dispensou.

Os materiais constantes desta iniciativa integram obras do início de carreira dos autores, entre a década de 60 e princípio de 70, assim ilustrando um tempo fundamental da sua produção, com aspetos desenvolvidos no período de Paris e que apontam já, claramente certos caminhos de pesquisa. A coleção da Fundação foi adicionado um conjunto de obras da coleção da Fundação Calouste Gulbenkian, aquisições e doações dos próprios artistas escolhidos e com o complemento de outras obras cedidas por colecionadores particulares.

**OS AMIGOS DE PARIS COM ARPAD E VIEIRA**

Este casal que fez história nas artes em Portugal e no estrangeiro, nomeadamente em Paris, escolheram sair dos seus países em função das exigências da arte em transformação, assim procurando dilatar os estímulos intelectuais e culturais que a França lhes facultava. Conheceram o exílio no Brasil, entre 1940 e 1947, dada a situação provocada pela II Guerra Mundial. Aliás, continuaram apátridas até 1956, anos em que obtiveram a nacionalidade francesa. Mas isso não os apartou do contacto regular com artistas portugueses, os quais, de resto, os procuravam em Paris e em Portugal, quando Arpad e Vieira da Silva aqui vinham. A sua generosidade era apreciada por todos, em particular por jovens artistas portugueses. Quando estes migravam por França, Arpad Szenes



Lourdes Castro (em cima) e Jorge Martins Obras dos anos 60 e 70

e Vieira da Silva eram um verdadeiro porto de abrigo. Ajudavam todos e interessavam-se pelo andamento das suas experiências, além de os auxiliarem com materiais e obras vendáveis. Falta fazer um dia o retrato dessa épocas e dessas relações:

os artistas parecem não dominar os meios para iniciativas dessas, dadas depois à memória futura. Esta exposição poderia ter sido um campo de arranque nesse sentido.

Lourdes Castro obteve uma especial atenção pelo seu trabalho

sobre as sombras, aliás tratadas, em termos de pesquisa, com linhas bordadas em lençóis pela marca do perfil anatómica da pessoa deitada. Trabalhou uma génese de instalação, a vários níveis, objetos caixas, por exemplo, e desenvolveu a ideia dos perfis, retratos recortados e sobrepostos, nomeadamente em plexiglas.

René Bertholo havia partido, com Lourdes de Castro, para Munique, em 1957. Mudaram-se para Paris. Foi aqui que Bertholo sedimentou a sua linguagem, quer na figuração pop, caótica, quer na produção de objetos cinéticos, além de serigrafias e litografias. Entre a figuração e a abstração, cultivou, um discurso de certo modo pioneiro de cunho neo-figurativo.

José Escada, amigo daqueles artistas, participou no projeto da revista KWY, ainda de Lisboa. Essa sigla haveria de nomear e alargar, embora de forma efémera. Booleiro pela Gulbenkian, não resistiu ao apelo do tempo e esteve em Paris, orientado por Arpad e Vieira da Silva. Trabalha o desenho e as tintas de água. Mas distinguiu-se sobretudo com as suas composições labirínticas, a duas e três dimensões, em cartão e metal. Formas por vezes relacionadas com o corpo humano, obsessivas, talvez procura metafísica com busca de uma ordem sem fim.

“**Todos eles tiveram uma especial ligação com Arpad Szenes e Vieira da Silva, sobretudo numa linha de partilha de ideias**”

Jorge Martins, foi também para Paris, em 1961. Colaborou com o grupo KWY mas não o integrou. Sem depender de bolsas, trabalhou e permaneceu naquela cidade durante mais tempo, até 1991, tendo convivido assiduamente com Vieira da Silva e Arpad. Trabalhou em ateliers de artistas locais e investigou um largo inventário de figuras, na forma contextual de jogos de luz e diferentes simulações perceptivas, entre o visível e o invisível - obra relevante, bem estimulada pela incandescência dos anos 60, e cuja citação é indispensável na história da arte contemporânea portuguesa (1). **JL**

1) O guião deste texto segue a ordem e a perspetiva histórica do catálogo da exposição

**Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, Jorge Martins AMIGOS DE PARIS**

Fundação Arpad Szenes Vieira da Silva, Lisboa, até 15 de abril

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

João torto

8 mar - 1abr'12

sala estúdio

bilheteira online

Imagem141: Jornal de Letras, 7 de Março de 2012. Nota sobre a exposição temporária Amigos de Paris, no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva.

## Exposição

### Amigos de Paris

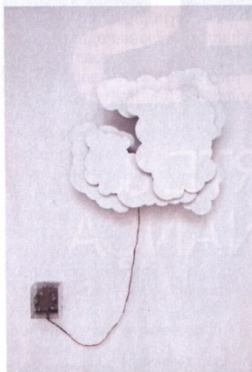
#### Vários artistas

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva

A Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva continua a homenagear os artistas que se relacionaram com o casal de pintores, pessoal e profissionalmente. Desta vez são mostradas obras de quatro artistas que viveram e trabalharam em Paris nos anos 60 e início da década de 70: Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada e Jorge Martins.

Nesta altura, mercê das más condições de vida em Portugal e da pouca actividade cultural, muitos jovens artistas emigraram para Paris, então epicentro das artes. Na cidade-luz, Arpad Szenes e Vieira da Silva recebiam alguns desses artistas portugueses e tentavam orientá-los nas suas carreiras. Em consequência destes contactos, eram feitas trocas de obras entre os criadores e é assim que muitas destas peças apareceram no espólio do museu, sendo complementadas nesta exposição por outras, provenientes da colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

Os quatro artistas em foco trabalharam, em conjunto, na realização da revista KWY. Arpad Szenes e Vieira da Silva assinaram a revista desde o seu primeiro número e nela colaboraram, com a cedência de matrizes para a edição de serigrafias. Esta exposição é, assim, uma reunião de arte e amizade. *Miguel Matos*



**René Bertholo** Um dos amigos que entram na exposição

**36 Time Out Lisboa** 25 – 31 Janeiro 2012

## Exposições

#### Como usar as listas

Esta secção inclui os eventos da semana listados por categoria e ordem alfabética. ► depois da data, indica a estreia; antes da data, o fim da exposição.

**GRATIS** significa que a entrada é livre. **NOVO** significa que a exposição inaugurou recentemente.

\* indica uma exposição recomendada.

#### Como aparecer nas listas

O envio de informações para as listas deve ser feito por e-mail ([arte@timeout.pt](mailto:arte@timeout.pt)) ou por correio (Time Out Lisboa, Av. Liberdade, 13. 3.º, 1250-139 Lisboa). As listas são gratuitas, mas a inclusão não é garantida, devido a limites de espaço.

## Museus

### Centro de Arte Manuel de Brito

21 411 1400. *Palácio Anjos - Al Hermano Patrone Algés, Algés/Bus 15E, 76, 723, 729, 750. Ter-Dom 11.30-18h. Última Sex do mês 11.30-00.00; 2€, descontos para jovens e grupos.*

\* **Arca de Noé** A magia e o mistério do mundo animal são uma constante desde os primórdios da humanidade. Quando o C.A.M.B. apresentou a exposição de Júlio Pomar dedicou uma sala aos trabalhos que representavam animais e uma das telas intitulava-se precisamente Arca de Noé. Daí nasceu o projecto desta exposição alargado aos artistas representados na colecção Manuel de Brito. Trinta e três artistas de Eduardo Viana a João Francisco, que está representado com um desenho chamado Arca de Noé. Temos várias atitudes dos artistas perante os animais. Uns desenham-nos por puro prazer, outros são apresentados com comportamentos e emoções humanas com os mesmos sentimentos de amor e ódio, liberdade e repressão, vulnerabilidade e abuso de poder. ► 12 Fev.

### Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva

21 388 0044/53. *Pr. das Amoreiras 56. Rato. www.fasvs.pt; Seg-Dom 10-18h. Encerra terças e feriados; 2,50€; estudantes e seniores 1,25€.*

\* **NOVO Amigos de Paris** (Ver texto ao lado). 26 Jan ► 15 Abr.

## Galerias

### 3+1 Arte Contemporânea

21 017 0765. *R. António Maria Cardoso 31. Baixa-Chiado/BUS 28E. www.3m1arte.com; Ter-Sáb 14-20h.*

\* **Morgue** (Ver texto principal). ► 18 Fev.

### Galeria Appleton Square

21 099 3660. *R. Acácio Paiva 27 R/C. Alvalade. www.appletonsquare.pt; Ter-Sex 14-19h, Sab 10-15h.*

**Troncos e Marés** Ao fim de alguns anos sem expor, Miguel Horta surge agora com um conjunto de telas, algumas de grande dimensão, onde surgem imagens de troncos, como se fossem salvados depositados por uma torrente marítima. De novo o tema do mar e da luz em telas pintadas a acrílico, estranhamente minerais. ► 4 Fev.

## Outros espaços

### BES Arte & Finança

*Pr. Marquês de Pombal 3A. Marquês de Pombal.*

## A nossa escolha



### Amigos de Paris

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, de 26 de Janeiro a 15 de Abril **Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada e Jorge Martins** são os amigos do casal Arpad Szenes e Vieira da Silva que estão de visita ao museu.

### Arca de Noé

Centro de Arte Manuel de Brito, até 12 de Fevereiro **As obras da colecção Manuel de Brito em que os artistas se dedicaram ao tema dos animais.**

### Políptico

BES Arte & Finança, de 26 de Janeiro a 24 de Abril **Seis fotografias interpretam os Painéis de São Vicente de Fora.**

\* **NOVO Políptico** Exposição de fotografia integrada na 2ª edição do Interferências - Mostra Pública de Arte, evocativa dos Painéis de São Vicente de Fora, aqui representados em versão fotográfica e reportados à sociedade portuguesa de hoje. Artistas: Carmela Garcia, Cristina Lucas, José Luis Neto, José Maças de Carvalho, Pedro Cabral Santo e Pierre Gonord. 26 Jan ► 24 Abr.

### Edifício 15 Alexandre Herculano

*Rua Alexandre Herculano, 15. Seg-sex das 12h às 20h. Sábados 15h-20h.*

**Tarot Lisboa** Cruzeiro Seixas e Matisana apresentam o baralho de tarot que criaram de raiz e que, depois de reconhecido pela Câmara Municipal de Lisboa, baptizaram de Tarot Lisboa. Composto por 23 obras originais assinadas por ambos, este é o primeiro baralho de tarot alguma vez criado por artistas portugueses, na linha do que fizeram, por exemplo, Salvador Dalí, Niki de Saint Phale e Aleister Crowley. ► 4 Fev.

### Livraria Leya na Barata

*Avenida de Roma, 11-A. Roma. seg-sab 09-23h. Dom e feriados 10-19h.*

**Surrealismo** Exposição que apresenta pela primeira vez ao público um "cadáveres-exquis" realizado por António Maria Lisboa e Mário Henrique Leiria, datado de 1949, ano em que se formou o movimento surrealista em Portugal. Será também exibida uma carta-desenho de Cruzeiro Seixas para Mário Cesariny, de 1973, que relata de forma peculiar um périplo pelo norte de Portugal. A exposição é constituída por mais dois "cadáveres-exquis" realizados por Cruzeiro Seixas, um com Mário Cesariny e outro com Alfredo, e por outras obras de Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Raul Perez, Mena Brito, bem como por duas novas abordagens de Luiz Morgadinho e Pedro Pairão, que assim dão continuidade à militância surrealista na contemporaneidade. ► 29 Fev.

### Travessa da Ermida

21 365 7700. *Ty do Marta Pinto 21. BUS 15E, 28, 714, 727, 729, 751. www.ermidabelem.com; Ter-Sex 11-13/14-17h, Sab e Dom 14-18h.*

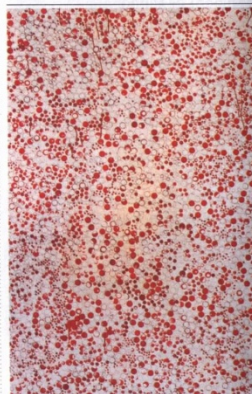
**Woodpecker** Desde cedo e em muitas práticas, linguísticas e não linguísticas, o animal e o vegetal constituíram fontes de inúmeras metáforas que nos permitiam constituir uma imagem do humano na sua complexidade e na sua relação essencial com os limites. Gonçalo Barreiros, com Woodpecker, coloca-nos precisa e rigorosamente perante uma certa arqueologia do modo como a metáfora constituiu, desde sempre, um modo de imaginação de uma certa essencialidade humana que passava desde logo pela diferença. Ainda assim, uma imaginação que, reconhecendo-se enquanto tal, se colocou sempre enquanto utensílio à mão para uma certa conformidade com as verdadeiras formas do real. ► 11 Mar.

### Trem Azul Jazz Store

*R. do Alecrim 21A. Cais do Sodré.*

**Family Tree** José Carvalho também conhecido por 1ma63 é um artista plástico a procura do espaço, da cor e do movimento. O seu espaço de criação é uma mistura entre a rua e o atelier. Nesta sua apresentação na Trem Azul mostra-nos uma árvore de família, criada a partir de pessoas e personagens. Apropriações de fotografias a preto e branco, vandalizadas pelo uso diário de tintas e camadas de cor, que enaltecem a necessidade de preencher o branco que existe no dia-a-dia de cada um. ► 16 Fev.

## A arte tem um preço



Título **Sem título, 2011** Autor **Cristina Lamas** Galeria **111** Morada **Campo Grande, 113** Técnica **Tinta-da-china sobre papel arches** Dimensão **146 x 113 cm** Preço **2879 euros**

Na exposição "Em Casa #2", Cristina Lamas (1968) mostra vídeo, desenho e fotografia. Todas as obras têm em comum uma obstinação pela linguagem do desenho, feito de maneira intimista e minuciosa.