

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS ARTES



GRAVURA - PINTURA  
Convergências

Gina Martins

MESTRADO EM PINTURA

2009-2010



FACULDADE DE BELAS ARTES DA UL  
Biblioteca



ULBA011211

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS ARTES



GRAVURA - PINTURA  
Convergências

Gina Martins

MESTRADO EM PINTURA  
Dissertação orientada pelo Prof. Auxiliar José Quaresma

2009-2010

## RESUMO

Esta dissertação visa a defesa do entrosamento da Gravura e da Pintura e pretende identificar aspectos de convergência entre as duas formas artísticas, focando as afinidades e diferenças que desta resultam. Remete para a questão da legitimidade da gravura como obra de arte e para o carácter interdisciplinar presente na criação artística. A obra pessoal vem corroborar os pontos de convergência apresentados e analisados em toda a dissertação, pretendendo dar lugar à reflexão sobre aquilo que é transversal nas duas práticas artísticas – Pintura e Gravura.

This dissertation means to implicate the defense of the chemistry between Painting and Engraving. Also presenting, are some aspects of the two artistic expressions coming together, by focusing the differences and familiarities that result in the final interpretation. It also relates to the common paradox in which an engraving is not considered an art piece, and to the interdisciplinary aspect of creating art. To support the dissertation and all aspects involving the overlap between Painting and Engraving, I present my personal work, to give way for a pondering of what really is the coming together of the two artistic expressions- Painting and Engraving.

## PALAVRAS-CHAVE

Gravura; Reprodutibilidade; Módulo; Romantismo; Convergências

## KEYWORDS

Engraving; Reproducibility; Module; Romantic period; Coming together

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO 1. PINTURA -GRAVURA	
1.1. União das duas formas artísticas - aspectos gerais.....	7
1.2. Convergência de linguagens e exemplos.....	8
CAPÍTULO 2. GRAVURA	
2.1. Contemporaneidade na gravura. Anish Kapoor. Jake & Dinos Chapman. Outros...	10
2.2. Questão da <i>reprodutibilidade da Obra de Arte</i> em Walter Benjamin.....	18
2.3. O estatuto da gravura como Obra de Arte.....	21
CAPÍTULO 3. TESTEMUNHOS CONVERGENTES	
3.1. Picasso- Paralelismos.....	23
3.2. Gil Teixeira Lopes – Motivações estéticas e artísticas.....	29
3.2.1. Modos de fazer na obra de Gil Teixeira Lopes.....	30
3.3. Robert Rauschenberg - Aspectos pictóricos e gráficos.....	39
3.3.1. Rauschenberg- Pintura/gravura.....	45
CAPÍTULO 4. PROJECTO PESSOAL	
4.1. Breve reflexão sobre o projecto pictórico pessoal.....	49
CONCLUSÃO.....	73
ANEXOS	
Anexo 1- Gil Teixeira Lopes- Enquadramento biográfico e percurso artístico.....	75
Anexo 2- Entrevista a Teixeira Lopes.....	77
DVD – Entrevista ao artista Gil Teixeira Lopes.....	79
BILIOGRAFIA.....	80
CRÉDITOS DAS IMAGENS.....	82

## INTRODUÇÃO

A motivação principal desta dissertação visa a defesa do entrosamento da Gravura e da Pintura, duas formas de expressão artística que na nossa perspectiva apresentam propriedades muito próximas e comuns. Pretendemos colocar em evidência a convergência das mesmas dando a conhecer o caminho que ambas percorrem até se fundirem numa única obra artística. O principal objectivo é procurar uma análise que sustente este entrosamento, elaborando paralelamente, trabalhos artísticos que ajudem à sustentação do problema da convergência desta expressão artística.

Sendo assim, num primeiro momento (Cap. I), pretendemos estabelecer a ligação entre Pintura e Gravura Contemporânea, universos distintos mas ao mesmo tempo com dispositivos artísticos muito próximos, à semelhança de outros períodos da história onde se constata a ligação das duas expressões artísticas.

No 2º capítulo analisaremos a gravura contemporânea, tendo como referência o trabalho gravado de Anish Kapoor, Jake e Dinos Chapman, bem como outros nomes que se revelam importantes para a compreensão da gravura no sentido mais actual do termo. Analisaremos formas e modos de produção artística que diferem em muitos aspectos da chamada gravura de tradição. A gravura neste capítulo ganha o seu próprio espaço, libertação da moldura e redimensionamento. Analisaremos também a questão da gravura como Obra de Arte original e não como mero meio de reprodução. Pretende-se investigar e clarificar o conceito de gravura como Obra de Arte e não como mera cópia, acto mecânico, alheio aos processos da criatividade, abordando os conceitos de originalidade e de legitimidade da gravura face a outras formas de expressão artística. Durante vários séculos a gravura funcionou como um veículo de reprodução do qual a pintura e a escultura se serviam para difundir “obras-primas”. Há quem defenda vários tipos de gravura distinguindo a “gravura original” da “gravura de interpretação”. As técnicas da gravura eram usadas apenas como meio de reprodução, sem autonomia nem possibilidades conceptuais, no entanto, com base no código de ética da estampa original, e ainda, a partir da autonomia crescente do estatuto das técnicas de reprodutibilidade artística, podemos afirmar que uma estampa original é uma Obra de Arte.

Nesta dissertação propomo-nos defender, distinguir e clarificar os vários tipos de gravura, analisar a chamada gravura original e compará-la à gravura de

reprodução/interpretação, com base no trabalho de artistas como: Picasso, Gil Teixeira Lopes e Robert Rauschenberg.

No 3º capítulo será feita a análise do trabalho artístico destes autores, focando essencialmente aspectos que corroborem criticamente a motivação essencial desta dissertação. Estabeleceremos e analisaremos pontos de correspondência entre a pintura e a gravura de Picasso. Características cromáticas e de composição em Gil Teixeira Lopes, análise sustentada com uma entrevista ao artista. E também aspectos pictóricos e gráficos na obra de Robert Rauschenberg que nos permitam estabelecer pontos de contacto entre a sua pintura e gravura, nomeadamente a serigrafia.

No 4º capítulo será feita uma breve análise sobre o trabalho artístico pessoal que resulta numa espécie de “conclusão prática” dos aspectos analisados nesta dissertação.

A interligação entre a Gravura e a Pintura, os resultados que derivam dessa ligação e os autores cujo trabalho vêm fundamentar essa união, são aspectos que farão parte desta investigação, com a qual se pretende uma abordagem sobre a junção das duas formas de arte com base em práticas artísticas pessoais.

# CAPÍTULO 1. PINTURA- GRAVURA

## 1.1. União das duas formas artísticas - aspectos gerais

Pintura e gravura podem fundir-se num mesmo trabalho, mediante o resultado pretendido pelo artista. O campo de intervenção da gravura é cada vez mais vasto, os materiais cada vez mais inovadores, bem como, os suportes utilizados e a maneira como nos é dada a ver a obra gravada.

É notória a ligação entre a pintura e a gravura desde o século XVII até à actualidade. A cumplicidade entre as duas formas artísticas é evidente, desde a escolha da pintura para a elaboração da gravura, à elaboração do desenho representativo da mesma culminando na mestria do gravador. Embora sejam duas práticas artísticas com características muito próprias, que permitem fruições estéticas distintas, facto é que podem percorrer um caminho em que ambas se cruzam e complementam.

Quanto às diferenças intrínsecas a cada uma podemos destacar entre outras: os valores tonais que apresentam características distintas. As cores na gravura tradicional apresentam-se de modo mais difuso, esbatem-se na composição, recorrendo predominantemente ao preto e castanho (sépia/ocre). Na gravura dita contemporânea o destaque dos valores tonais é mais acentuado. As cores tornam-se mais fortes e a aplicação das mesmas é feita de diferentes maneiras, em diversos suportes. O modo como se “aquecem” os tons também é diferente dependendo do pigmento próprio de cada tinta. Na gravura a aplicação da tinta na chapa permite uma difusão distinta daquela que é feita na pintura. Na pintura obtemos uma tonalidade de modo mais imediato, é-nos dado a conhecer o efeito visual de modo mais rápido. Contudo, ao mesmo tempo, parece não existir fronteira entre aquele a que se chama pintor e ao qual se chama gravador. Desde sempre o pintor podia ser ao mesmo tempo gravador, reproduzindo na gravura aquilo que pintou no quadro, ou por outro lado, tal tarefa poderia caber a um ou mais gravadores que não o autor da pintura a reproduzir.

Pintura e gravura encontram-se na procura de métodos de investigação, na descoberta técnica, no apelo a um discurso cheio de referências derivadas da memória, da realidade civilizacional convergindo em símbolos da modernidade, entre clima de convenção e ruptura, entre o carácter gráfico e poético da obra, seja ela de que natureza for.

## 1.2. Convergência de linguagens e exemplos

O que pretendemos pôr em evidência nesta dissertação é o entrosamento entre as duas formas artísticas - Pintura e Gravura. Dois meios de expressão artística que se unem num propósito de transmitir as motivações e os ideais do artista/gravador.

Pretende-se analisar o modo como a ligação entre a gravura e a pintura se pode apresentar ao espectador salvaguardando as características intrínsecas das duas práticas. No entanto, o objectivo será o de legitimar a originalidade da obra gravada, estabelecendo paralelos com a pintura (no sentido mais tradicional do termo), bem como demonstrar as potencialidades desta ligação. Ambas as práticas convergem na maneira como são pensadas e apresentadas. O processo criativo põe em evidência o entrosamento das duas disciplinas sem detrimento de uma face à outra, pelo contrário, a junção das duas será apresentada como enriquecimento do processo criativo.

Observemos alguns exemplos onde esta ligação se revela e se manifesta das mais diversas formas. Exemplos que serão analisados ao longo desta tese, focando essencialmente o trabalho de pintura/gravura de Gil Teixeira Lopes e Robert Rauschenberg.



Fig.1. *Leitura branca I*. Gil Teixeira Lopes

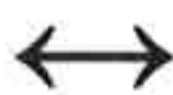


Fig.2. *Memorando a Camões*. Gil Teixeira Lopes

No caso do artista Gil Teixeira Lopes a prática da pintura (no sentido tradicional da concepção da mesma) influencia a sua obra gravada, como podemos observar nas imagens acima reproduzidas.

No que diz respeito a Robert Rauschenberg a ligação entre as duas formas artísticas é mais profunda, ambas se fundem num único trabalho, proporcionando ao observador várias leituras e várias interpretações de carácter compositivo e também técnico, como podemos observar na imagem abaixo reproduzida.



Fig.3. *Barca*, Robert Rauschenberg

## CAPÍTULO 2. GRAVURA

### 2.1. Contemporaneidade na gravura. Anish Kapoor. Jake e Dinos Chapman. Outros.

A gravura, como a conhecemos nos dias de hoje, vem mostrar-nos um imenso campo de trabalho, pleno de possibilidades técnicas e estéticas. A definição de gravura era anteriormente mais limitada, ou seja, era representativa de uma técnica que possibilitava reproduzir imagens como parte de uma edição, atingindo um preço inferior à pintura, e conseqüentemente, abrangiam um maior número de fruidores. O custo e a reprodutibilidade faziam com que a gravura se tornasse economicamente mais acessível.

A gravura encontrava-se mais perto da arte tradicional pelo seu carácter técnico e pela sua apresentação. Surgia sempre muito igual, muito conservadora, a apresentação era na maioria dos casos feita através de uma folha de papel emoldurada e colocada na parede. No entanto, essa moldura acaba por isolar a gravura, mas também, estabelecer uma fronteira com o espaço envolvente.

A partir dos anos 60, com o aparecimento de artistas como Hamilton e Rauschenberg (o último será objecto de análise mais adiante), surgem novas possibilidades relativamente à prática da gravura. Os artistas começam a usar a serigrafia sobre a tela, surge a necessidade de aplicar à gravura novos suportes e começar a entendê-la como prática artística que cria um intercâmbio entre várias disciplinas. Vão-se dissipando as fronteiras e surge um distanciamento face a uma tradição muito técnica e pouco libertadora. A gravura procura assim desligar-se dos estereótipos do papel e da moldura que reduz a sua força centrífuga.

Surgem nomes como: Kiki Smith (trabalho que explora impressões sobre tecido, pequenas esculturas em tecido) e Ken Tyler (criação de um estúdio experimentalista - Gemini Gel, onde a impressão era levada a cabo sem restrições).

Quando falamos de gravura contemporânea referimo-nos a um vasto campo de possibilidades: criação de objectos tridimensionais tendo por base a serigrafia, como é o caso de Andy Warhol, surge a instalação, imagem em movimento e animações. Os artistas passam a fazer o que seria impensável no domínio da gravura. Combatem o convencionalismo e apresentam novas soluções quer a nível técnico, como a nível da apresentação do seu trabalho gravado. O que passa a ter uma maior importância não é a técnica mas sim a originalidade de expressão gráfica e plástica e a apresentação das motivações do artista/gravador.

A ruptura centra-se fundamentalmente a nível dos suportes utilizados, a gravura “sai” do papel procurando o entrosamento com as mais diversas disciplinas artísticas. Como já foi referido essa ligação constitui o mote desta dissertação. Exemplo desta afirmação é o trabalho de Jonh Hitchcock (em baixo). Neste caso, a gravura ganha contornos bem diferentes da dita “gravura tradicional”. A forma como o artista/gravador apresenta o seu trabalho distancia-se da maneira como a gravura era tradicionalmente apresentada.



Fig.4 *They're Moving Their Feet-But Nobody's Dancing*, Jonh Hitchcock, 2007

Existe uma repetição da forma “tanque de guerra” e helicóptero, bem como, dos grafismos apresentados. O trabalho adquire um movimento sem que na realidade exista. A gravura integra-se no espaço envolvente, criando o seu próprio espaço; A dimensão assume uma grande importância no trabalho acima apresentado, distanciando-se do tamanho que a gravura tradicional normalmente obtinha, e conseqüentemente, potencia novas leituras e novas abordagens de trabalho. Passa a assumir várias formas - objecto, vídeo e instalação. Exemplo disso é o trabalho de Marilene Oliver. O seu trabalho

consiste, de um modo geral, em fotografias 3D, através da utilização do processo serigráfico a artista intervém em superfícies acrílicas, criando esculturas/ instalações.

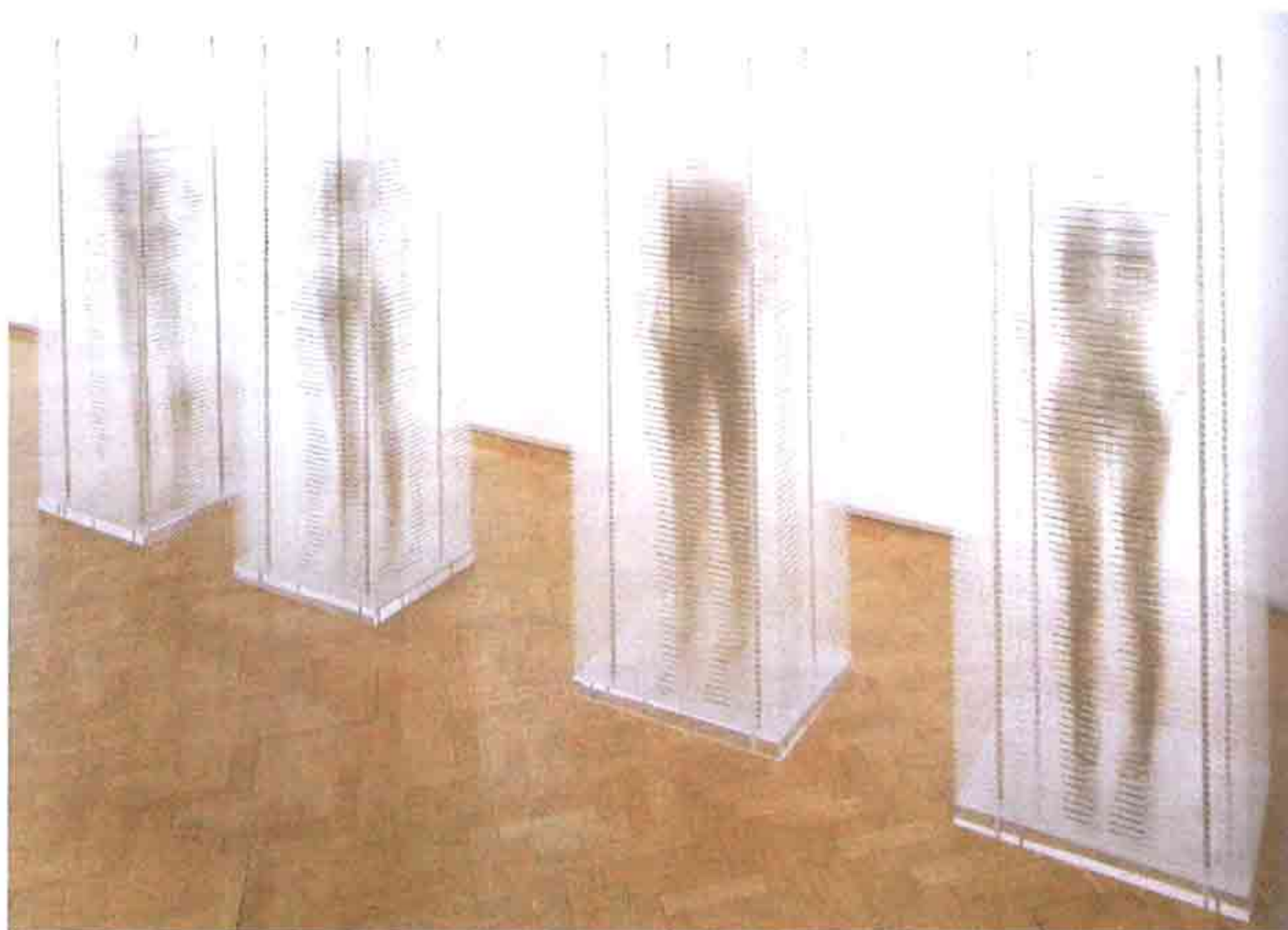


Fig.5. *Family Portrait*, Marilene Oliver

A gravura recorre às novas tecnologias, à fotografia e ao tratamento digital, no entanto, a gravura digital é muitas vezes motivo de discussão. A questão do “processo directo”, ou não, aquando da realização da mesma é a questão central na legitimidade desta como obra de arte.

Diferentes suportes, diferentes maneiras de exposição vão alargando o conceito da gravura contemporânea. Os artistas passam a usar técnicas tradicionais conjugando-as com diferentes materiais em diversos suportes/superfícies. A maneira como nos é dada a ver a gravura também se altera, o artista apresenta o seu trabalho gravado sob formas diversificadas, dependendo daquilo que quer transmitir, distanciando-se do papel emoldurado colocado na parede. Exemplo disso é também o trabalho de Nicola López, o seu trabalho como que “salta” de parede para parede, do chão para o tecto fazendo utilização de todo o espaço envolvente.



Fig.6. *Vertigo* (detalhe), Nicola López

Nesta questão do desenvolvimento crescente daquilo que se pode fazer em gravura destacamos diversos modos de exploração: monotipias encaústicas<sup>1</sup>; utilização de diferentes materiais que substituem a tinta como: pó de diamante, borboletas mortas, chocolate e areia; o assumir da própria matriz/chapa como obra e não a prova que dela deriva; a utilização de programas digitais para obtenção de imagens que posteriormente passam para a chapa/seda; a gravação das imagens pela intervenção solar, entre outros.



Fig.7. *Chant* (detalhe). Paula Roland

<sup>1</sup> Matrizes feitas a partir da técnica encaústica (palavra que deriva do grego *enkausticos*, gravar a fogo) é uma técnica caracterizada pelo uso da cera como aglutinante dos pigmentos, aplicados a pincel ou com uma espátula quente. São usadas a cera de abelha refinada, a cera de damar e a parafina em diversos tipos de suporte.

Todo este leque de possibilidades que a gravura contemporânea nos apresenta relaciona-se com a questão do já referido entrosamento das mais variadas formas artísticas.

Destaquemos o trabalho do artista Anish Kapoor, um dos vários artistas contratados para realizar uma “tv sculpture” para uma série de programas produzidos por Sam Hodgkin para transmissões na BBC em 1998. Faziam parte do mesmo projecto outros artistas tais como: Hamilton, Jake e Dinos Chapman e também Damien Hirst. Em vez de fazer um programa sobre arte, o conceito seria fazer arte da própria televisão física, transformá-la numa peça artística. A contribuição de Kapoor fora cerca de sete minutos de tempo de antena intitulados *wounds and absent objects*. Para esta série de gravuras, Kapoor seleccionou um número de imagens tiradas de um vídeo. Seguidamente a informação digital foi transportada para filme e feita uma transferência de pigmento para uma base em polyester.

No processo de transferência de pigmentos, a imagem negativa é exposta a raios UV, para uma sintetização de filme, coberta por uma camada de pigmentação gelatinosa. Quando exposta, a gelatina endurece. O filme exposto, é então mergulhado e posto em contacto com uma folha de polyester. Usa duas folhas que são pressionadas uma na outra, com um rolo, e deixadas a “descansar” antes de serem imersas em água quente. A água quente derrete a gelatina que não foi exposta, revelando a imagem (positiva) na base de polyester. Para produzir uma imagem colorida neste processo, utilizou quatro gelatinas com diferentes pigmentos (correspondentes a cyan, magenta amarelo e preto) utilizadas sobrepostas umas às outras.



Fig.8. *Wounds and absent objects*. Anish Kapoor

O processo é extremamente longo, e um único grão de pó na última camada de gelatina pode comprometer a impressão. Este processo data de 1860, e é relacionado à fotogravura e “collotype”, raramente usada nos dias de hoje. A cor parece planar atrás ou à frente da face da impressão, dando um sentido de vazio infinito, que caracteriza muitas das esculturas cobertas de pigmento de Kapoor.

Ao analisarmos a contemporaneidade no campo da gravura revela-se importante referir o trabalho dos irmãos Chapman. Os Chapman já tinham feito serigrafia independentemente no seu tempo de estudantes, mas aqui analisaremos a primeira vez que o fizeram de um modo cooperativo. Anteriormente teriam feito esculturas de formas de manequim tendo como particularidade serem formas estranhas de gémeos siameses, com cabeças ligadas ou outros membros, assim como órgãos genitais a brotar de membros pouco prováveis. As suas gravuras de *Double Deathhead*, levam esse conceito para um formato de duas dimensões.

No que diz respeito ao trabalho gravado de Jake e Dinos Chapman, destacamos o interesse de ambos pela gravura. Interesse ligado ao próprio processo da técnica que permitia um distanciamento do estilo de ambos os artistas. Na visão de ambos esta técnica de gravar, que tem por princípio desconhecer a gravação anterior, estaria muito ligada ao Surrealismo. Embora a arte dos irmãos Chapman seja reconhecida pelos seus temas chocantes, o seu trabalho tem uma base com enraizamento muito forte na História da Arte, desde Goya ao Surrealismo. Os surrealistas são reconhecidos como os inventores do “cadavre exquis”<sup>2</sup>. Este meio de criação artística agradava aos Chapman pela mesma razão que agradava a Breton e aos surrealistas, pela forma como se articulava segundo a “sorte” ou acaso, assim como era o veículo perfeito para um projecto em colaboração para a série *Disasters of War*.

Os Chapman já tinham trabalhado algumas vezes em conjunto em placas para obtenção de águas fortes, sendo o “exquisite corpse” uma extensão deste tipo de abordagem. Embora este estilo distorcesse dos seus próprios estilos dando à imagem uma satisfatória unidade e homogeneidade, os segmentos diferenciados de ambos, que são uma das particularidades, dramatizavam as próprias diferenças intrínsecas. Para um trabalho de dois irmãos, este é considerado como uma peça singular e ao qual os estilos

---

<sup>2</sup> Entende-se por “cadavre exquis” um jogo onde uma folha de papel é dobrada horizontalmente, normalmente em quatro partes, e cada artista desenha numa face o corpo humano sem ver as faces dos outros artistas. Quando desdobrado o desenho revela um divertido e confuso conceito de forma, escala e estilo.

são maioritariamente desconhecidos, esta co-actuação embora independente, oferecia uma vasta gama de possibilidades.

Os irmãos Chapman decidiram fazer um grupo de 20 “corpe exquisite” usando a técnica da gravura, trabalhando em locais separados na *Hope Printing Studios*, Londres. Prepararam placas de cobre em secções horizontais e fizeram 10 peças (cada) gravadas da cabeça humana. Estas foram mergulhadas em ácido e preparadas por um assistente que colocou as máscaras (pedaços de cartolina que servia para tapar o “desenho” que já tinha sido gravado) no final, cobrindo as placas que seriam trocadas um pelo outro. A seguir, os irmãos realizaram a parte do torso humano da mesma maneira. Ao trabalhar desta forma, em vez de completar cada chapa, uma de cada vez, cada artista desconhecia a parte da cabeça que tinha feito quando efectuavam cada “secção” do corpo humano. Isto assegurava que as quatro partes do corpo humano seriam seleccionadas ao acaso.

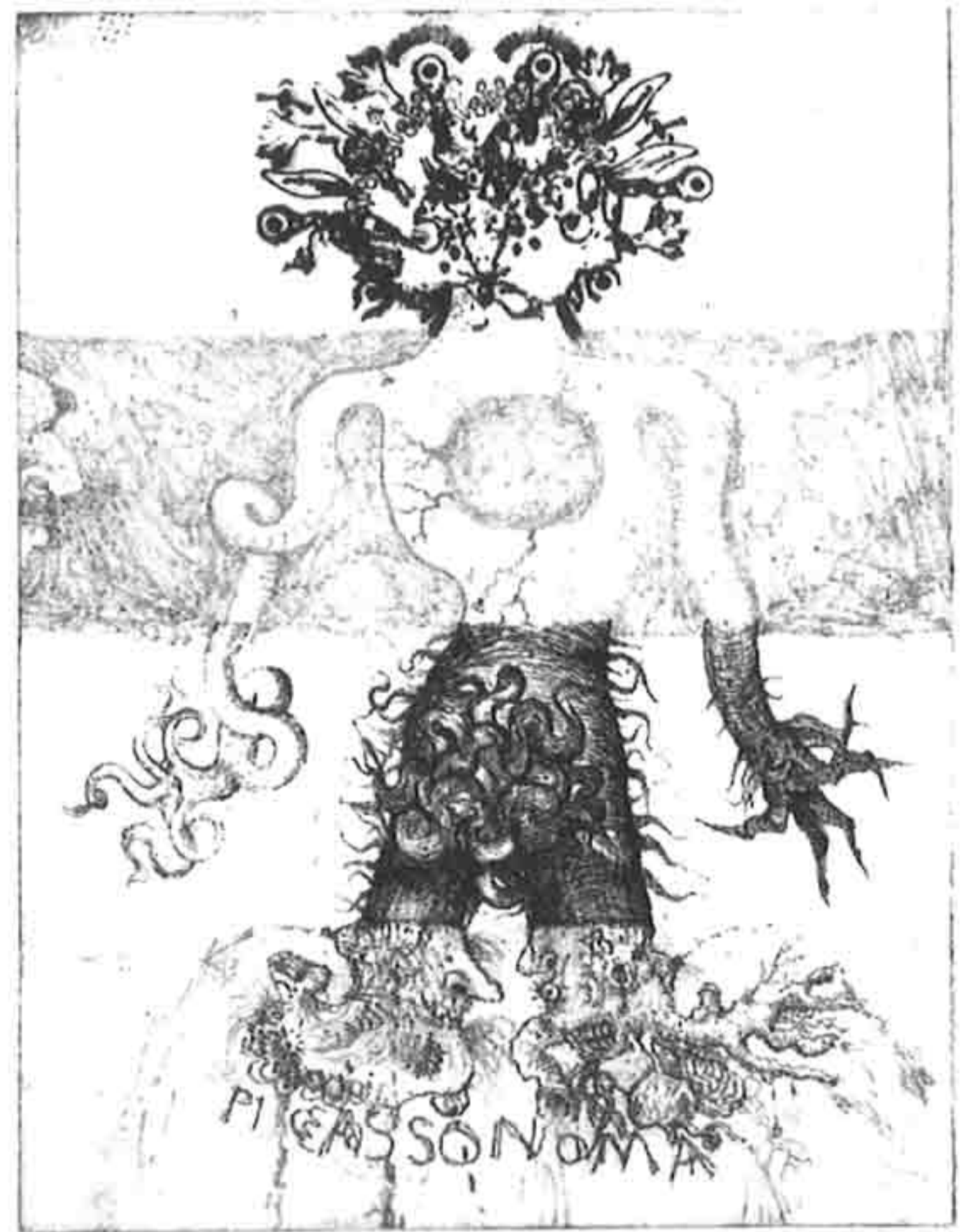
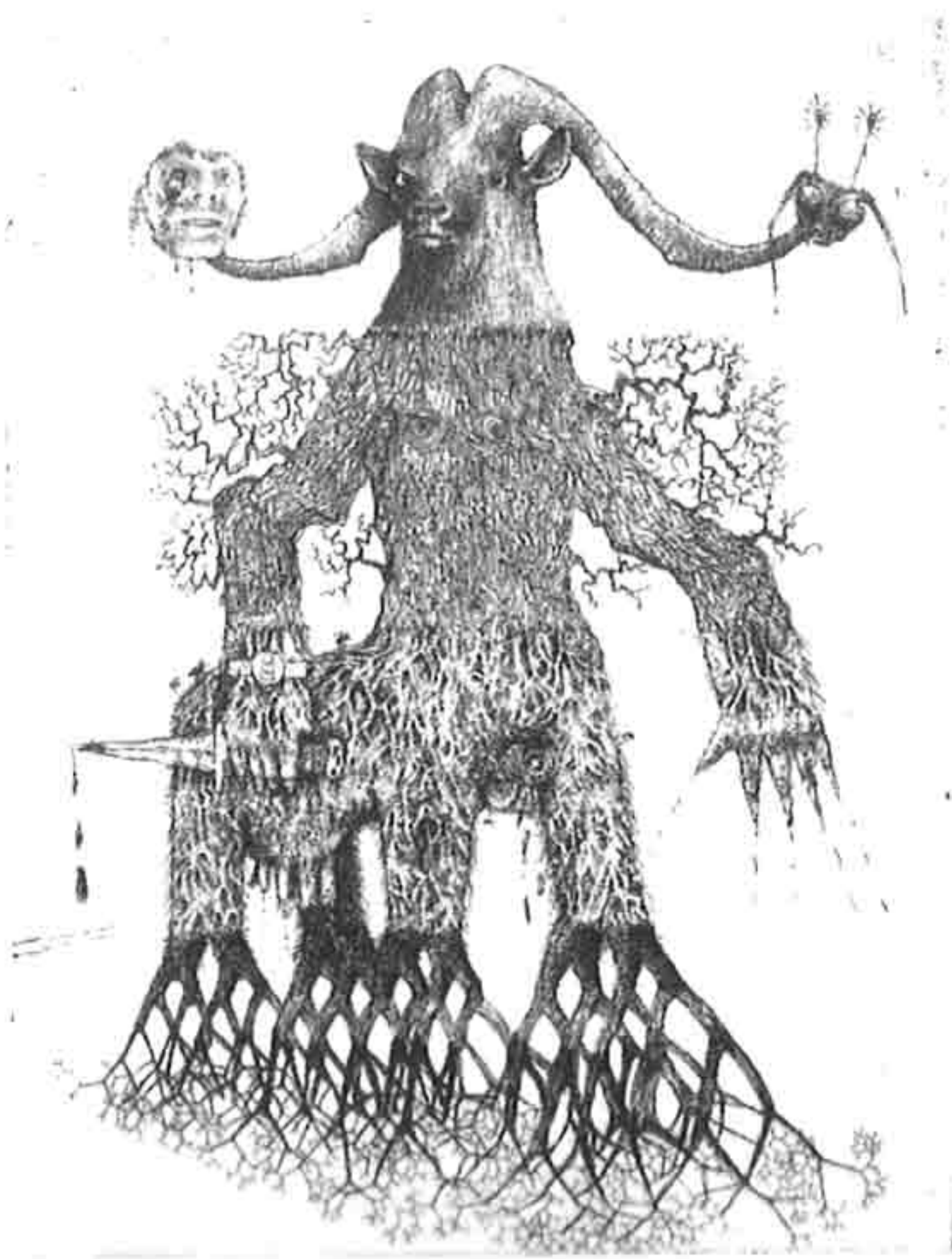


Fig.9. *Exquisite Corpse*. Jake e Dinos Chapman

Os irmãos Chapman só viriam o trabalho quando este estivesse completo, (as 20 chapas). Assim que eram impressas, nenhuma das placas era alterada ou re-impressa, e

nenhuma impressão era rejeitada. As placas de cobre eram deixadas com uma certa camada de tinta para dar uma uniformidade de cinzas, o projecto foi completado em 20 dias.

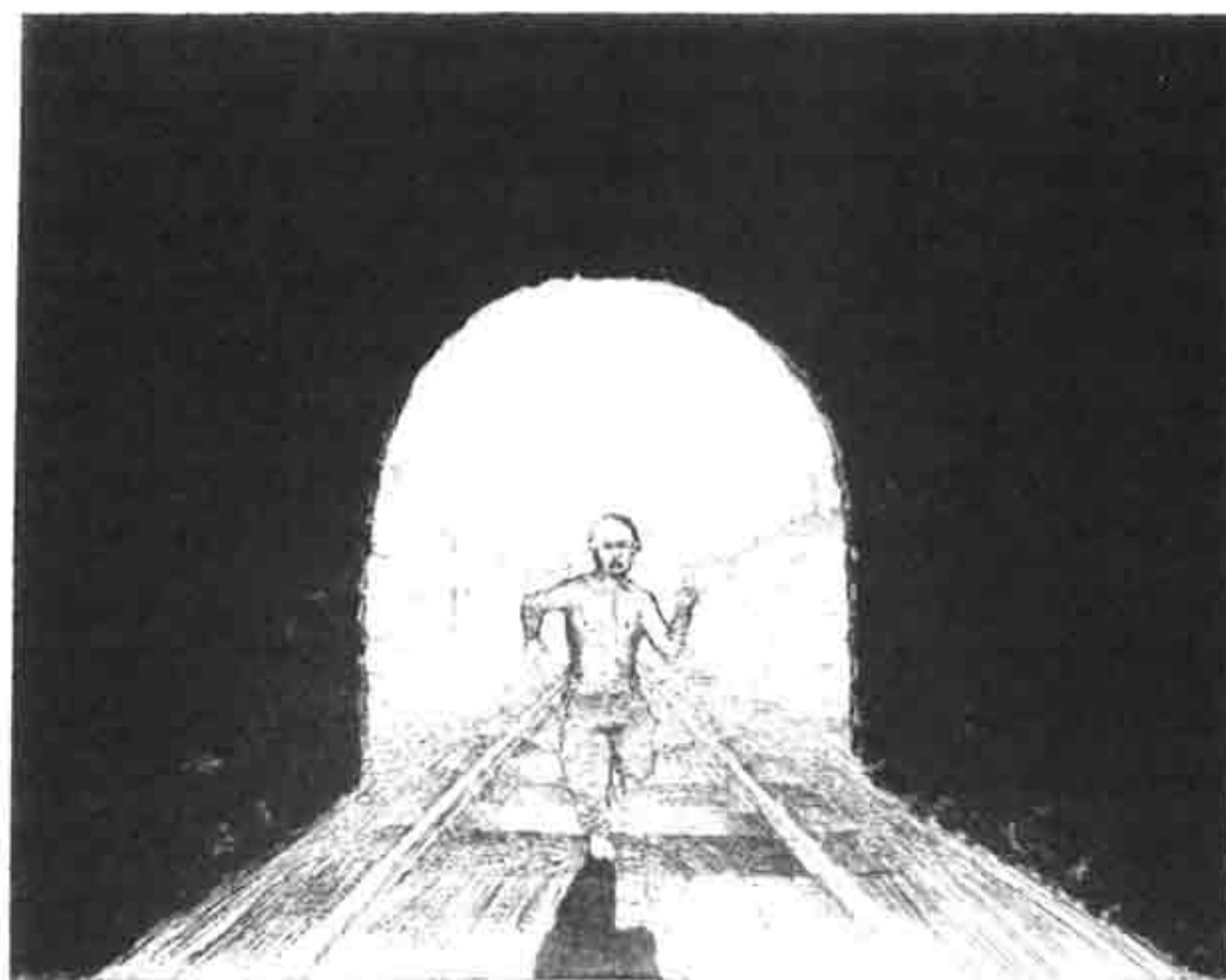
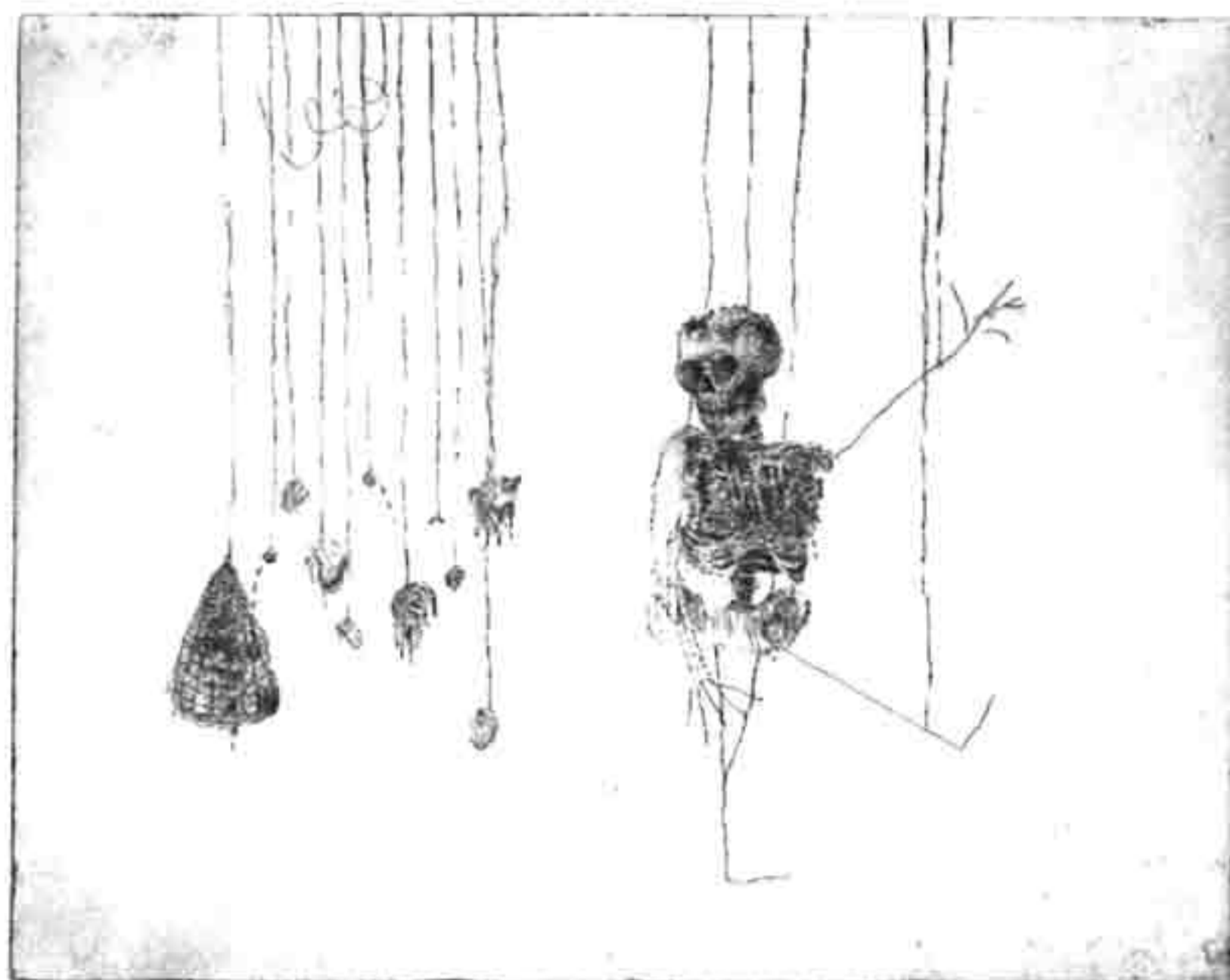


Fig .10. *The disasters of war*, Jake e Dinos Chapman

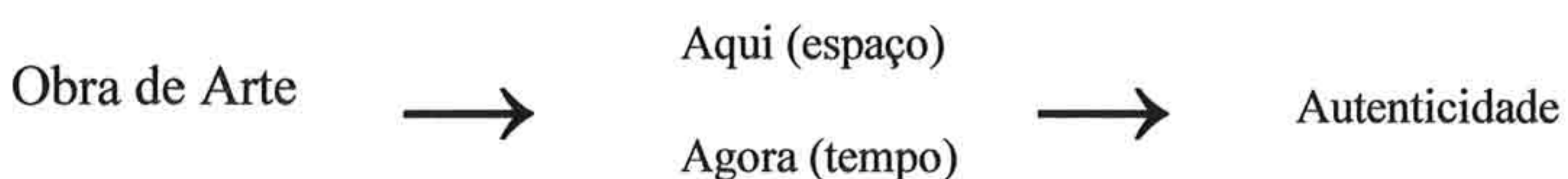
Importa ainda fazer referência ao projecto “*Disasters of War*”, para a elaboração do mesmo os irmãos não realizaram nenhum esboço preliminar. As imagens são largamente inventadas, embora haja algumas referências das suas esculturas, como podemos observar nas imagens acima reproduzidas. Duas das suas águas -fortes incluem cartoons retirados do livro: *the big fun colouring book*.

## 2.2. Questão da reprodutibilidade da Obra de Arte em Walter Benjamin

Consideramos importante ter presente a ideia de que a Obra de Arte sempre foi reprodutível, na medida em que esta poderia ser “imitada” pelo homem. No entanto, não podemos deixar de distinguir imitação técnica de reprodução técnica da Obra de Arte, esta última mais recente. Esta questão da reprodução técnica da Obra de Arte, começou com os Gregos em processos de fundição e cunhagem de bronzes, terracotas e moedas, como afirma Walter Benjamin no seu ensaio *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Para este autor, ter-se-á seguido a xilogravura, e mais tarde a impressão com caracteres móveis, que veio reproduzir em moldes universais a imprensa escrita e a literatura.

Em relação ao contexto histórico, quando falamos em questões ligadas à reprodução técnica de Obras de Arte, é pertinente contextualizar os processos utilizados no domínio da reprodutibilidade. Podemos afirmar que na Idade Média dá-se primeiramente o aparecimento da xilografia, a este veio juntar-se na segunda metade do séc.XV a chamada gravura calcográfica, por intermédio da técnica do buril, da ponta seca, e a água-forte já em início do séc. XVI. No que diz respeito à litografia, esta surge no fim do século XVIII (1796) como grande momento da reprodutibilidade, constituindo-se como um avanço decisivo na técnica de reprodução de obras de arte. As artes gráficas passam a produzir mais e com melhor qualidade graças a esta técnica. Mais tarde, seguir-se-á a fotografia, o offset e toda uma panóplia de outras técnicas de reprodução que Walter Benjamin não refere.

A fotografia surge como “libertação da mão” no processo de reprodução de imagens, cabendo neste caso às potencialidades do olhar o trabalho de espreitar e captar a imagem, em menoscabo dos excessos da manualidade. Podemos afirmar que o processo de reprodução de imagens se acelerou com o aparecimento da fotografia. No que diz respeito à reprodução, e segundo Benjamin, falta nesta o chamado “aqui e agora da Obra de Arte”, ou seja, a sua existência no lugar em que se encontra, as modificações físicas que sofreu e as relações de propriedade de que foi alvo (a sua história). Segundo o autor, “o aqui e o agora” da Obra de Arte determinam a sua autenticidade.



A reprodutibilidade técnica confere à Obra mais autonomia, na medida em que, permite obter diferentes ângulos de visão, possibilitar registos impossíveis ao olho humano. Pode também permitir colocar o original em situações impossíveis de este atingir. Possibilita à obra “viajar” para outros lugares, e conseqüentemente, ser presenciada por outros espectadores.

Segundo Walter Benjamin, a autenticidade de uma coisa, corresponde a tudo o que é transmissível nela desde a origem, desde a sua duração material ao chamado testemunho histórico.

Podemos definir como características da técnica da reprodução da Obra de Arte os seguintes aspectos: o facto de libertar o objecto do domínio da tradição; a questão de que ao reproduzir multiplica o reproduzido e a “ocorrência única” passa a ser “em massa”. E a possibilidade de abranger um maior número de espectadores, na medida em que, vai ao encontro de quem apreende e actualiza o reproduzido.

Quanto às causas, podemos constatar que surge um abalo do reproduzido e conseqüentemente na tradição. A tradição é portanto mutável, uma vez que, é percebida de diferentes maneiras, dependendo de questões de ordem social e cultural. Podemos ainda afirmar que a reprodução passa pela necessidade de “dominar” o objecto.

Na análise feita por Benjamin surge inevitavelmente a noção de “culto” e de “aura”. Esta ideia de culto surge como expressão original da integração da Obra de Arte no seu contexto tradicional. O valor singular da Obra, a questão da sua autenticidade tem o seu fundamento no ritual, adquirindo neste o seu valor de uso original e primeiro, independentemente da forma como é transmitido, mantendo-se reconhecível. A produção artística começa por composições ao serviço do culto. Segundo o autor, a ideia de culto no universo artístico está desde há muito ligada a questões relacionadas primeiramente com um universo mágico e depois religioso.

Com o aparecimento da fotografia, esta ideia de culto é abalada, originando uma crise na arte com a defesa da arte pela arte- *L'art pour l'art*. Defesa da criação de uma “Arte Pura” e recusa da função social da arte e de qualquer finalidade que esta poderia ter.

No que diz respeito à reprodutibilidade da Obra de Arte, podemos afirmar que esta emancipa-a, liberta-a. A obra reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma Obra de Arte que assenta na reprodutibilidade. Aspectos que primeiramente podem revelar-se confusos, uma vez que, a ligação entre termos como autenticidade e

reprodução são muitas vezes usados separadamente, combatendo-se uma ligação. Estes aspectos aqui mencionados, levam-nos a reconhecer que a dada altura a Obra de Arte muda de uma função social, (que assentava sobretudo no ritual) passando a conter uma vertente política.

Com a emancipação das práticas da arte do domínio do ritual, aumentam as oportunidades de exposição. É aqui que surge a tónica na recepção da Obra de Arte, nomeadamente a exposição da Obra. O “valor da exposição” afasta o “valor do culto”, no entanto, este tenta resistir.

Podemos afirmar, segundo o capítulo *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* de Walter Benjamin, que a reprodutibilidade técnica da Obra altera a relação das massas com a Arte. É importante constatar que a pintura não está em condições de ser objecto de uma recepção colectiva simultânea, no entanto, ela vê-se confrontada directamente com as massas, o que anteriormente acontecia de uma forma graduada e hierárquica.

Surgem inevitavelmente alusões ao Cinema, uma vez que, falamos em práticas que reproduzem uma dita realidade, dirigindo as massas por meio dos mais diversos meios operativos. Num filme, a forma como o homem se apresenta perante o equipamento de registo, e como este reproduz o seu ambiente, são aspectos interessantes do ponto de vista da reprodutibilidade técnica. Por meio de mecanismos e meios operativos próprios do cinema, dá-se um enriquecimento do nosso horizonte de percepção, no entanto, convém ter presente que esse enriquecimento pode ser baseado numa realidade adulterada que pode distrair o espectador. Em Walter Benjamin o lúdico assume uma dimensão estética que promove a ligação a uma doutrina, a um conjunto de valores sociais, humanos e políticos.

### 2.3. O estatuto da gravura como Obra de Arte

Segundo o Código de ética da estampa original, podemos reafirmar que uma estampa original é uma obra de arte. No entanto, para que esta afirmação possa ser verificada, a gravura original tem de obedecer a determinados requisitos tais como: o facto de o artista ter de ser o autor do conceito da imagem a gravar e intervir necessariamente no processo de criação do que será posteriormente impresso. Contudo, esta imagem/gravura não deverá contudo ser a reprodução com os processos da gravura de um outro trabalho plástico, seja este, de que natureza for. Dentro desta problemática da reprodutibilidade surge também o conceito de gravura de interpretação.

Por gravura de interpretação, e segundo o código de ética da estampa original acima referido, entendemos ser uma gravura que resulta da observação e interpretação de uma obra já existente, elaborada por determinado artista, do qual, o artista gravador se serve para realizar o seu trabalho.



Fig. 11. *O rei D. Fernando no Passeio Público.*  
Leonel Marques Pereira



Fig. 12. *Passeio Público*  
Leonel Marques Pereira



Esta diferenciação entre gravura original e gravura de reprodução / interpretação revela-se pertinente, uma vez que, levanta inúmeras questões relacionadas com o conceito de originalidade. É sobretudo a partir do trabalho levado a cabo por Dürer que surge a necessidade de analisar a existência, ou não, de uma diferenciação no que toca à prática da gravura.

Dürer assumiu uma postura que não se centrava apenas na questão da diferenciação dos dois tipos de gravura que aqui mencionamos. Reconhecia na designada “gravura de interpretação” um carácter pedagógico, baseando-se na ideia de

que copiando, reproduzindo, incentivaria a aprendizagem. Contudo, no século XVII coloca-se a questão da diferenciação dos artistas-gravadores dos artífices-gravadores. Diferenciação que se depara com inúmeras questões, mas principalmente com o facto do artista ao interpretar determinada pintura e ao fazer a gravura desta, mesmo que seguindo o original, colocar na obra gravada o seu cunho pessoal, aproximando-se da gravura de criação. A fronteira, se é que podemos designar assim, é muito difícil de delinear. Podemos ter como referência os textos de Walter Benjamin “(...) por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens tinham feito sempre pode ser imitado por homens. Tal imitação foi também exercitada por alunos para praticarem a arte, por mestres para divulgação de obras e, finalmente, por terceiros ávidos de lucro.”<sup>3</sup>

As gravuras de interpretação representam, nos dias de hoje, obras de grande qualidade estética e artística. Segundo Maria Teresa Madeira “...hoje em dia gravuras de interpretação reúnem admiração não pelo facto de reproduzirem uma outra obra de arte, mas sobretudo pela qualidade estética e artística que apresentam como obra em si”.<sup>4</sup>

Importa ter presente que a arte da gravura tem sempre inerente a noção de múltiplo, mesmo que se trate de uma gravura original. No entanto a reprodutibilidade da obra gravada não lhe retira o estatuto de original. No que diz respeito à gravura de interpretação, esta não pretende substituir o original, uma vez que, dá-se uma nova criação por parte do desenhador e também do gravador.

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D' Água Editores, 1992, p.75.

<sup>4</sup> Maria Teresa Madeira, «Cópia versus recriação : a problemática da gravura de interpretação na colecção de gravura antiga da FBAUL» in *Arte Teoria*, nº8, Lisboa, FBAUL, 2006, p.250.

## CAPÍTULO 3. TESTEMUNHOS CONVERGENTES

### 3.1. Picasso – Paralelismos

Embora a gravura seja uma prática menos conhecida de Picasso, este inicia-se na mesma por volta de 1897, ou seja, com apenas 16 anos. Em 1899 executa aquela que é considerada a sua primeira gravura intitulada *El Zurdo (O Canhoto)*.

Inspirado pela cultura Parisiense, nomeadamente por desenhadores do jornal *Le Rire* Picasso trabalha aquilo que neste estudo podemos designar por *gravura contemporânea*, gravura marcada por um traço vivo, agudo.

Desse período podemos referir alguns nomes mais relevantes da esfera da gravura, Villon, Helleu, Maurice Denis e Whistler. Os artistas que se dedicavam a esta técnica artística eram sobretudo conhecidos pelos desenhos que faziam para jornais. Cultivava-se ainda o gosto pelas gravuras do século XVIII, as gravuras inglesas, as cenas de caça a cavalo com galgos (Colette). Também os críticos da gravura eram pouco numerosos destacando-se Roger Marx e Gustave Geffroy.

Em 1904 Picasso decide instalar-se em Paris, mais precisamente em Montmartre, local caracterizado, nesta altura, por um tempo de tristeza, seriedade, e até uma certa crueldade presente na temática recorrente de pobreza, miséria e suicídio.

Em 1904 executa a obra *Refeição Frugal (1904)*, gravura caracterizada pela “excessiva” magreza das personagens, pela finura das mãos, revelando um desenho bastante preciso. Esta gravura constitui-se como a segunda Água-forte que Picasso realizou e demonstra uma grande mestria da técnica constatada pela captação das nuances da luz e das formas utilizando a linha.



Fig.13. Picasso, *Refeição Frugal*

Integra a série *Saltimbanco* (1905) e constitui-se como um marco na iconografia de Picasso, ilustrando o clima de inquietude em que se vivia por esta altura em Paris. Clima de solidão, miséria e desespero por parte dos mais humildes e indiferença face àqueles que mais necessidades tinham. Aspectos que o artista representa também na sua pintura.

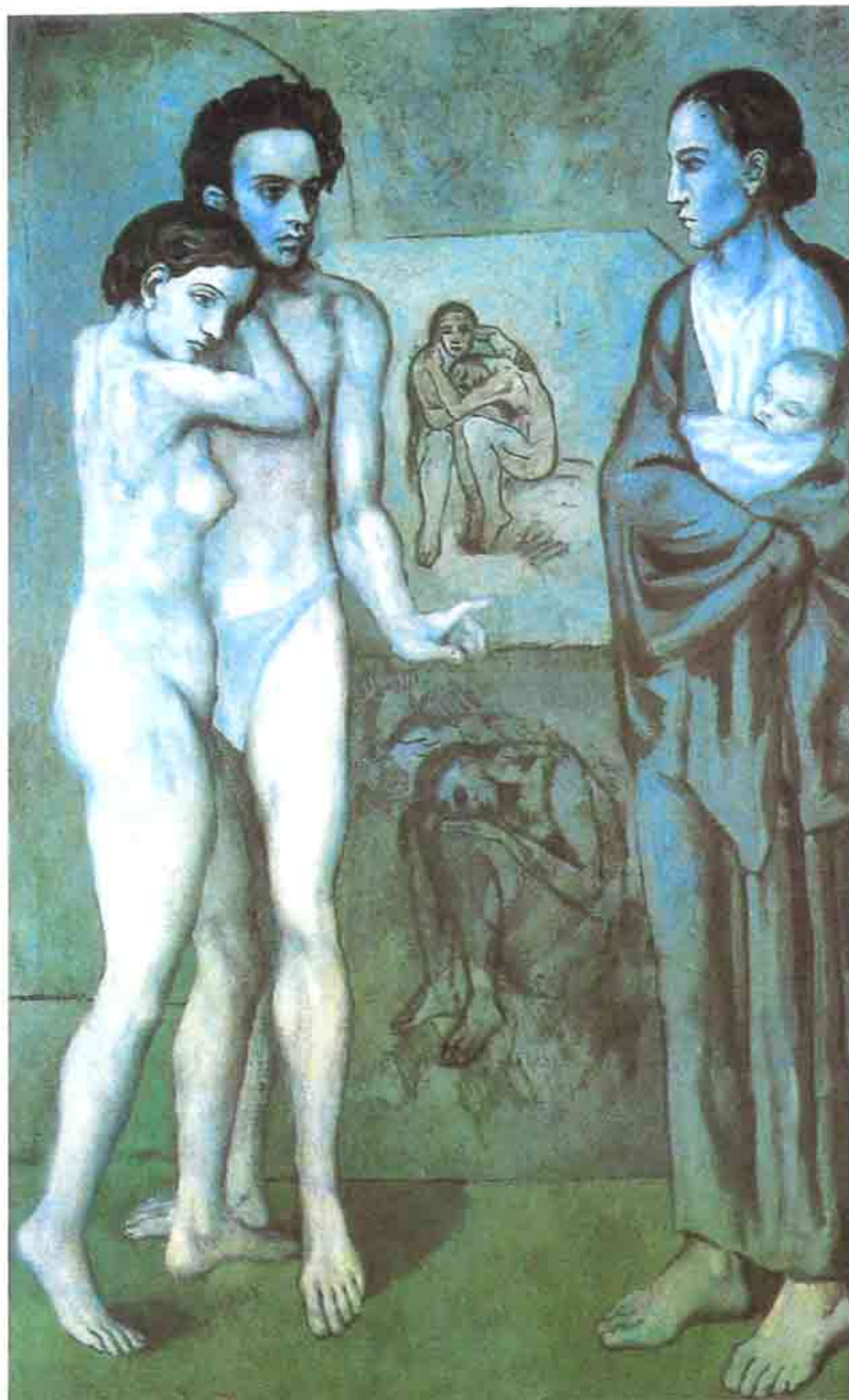


Fig.14. *A vida*, Picasso

Apollinaire analisa as gravuras de Picasso, fazendo referência ao facto do artista na sua obra gravada conseguir criar relevo usando um traço simples, sem recorrer a sombras. “ O gosto de Picasso pelo traço que foge, que se altera e penetra, produzindo exemplos quase únicos de pontas-secas lineares, nas quais os aspectos gerais do mundo não são alterados pelas luzes que modificam as linhas através da mudança das cores”.<sup>5</sup> O traço simples aproxima-se muitas vezes do traço que utiliza na pintura.

<sup>5</sup> AAVV, *Gravuras Picasso*, Porto, Fundação de Serralves, 1989, p.6.

A partir de 1905-1906, o trabalho de Picasso centra-se numa série de experiências sobre a forma. É notória a redução do uso da cor na pintura e também na gravura. A cor passa a cumprir a função de sustentar a forma, sustenta a expressividade da forma. Por esta altura podemos afirmar que a gravura de Picasso é caracterizada pela primazia da forma e pela ausência de preocupação com a cor e com o espaço revelando a capacidade de síntese e rigor do artista.

Trabalha incessantemente em litografia, onde nos remete para o tema do virtuosismo do artista e o seu poder sobre a técnica. Tanto na pintura como na litografia os motivos de representação são a figura feminina, vista em diversas atitudes, idades, lugares e situações, por vezes alongadas, deformadas, metamorfoseadas.

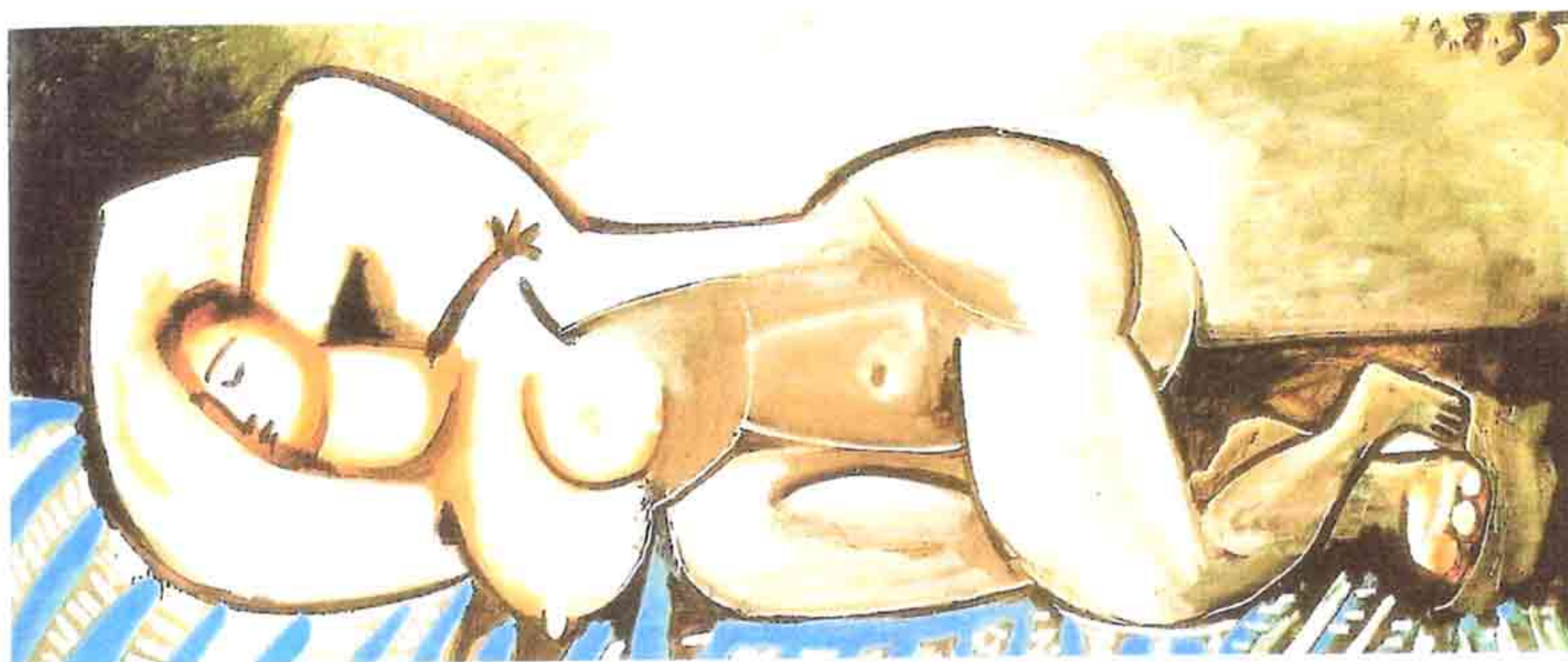


Fig.15. *Mulher nua estendida*, Picasso

Segundo Marina Ruivo “A gravura, tal como o desenho, traduz de maneira mais directa a personalidade criadora de Picasso, métodos, tendências, obsessões e certezas. A gravura e o desenho permitiam-lhe uma expressão rápida e espontânea, dando resposta eficaz à sua impaciente criação. Picasso foi, sem dúvida um dos maiores criadores gráficos de toda a história de arte. A sua obra gravada, tal como a sua pintura, caracteriza-se pela importância, diversidade e abundância”.<sup>6</sup>

Relativamente às técnicas utilizadas, Picasso, explorou inúmeras potencialidades técnicas da gravura entre as quais: a água-forte, a água-tinta, litografia, linóleo, maneira-negra ou meia-tinta, entre outras. Elabora diversas águas-fortes, cujos temas surgem

<sup>6</sup> AAVV, *Picasso litógrafo*, texto de Marina Bairrão Ruivo, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2006.

ligados ao estatuto do artista, à sua obra e ao seu modelo. É bastante evidente, a dada altura, o seu fascínio pela escultura, gosto que viria a influenciar a sua pintura e gravura. Demonstra um fascínio pela representação de figuras ligadas ao escultor. Segundo Boudaille (1966) “ A escultura é um estado intermédio entre uma visão e a sua transição para a tela (ou para o cobre). ” <sup>7</sup>

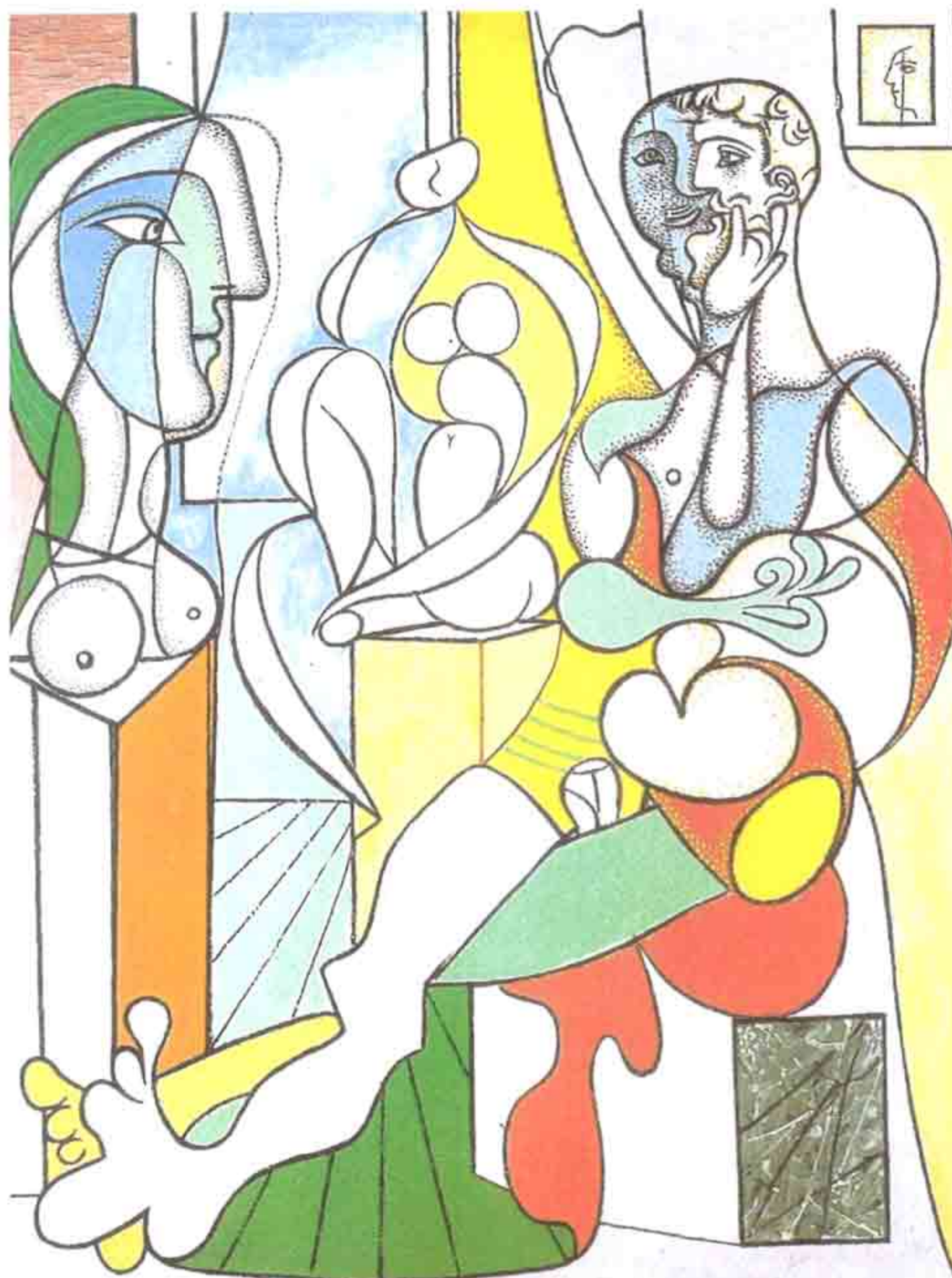


Fig.16. *O escultor*, Picasso

A água-forte e a ponta seca são técnicas da gravura que dominam os primeiros anos da actividade de Picasso. Ilustrando também diversas obras literárias tais como: *Balzac*, *Ovídio* e a série de cem gravuras encomendada por Ambroise Vollard, a *Suite Vollard*. Depois da Segunda Guerra Mundial, o artista concentra-se, na já referida técnica da litografia.

Quanto à temática usada na sua obra gravada, destacamos: a minotauroquia; o universo animal (em água-fortes com açúcar); um gosto pela banda desenhada (em algumas águas-tintas); figuras femininas deformadas, que se alongam e fragmentam;

<sup>7</sup> AAVV, *Gravuras Picasso*, Fundação de Serralves, Porto, 1989.

retratos; naturezas-mortas; corridas de touros ou automóveis; o circo, com arlequins, jovens acrobatas e atletas- universo dos saltimbancos; figuras e temas mitológicos; a mulher, um símbolo central em toda a sua vida e obra. Retratada por vezes com um forte erotismo, outras, oscilando entre uma certa crueldade e amor.

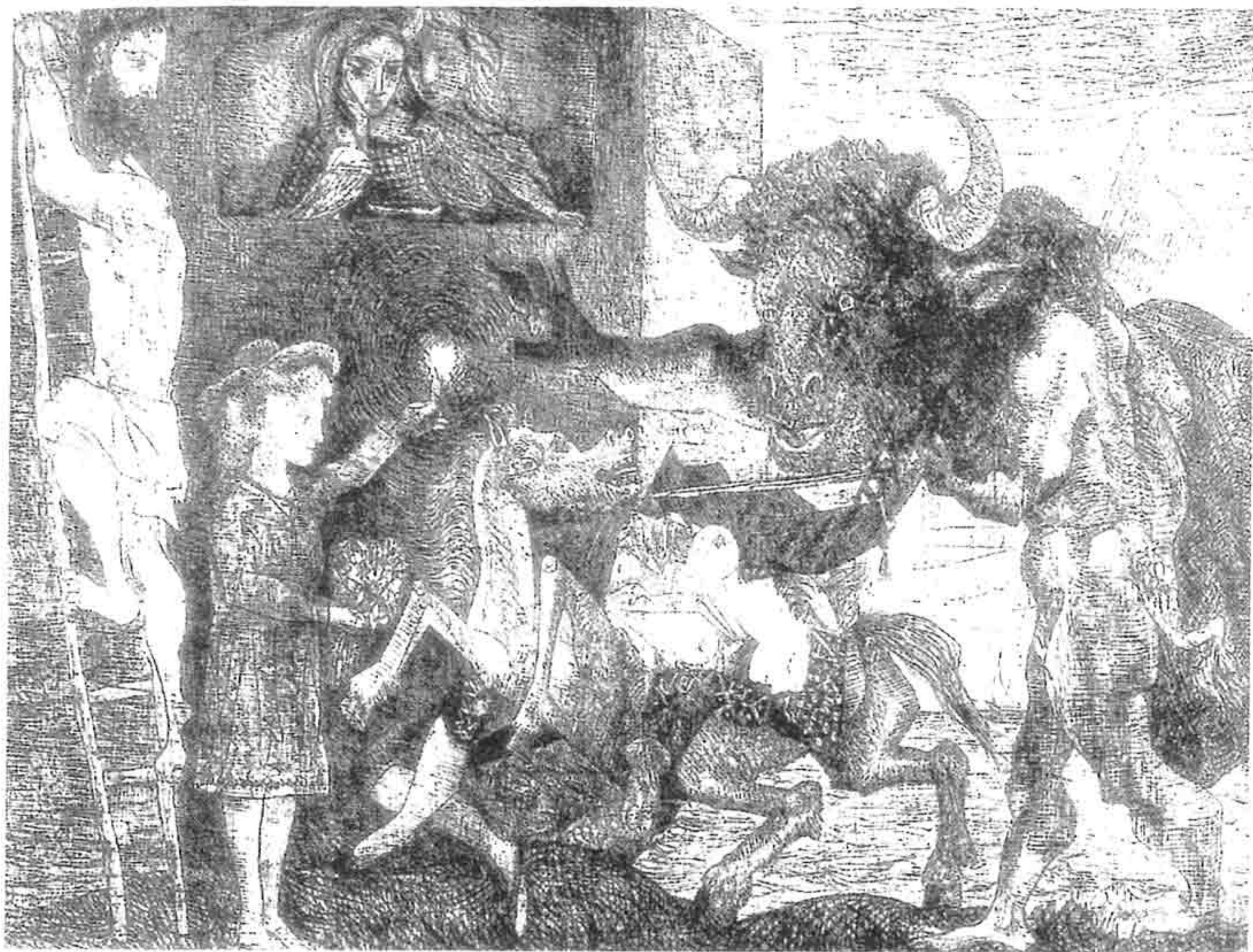


Fig.17. *A Minotauromaquia*, Picasso

É notória a marca de revolução que o artista deixa, não só na diversidade de formas gráficas como representa os temas sugeridos, mas também pelo facto de se lançar em diferentes processos criativos. Processos que constataam a ligação entre a pintura e a gravura do artista.



Fig.18. «Suite 347», Picasso

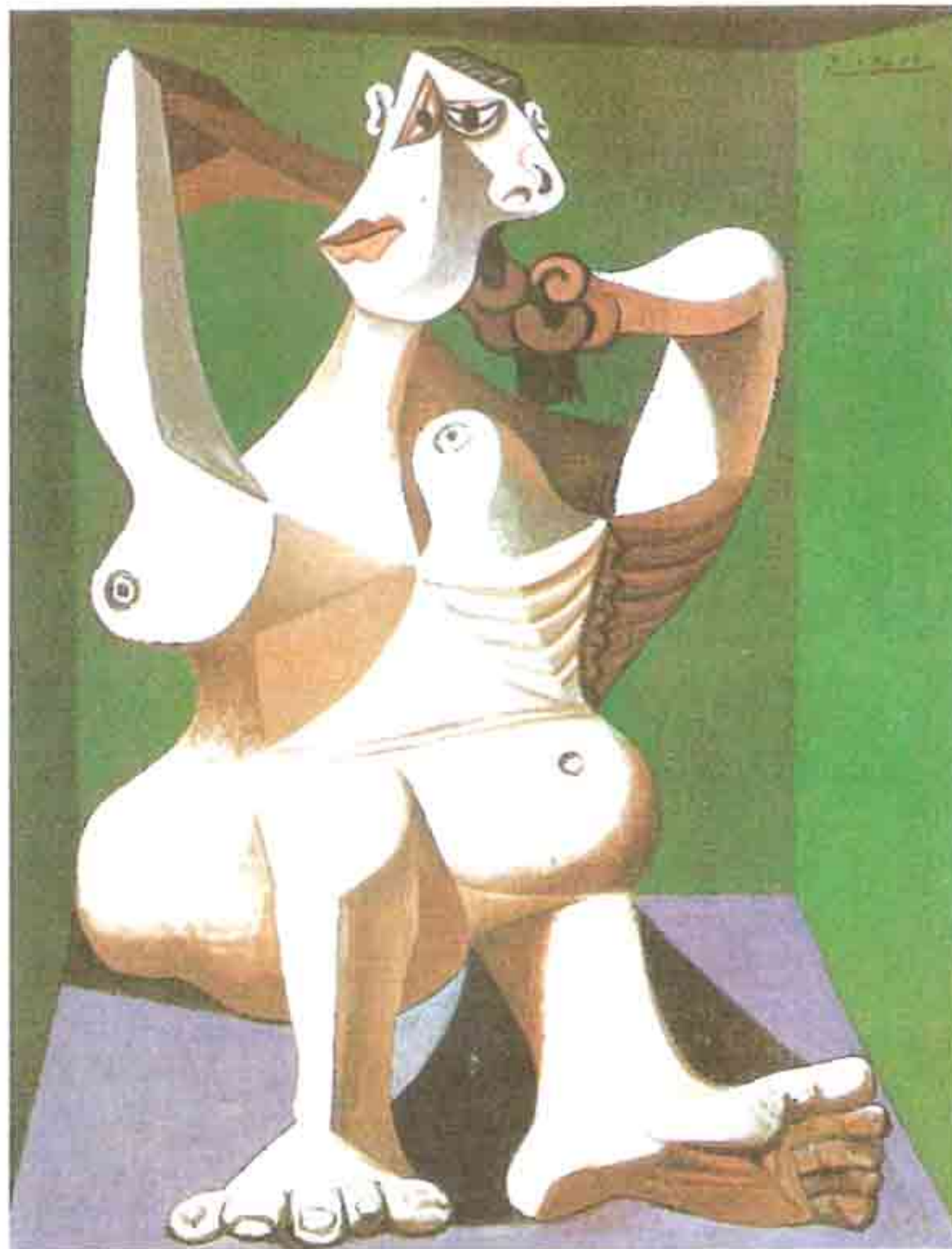


Fig. 19. *Mulher a pentear-se*, Picasso

### 3.2. Gil Teixeira Lopes – Motivações estéticas e artísticas

Gil Teixeira Lopes conjuga várias preocupações estéticas e várias linguagens artísticas, sendo notória a sua versatilidade. Segundo alguns historiadores, a sua obra é caracterizada por influências do Renascimento e ao mesmo tempo de contemporaneidade, de temas “arcaicos” e “surreais”, e também por algumas fases do Cubismo. Influenciado por uma época cheia de contrastes e contradições, o seu percurso é marcado por guerras, pelo inexorável trajecto da ciência e da tecnologia, bem como pelo forte domínio do consumismo. Esses factores levaram a uma “revolução” na mobilidade perceptiva e conceptual, baseada sobretudo na descoberta de novas tecnologias. A pintura deste autor é marcada por esta inquietude, levando à necessidade de procurar a identificação da arte com a essencialidade proposta ou pretendida, aberta à ideia do diverso e do mutável.

O trabalho de Teixeira Lopes assenta num discurso cujo sentido vai ao encontro da memória que o artista tem do mundo, evocando coisas, seres e épocas.

Apesar da sua obra ser conotada com movimentos artísticos já referidos, o artista recusa rótulos artísticos, considerando a arte algo suficientemente abrangente para ser resumida a conceitos ou movimentos. Para ele, por exemplo, falar de arte abstracta é algo que o ultrapassa:

“ As coisas não são estanques. Eu, por exemplo, não sei o que é o abstracto. Para mim tudo parte de uma realidade. Quando as pessoas tentam dizer abstracto é apenas porque, ao seu olhar, não conseguem identificar algo. Por exemplo, também existem estas classificações de pintura, escultura, gravura, desenho. Mas, a verdade, é que **não sinto barreira entre elas. Para mim é indiferente a forma como me expresso.** Vou fazendo as coisas, vou tirando partido de tudo o que me rodeia e para tal uso os meios que melhor se adaptam a essa forma de expressar o que estou a sentir em determinado momento. O que se procura pintar não são os objectos, senso comum, mas o efeito que eles produzem”<sup>8</sup>



Fig.20. Gil Teixeira Lopes

<sup>8</sup> <http://gilteixeiralopes.blogspot.com/2007/01/gil-teixeira-lobes-mostra-obra-indita.html>, Janeiro, 2009.

### 3.2.1 Modos de fazer na obra de Gil Teixeira Lopes

A esfera da gravura inclui técnicas antigas, lentas e alquímicas sendo ao mesmo tempo um domínio aberto aos processos contemporâneos. No que diz respeito à logística e aos meios operativos, é um procedimento plástico mais aberto do que se poderá julgar à partida. Consegue adequar-se a processos de distribuição, democratizando-se, isto é, tornando-se acessível ao público, não existindo motivo para lhe retirar o estatuto de obra de arte, ao compará-la a outras manifestações artísticas.

No caso de Gil Teixeira Lopes a gravura traduz-se numa técnica onde os ruídos do fazer ganham sentido num pensar específico do domínio da memória.

A produção da gravura foi retomada nos anos 50/60, com relevo no papel assumido pela Sociedade Cooperativa de Gravadores, da qual Teixeira Lopes também fazia parte. Para uma melhor compreensão da obra gravada do artista, consideramos importante fazer alusão às técnicas da gravura predominantes na obra de Gil Teixeira Lopes. Das diversas técnicas da gravura usadas por Teixeira Lopes, destacamos, as técnicas do domínio da calcografia, gravura em metal ou talhe-doce (a chamada ponta seca, maneira negra ou «Mezzotint», água forte e água tinta, e sua combinação), a litografia e a serigrafia.

A chamada maneira negra é um processo de aplicação directa sobre o metal. Parte do negro, passando por todos os valores até ao branco. O gravador parte de uma matriz negra abrindo os brancos por intermédio do rascador, brunidor e *roulette*. A água-forte consiste na intervenção de ferramentas riscadoras (rascador, brunidor...) sobre uma chapa previamente preparada. Essa aplicação é feita sobre um verniz que é aplicado primeiramente na chapa. A chapa ou matriz pode ser de cobre ou zinco, no entanto, e segundo diversos gravadores, o cobre é mais aconselhado devido à sua textura homogénea e maior resistência.

A técnica da água-tinta é o processo que permite a obtenção de manchas com uma escala de claro-escuro muito ampla numa chapa de metal, através de uma textura composta por grãos de resina. A resina pode ser aplicada directamente com a mão sobre o metal, ou pelo processo da caixa de resina, que espalha homogeneamente a resina sobre o metal. A litografia baseia-se na incompatibilidade entre duas substâncias - a água e a gordura. Consiste na intervenção do desenho sobre a pedra previamente preparada. Esse desenho é feito com tinta ou lápis litográfico à base de gordura.

Por fim, para uma melhor compreensão das técnicas mais usadas por Gil Teixeira Lopes na sua obra gravada, temos a serigrafia. A serigrafia consiste num processo de impressão no qual a tinta é vazada – pela pressão de um rodo ou puxador – através de uma tela preparada. A tela, normalmente de seda, náilon ou poliéster, é esticada num bastidor de madeira, alumínio ou aço. A "gravação" da tela dá-se pelo processo de fotosensibilidade, onde a matriz é preparada com uma emulsão fotossensível e é colocada sobre um fotolito, sendo este conjunto matriz mais fotolito colocados por sua vez sobre uma mesa de luz. Os pontos escuros do fotolito correspondem aos locais que ficarão vazados na tela, permitindo a passagem da tinta pela trama do tecido, e os pontos claros são impermeabilizados pelo endurecimento da emulsão fotossensível que foi exposta a luz. Podemos observar esta técnica num dos trabalhos de Teixeira Lopes, em baixo reproduzido.

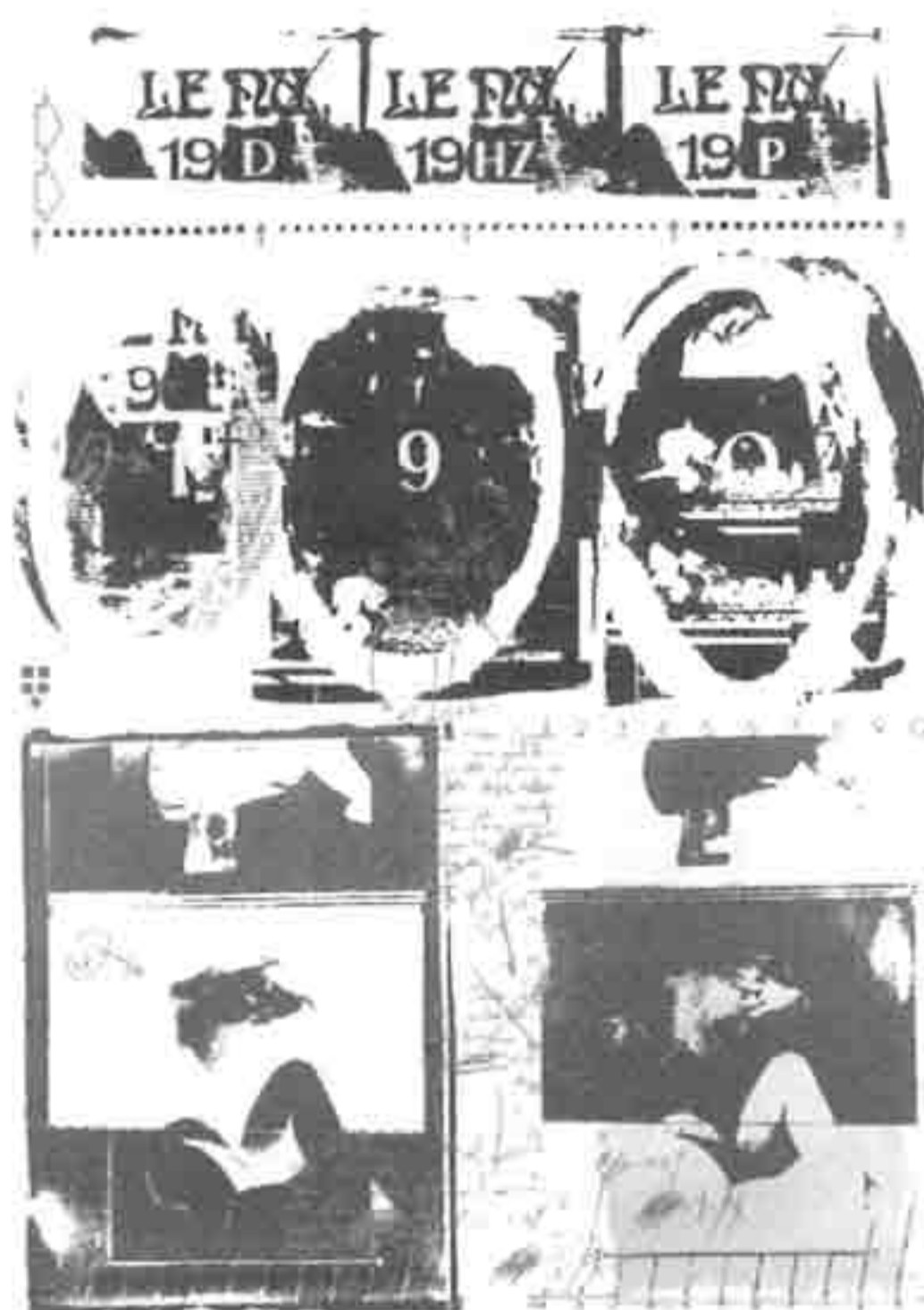


Fig.21. *Espaço Humano I*

Quanto à pintura Teixeira Lopes utiliza como suporte telas, madeiras, bem como, as mais diversas superfícies. Combina tinta acrílica, óleos, vernizes, inúmeras colagens em composições ricas, do ponto de vista plástico. Aplica essas matérias com as mais diversas ferramentas, desde o mais vulgar pincel a ferramentas usadas na construção civil.

Podemos observar colagens de pormenores de litografias e serigrafias, que o autor descontextualiza e mais tarde volta a integrar nos mais variados contextos. Apropria-se de fotografias antigas, de retratos com os quais cria novas configurações e

novos ambientes. Utiliza vários conhecimentos na criação das suas obras pictóricas: gravura, vitral, fotografia, medalhística. Na sua pintura prevalecem os vermelhos, amarelos, os tons quentes, utilizados em telas de grande dimensão, porque, segundo o testemunho do autor, são os grandes tamanhos que o fazem expressar-se da melhor forma.

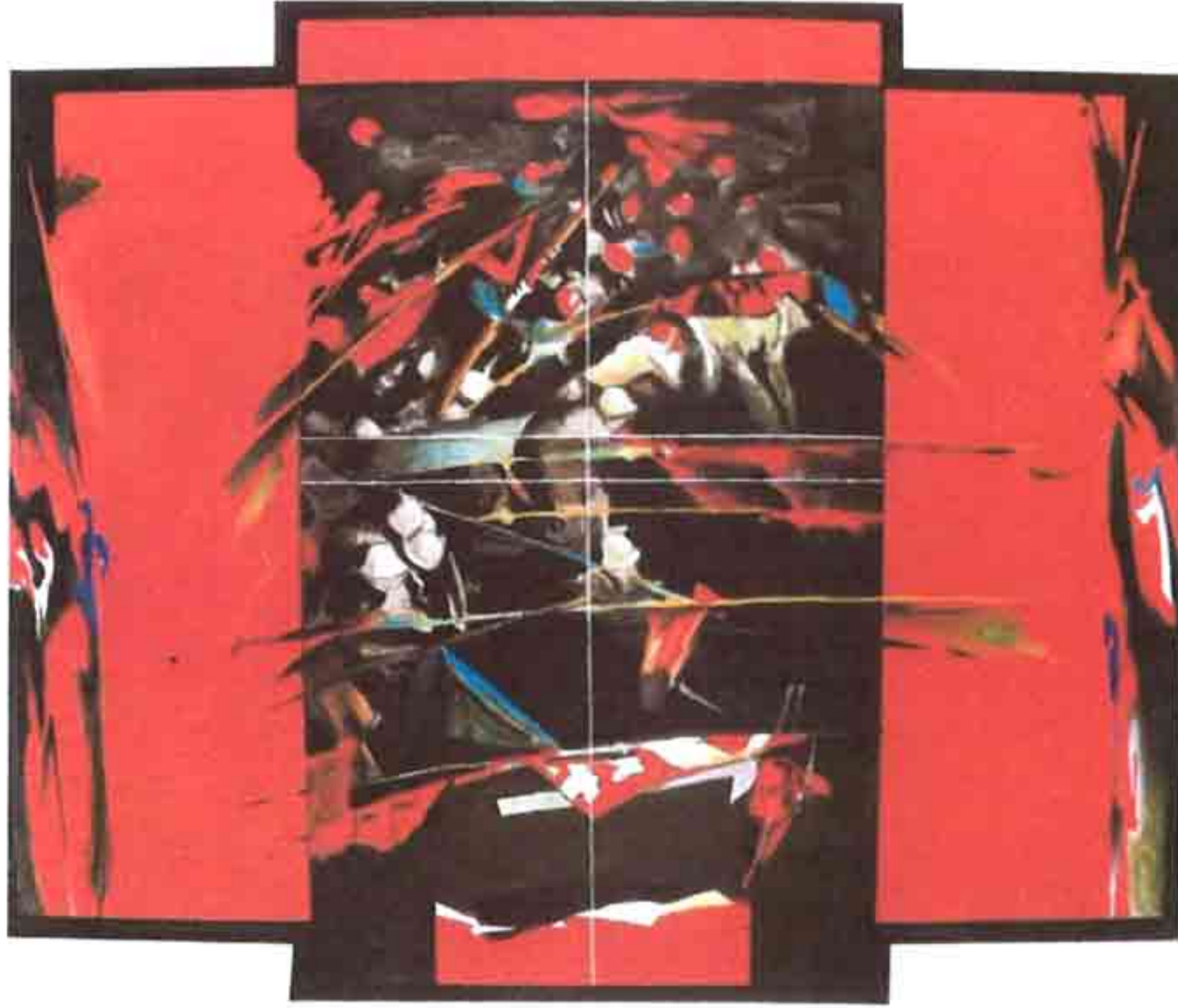


Fig.22. *Confrontos*, Gil Teixeira Lopes

A gravura surge na obra de Teixeira Lopes muito ligada ao desenho, como é comum nesta prática artística. Aparece de uma forma bastante elaborada, de um registo formal cosmopolita remetendo para aspectos nostálgicos, ligados à memória e à solidão. Procura no antigo a busca pelo contemporâneo, desenvolve diferentes sínteses entre o antigo e o novo. O autor pretende tanto a partir da gravura, como da pintura, procurar apropriar-se dos meios técnicos e estéticos, por intermédio de materiais expressivos característicos de cada uma e obter o resultado pretendido.

No caso da pintura, o artista vê o pincel intervir sobre o papel, na gravura, a acção principal só se visualiza depois da tiragem da prova, o processo torna-se mais longo e a visualização do resultado do gesto é consequentemente mais demorada. Trata-se de dois meios diferentes mas que convergem num mesmo sentido, isto é, para uma mesma intenção artística.

A ligação da pintura com a gravura passa pela reelaboração técnica, atenta à durabilidade dos materiais, bem como, na utilização de empastes, colagens integradas, sombras e nos inúmeros efeitos visuais.

Na imagem abaixo indicada *espaço sobre espaço* (1970), podemos observar que o artista recorre a uma linguagem marcada pela linha, textura e cor. É uma alusão à sobreposição inter-relacionável da pintura e da gravura. Traduz a simbiose expressiva das duas técnicas bem como o encontro simbólico de dois espaços de cultura nomeadamente Lisboa e Florença.

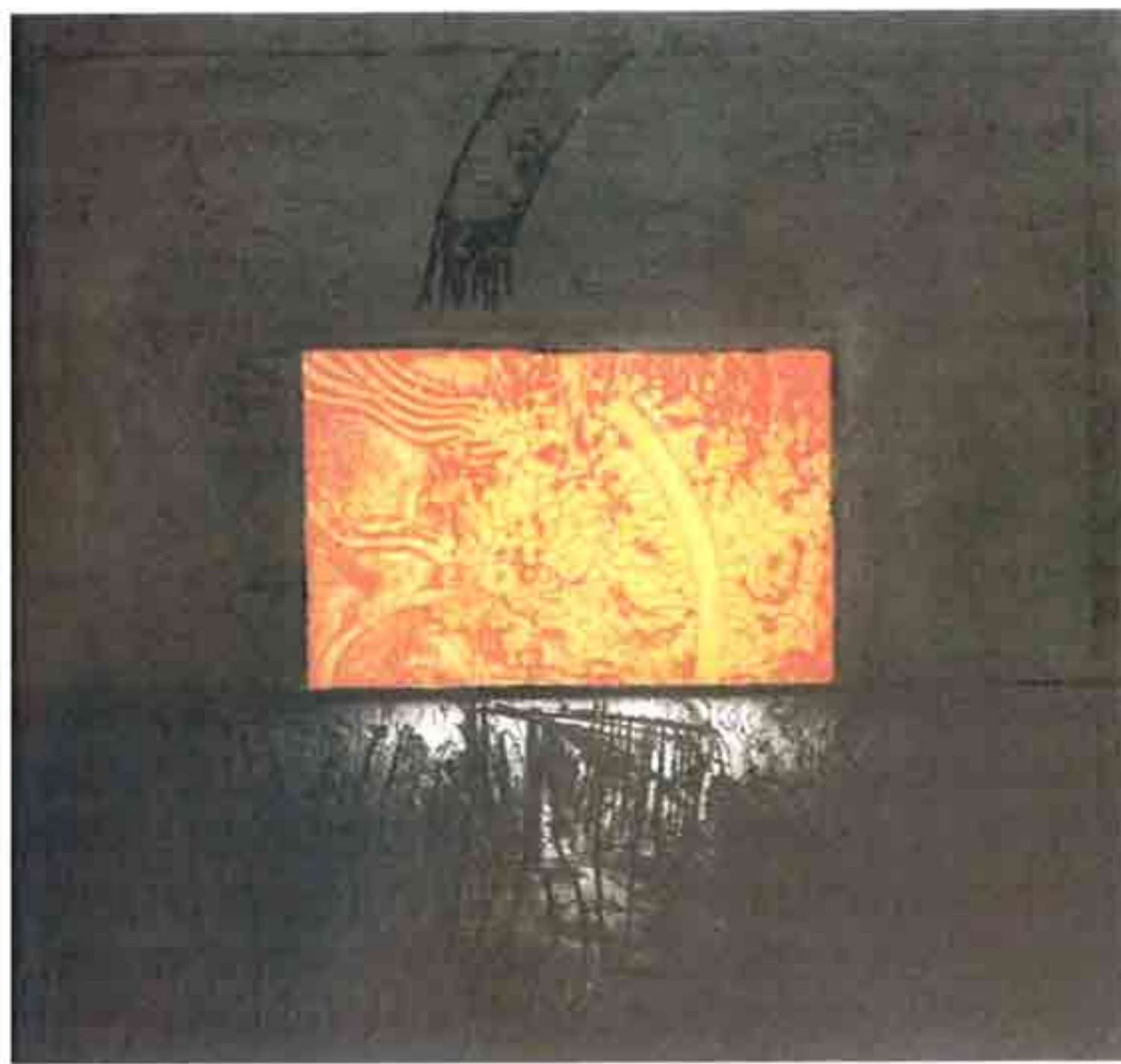


Fig.23. *Espaço sobre Espaço*. Gil Teixeira Lopes

O artista revela a possibilidade de passar materiais originários da pintura, do desenho e até da fotografia para o domínio da gravura e vice-versa. Mostra que cada processo não é estanque, ou seja, pode não bastar-se a si próprio. Nessa medida, há uma dinâmica conceptual e abre-se espaço à criação, sem aparentes purismos, acedendo-se a uma multiplicidade de técnicas.

O tema revela-se um agente que projecta o modo como o autor forma a composição. Quando falamos em tema não nos referimos a algo que derive de uma memória naturalista, ou realista, mas sim sentido global da palavra. O autor inspira-se em coisas banais do quotidiano, um chapéu na cabeça de uma jovem, um perfil, ou em emoções mais profundas simbolizadas num certo erotismo. Conceitos ligados ao corpo, questões ligada ao amor, à vida e à morte.

Tanto a pintura como a gravura são caracterizadas, numa primeira análise, por matérias aparentemente rasuradas, paredes que se vão dissipando, metais velhos,

simulação do empaste, o relevo efectivo, a marca de linhas de textura e contorno, bem como, em cromatismos vários, desde sépias a vermelhos e azuis.

Podemos analisar na imagem abaixo indicada, o modo como o autor compõe a obra. Esta obedece a uma estrutura criada por 16 rectângulos colocados ao alto, onde podemos observar o retrato esboçado, as rasuras já mencionadas como uma característica do trabalho do artista, bem como a utilização da escrita e o forte contraste claro-escuro.



Fig.24. *Epopeia 26 de Abril*. Gil Teixeira Lopes

Verifica-se um encontro entre o passado e o presente, onde convergem símbolos e personagens da história com uma visão de contemporaneidade. Obra repleta de sentidos, com múltiplas leituras, mobilidade perceptiva e conceptual.

“Quer na pintura, quer na gravura, o olhar que não cessa de exercer sobre as coisas mede-se – entre limites, apesar de tudo – pelo excesso, pelo jogo de sincronias e de dissincronias, das simetrias e assimetrias, atento aos meios físicos, reorganizando os materiais diversos da formulação conceptual desde a «mera» hipótese formal à narrativa cruzada e à ordem de incidência temática.”<sup>9</sup>

O exemplo que se segue, a gravura *Página 25*, dá-nos a observar a multiplicidade de linguagens usadas por Gil Teixeira Lopes na sua obra gravada. Trata-se de um trabalho que resulta da utilização de vários suportes e matizes. Possui uma

<sup>9</sup> Rocha de Sousa, *Gil Teixeira Lopes: retrospectiva de gravura*, Lisboa, Montepio Geral, 2002, p.11.

vertente documental com base no cinema e na fotografia, facto que observamos nos símbolos utilizados.

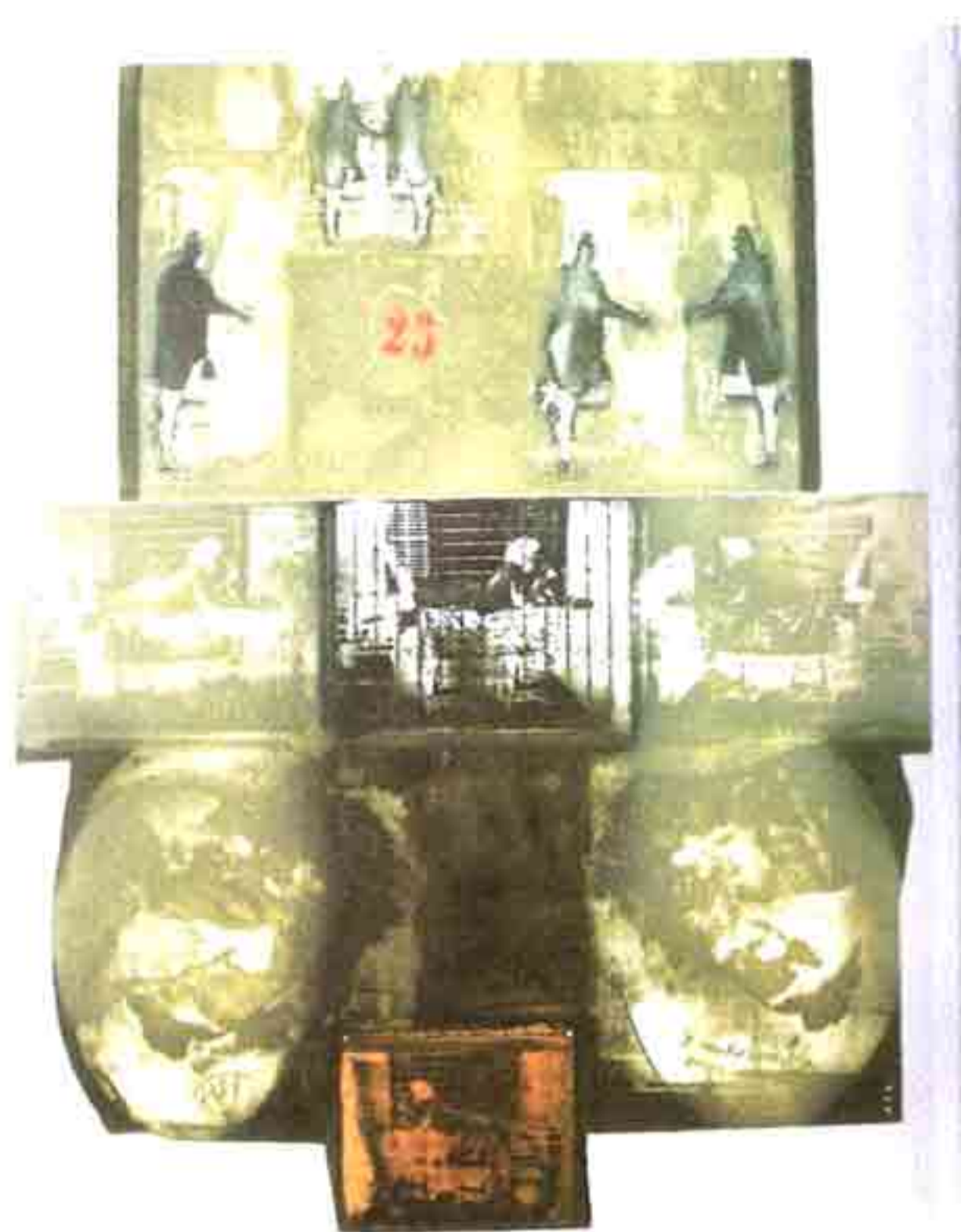


Fig.25. *Página 25*. Gil Teixeira Lopes

Neste caso o artista ensaia uma hipótese formal que resulta na junção de várias linguagens de expressão artística, nomeadamente a fotografia e o cinema. Para isso, recorre a materiais fotográficos que reelabora no tratamento dos suportes e na ordenação das figurações. Pintura e fotografia coincidem na aparência formal, como podemos observar na imagem que se segue.



Fig.26. *Equilibrio Amarelo*. Gil Teixeira Lopes

O artista recorre à repetição das figuras, evoca aspectos do passado, da memória, remetendo o espectador para um outro espaço, um espaço histórico. Nas imagens reproduzidas nesta página, podemos observar o modo como o artista cola directamente fotografias, desenhos, pedaços de litografias ou serigrafias sobre a tela. Nestes trabalhos, torna-se evidente a junção de várias formas artísticas num único espaço pictórico.



Fig.27. *Requiem para alguns I*. Gil Teixeira Lopes

Existe na pintura de Gil Teixeira Lopes uma forte vertente iconográfica que ora se expressa em evocações da transcendência, ora faz alusão à clara sensualidade dos corpos, à nudez erótica do corpo, à sua presença e à sua possível mutilação através dos mais diversos símbolos. Observamos a busca por uma interioridade com base no desenho de atmosferas e modelações murmuradas.

O corpo feminino marca um vasto período de produção do artista, estando a pintura desta carregada de erotismo, por vezes soturno, outras vezes provocatório. Em certa medida revelador de uma certa conflituosidade. Esta temática é adaptada para um

espírito mais tradicional, que é o da gravura. Segundo Rocha de Sousa<sup>10</sup>, os materiais característicos desse universo temático contaminam naturalmente a gravura.

Tanto na pintura como na gravura o autor traduz um mundo de formas cujo valor intencional abrande a problematização de espaço. Espaço este, constituído por rostos, fotografias antigas, ausências, batalhas, a aparição do corpo, bem como, questões ligadas à publicidade e à denúncia.

A obra gravada de Gil Teixeira Lopes assenta na exploração forte e interactiva dos materiais, como já foi referido nesta análise, desde o tema à simples hipótese formal. Teixeira Lopes possui um entendimento plural e dinâmico da técnica da gravura. Usa a liberdade técnica para traçar um trajecto de raiz tecnológica projectando obras de carácter conceptual.

É clara a ligação da gravura e da pintura no seu trabalho, ligação por vezes directa, na aplicação de pedaços de papel que ficaram de uma litografia e que o artista cola na superfície da tela. Outras vezes a ligação entre as duas práticas revela-se de forma indirecta, na maneira como compõe os elementos, como organiza o espaço e nos ambientes que cria.

Pintura



Fig.28. *Mística do tempo I*, Gil Teixeira Lopes

Gravura



Fig. 29. *Página 11*, Gil Teixeira Lopes

<sup>10</sup> Rocha de Sousa, *Gil Teixeira Lopes: retrospectiva de gravura*, op.cit., p.11.

Segundo Rocha de Sousa, «*na arte os modos de formar não se excluem, completam-se*»<sup>11</sup>, Com base nesta afirmação, observemos os exemplos acima indicados e respectiva correspondência.

Verificam-se soluções formais e técnicas, quer na gravura quer na pintura de Gil Teixeira Lopes. Podemos observar o mesmo tipo de enquadramento, a figura humana surge no centro da obra, apenas esboçada, delineada. Aparece por meio de fragmentos que “cortam” a figura em diversas partes, o fundo aparece constituído por superfícies irregulares, apenas sugeridas, como algo que se dá a conhecer, e ao mesmo tempo, não se mostra muito evidente. As cores, tanto na gravura como na pintura, giram à volta de ocre e vermelhos, bem como, o preto e o branco, cores que caracterizam toda a obra do artista.

É notório o uso que este faz da fotografia, antigos retratos surgem por vezes repetidos, acentuando o ambiente nostálgico, repleto de memórias passadas, de histórias recorrentes. Observamos também algum grafismo, por vezes apenas sugerido, outras vezes, bastante claro, obras constituídas por vários planos que revelam diversos espaços e figuras.

---

<sup>11</sup> Rocha de Sousa, *Gil Teixeira Lopes: retrospectiva de gravura*, op.cit., p.11.

### 3.3. Robert Rauschenberg - Aspectos pictóricos e gráficos

Primeiramente, e seguindo a ordem construtiva desta tese, importa, mesmo que sinteticamente, referir alguns dos principais aspectos do percurso de vida de Rauschenberg que se considera serem de extrema importância para fundamentar interesses, observações e considerações desta análise. Sendo um autor que põe em causa a natureza da pintura e a relação da arte com a vida, com aquilo que faz parte do quotidiano, comecemos por referir aspectos ligados à sua biografia.

Robert Rauschenberg nasce em 1925, em Port Arthur, Texas, uma cidade da costa do Golfo. Durante a sua infância foi-lhe proporcionado conforto e uma vida social essencialmente em torno do convívio familiar. Depois de terminar o curso complementar inscreve-se na Universidade do Texas para estudar farmácia, tentando assim agradar aos seus pais. Segue-se uma passagem pela Marinha, onde dentro da mesma trabalha como técnico neuropsiquiátrico.

É na Califórnia que visita pela primeira vez uma galeria de arte, *Huntington*, em San Marino. Como já nutria um grande fascínio pelo desenho, decide estudar arte no Instituto de Arte da cidade de Kansas. Segue-se a ida para Paris, em 1947, onde estuda pintura na *Académie Julian*, contudo, devido a dificuldades tanto com a língua francesa, como de carácter técnico Rauschenberg decide partir e matricular-se no *Black Mountain College* da Carolina do Norte. Local onde conhece Josef Albers, que leccionava na instituição, e que muito contribuiu para a formação do artista, que o considerou o professor mais importante que alguma vez tivera. Em 1949 segue para Nova Iorque, onde frequentou a liga Art Student sobre a direcção de Vclav Vytacil e Morris Kantor. Robert Motherwell, Jack Tworkov e Franz Kline foram alguns dos seus professores. Por volta de 1951, surge a oportunidade de Rauschenberg expor pela primeira vez em Nova Iorque num “one man show” na galeria de Betty Parsons. Exposição que consistia essencialmente num conjunto de quadros brancos, a óleo, com números a negro e símbolos figurativos. Muito do seu trabalho evoca a cidade de Nova Iorque, enquanto lugar desorganizado, caótico. Segundo Rauschenberg “ Nova Iorque é um labirinto de experiências desorganizadas povoadas pelo inesperado- a mudança é inevitável”.<sup>12</sup>

No que diz respeito à obra do artista podemos caracterizá-la seguindo um conjunto de directrizes respeitantes ao seu trabalho durante as décadas de 1950 e 1960, que têm em conta uma ligação entre a indústria, a tecnologia e as artes, e que vão

---

<sup>12</sup> AAVV, *Robert Rauschenberg crítica e obra de 1949 a 1979*, Lisboa, Público e Fundação Serralves, nº10, 2008, p.27.

também ao encontro daquilo que se pretende como fundamento do trabalho pessoal apresentado nesta tese de dissertação: “ (...) o respeito pela identidade de cada um dos elementos intervenientes na sua prática artística, a ausência de dados que sugiram a predominância do gosto ou da personalidade do artista como factores que orientam a construção da obra, uma generosa disponibilidade no que respeita aos materiais a utilizar, a justaposição de elementos díspares, a noção de colaboração mais do que de manipulação, a importância do investimento do espectador na experiência das suas obras, e a abertura da obra à vida real, na forma da incorporação dos seus objectos quotidianos”.<sup>13</sup>

O artista desenvolve a sua obra em diversos tipos de expressão, nomeadamente a partir da fotografia, performance, dança, pintura, escultura, teatro, trabalhando como encenador, desenhador de guarda-roupa, técnico de luzes e director de palco. Revela-se interessante e constitui motivo de relevância para esta tese o facto de existir um entrosamento entre os vários tipos de expressão artística desenvolvidos por Rauschenberg, “ (...) todo o trabalho deste artista estava, e esteve sempre direccionado para a procura, pela interacção, enquanto força motriz do acto criativo, e pelo estabelecimento de uma actividade transdisciplinar.”<sup>14</sup> É notória a ligação que Rauschenberg faz entre as diferentes formas de expressão artística. A sua pintura ganha forma, projecta-se para fora da parede, procura ocupar um espaço, que anteriormente dizia respeito à escultura.

Esta tridimensionalidade conferida agora à pintura é-nos dada a partir de objectos e imagens de que o autor se serve, muitas vezes objectos do quotidiano, tecidos (bordado inglês), recortes de revistas, jornais, relógios, latas, baldes, ou seja, objectos criados fora da pintura por outras pessoas e para outros fins que não a utilização que o artista lhe confere posteriormente. No entanto estes objectos não perdem força, muito pelo contrário, acarretam um simbolismo ligado à ideia de liberdade. Exemplos disso são as suas “combine-paintings” resultantes de um encontro entre vários objectos de diferentes origens mas que mantêm a sua forma, criando um universo heterogéneo conferindo homogeneidade à obra. Podemos enumerar duas fases relativamente às “combine-paintings”, uma primeira fase altamente pessoal e uma segunda fase, mais tardia e mais cerebral. O artista procura explorar o modelo híbrido entre pintura e escultura. Surgem pinturas ricas em texturas e ligadas a aspectos da vida do artista,

---

<sup>13</sup> Ibidem, p.8.

<sup>14</sup> Ibidem.

existindo possíveis ligações entre os animais que representa e os animais que fizeram parte da sua infância. A ideia de uma possível ligação entre a vida e a obra de Rauschenberg é sempre algo a considerar e que muitas vezes apresenta dados concretos nas suas obras de 1955 (como o caso de cartas escritas entre familiares, retratos de família, auto-retratos, papel de parede, tecidos evocando o conceito de lar). Confere aos objectos um sentido de drama e teatralidade. Das suas obras “combinadas” podemos destacar o trabalho *Bed/Cama* (1955), *Interview/Entrevista* (1955), *Coca-cola Plan/Plano coca-cola* (1958), *Canyon/Desfiladeiro* (1959) e *Monogram/Monograma* (1955-59).



Fig.30. Pormenor da obra *Satellite/Satélite* (zona superior) Robert Rauschenberg

Rauschenberg aposta na liberdade, na abertura de possibilidades e meios no que diz respeito à elaboração dos seus trabalhos. Podemos afirmar que o artista apresenta um discurso que assenta numa iconografia vernacular (como defende Brian O'Doherty) e na justaposição de imagens e elementos distintos que atravessam toda a sua obra. Por iconografia vernacular, ou “olhar vernacular” entenda-se o olhar que nos leva pela cidade, dia-a-dia, num estado de quase inconsciência ou pelo menos de atenção dividida por vários pontos. Detecta o inesperado tornando-o familiar, aceita factos inesperados como rotineiros, vulgares, casuais. A partir de 1955 as imagens utilizadas pelo artista tornam-se mais impessoais e generalizadas, reflectindo o meio urbano. Imagens produzidas em massa (jornais, revistas, cartazes políticos, fotografias desportivas...). A tinta torna-se mais viva, bastante contrastada, apresentando aspectos nostálgicos mas muito urbanos na sua densidade textural.

Nos finais dos anos 50 as “combine-paintings” pareciam começar a revelar um esgotamento, Rauschenberg começa então a desenvolver o seu trabalho escultórico criando “Pail for Ganymede” (1959), “Empire II” (1961) e “Oráculo”(1965).

Desenvolve também o seu trabalho em serigrafia. Para muitos este

desenvolvimento deveu-se à influência de Andy Warhol. O artista vai alternando entre o seu trabalho de cariz tridimensional e imagens completamente planas, segundo palavras de Rauschenberg decidiu “ fazer quadros com serigrafias para fugir à familiaridade de objectos e colagens”. Podemos estabelecer paralelos entre as palavras do artista e o trabalho plástico pessoal com o qual esta tese se complementa. O recurso da serigrafia é em ambos os casos necessário, através não só das imagens escolhidas, mas do próprio acto de serigrafar é possível obter uma distanciação entre o que representam as imagens e o que é representado. O uso da serigrafia é evidente para a realização de inúmeros trabalhos, tais como: *Wagner* (1957-59), *Allegory* (1959-69) e *Crocus* (1962). Existe a procura de levar para a pintura processos técnicos da gravura, conjugando-a com uma pincelada livre.



Fig.31. *Crocus*, Robert Rauschenberg



Fig.32. *Reforço*, Robert Rauschenberg

Segundo palavras do artista: “Há o mesmo elemento de surpresa e frescura quando uso objectos. Quando vou buscar as gravuras ao fabricante, as imagens que lá estão parecem diferentes do que eram nas fotografias originais por causa da mudança de escala, de modo que logo aí há uma surpresa. Depois, voltam a parecer diferentes

quando as transfiro para a tela, outra surpresa. E continuam a sugerir coisas diferentes quando são sobrepostas a outras imagens na tela, portanto há o mesmo tipo de interacção que existe nas “combines”, e as mesmas possibilidades de colaboração e descoberta”.<sup>15</sup>

Rauschenberg procura usar as mesmas imagens em diferentes telas, transportando imagens de uma tela para outra, mas procurando não repetir a mesma imagem numa só tela. O uso da fotografia é também evidente em ambos os casos, tanto no trabalho de Rauschenberg como no trabalho artístico pessoal aqui fundamentado. Rauschenberg “combina” a pintura com a técnica da fotografia, os temas são quase sempre urbanos e industriais (estaleiros em construção, faróis, mísseis da marinha...).

O imediatismo presente no processo criativo do artista faz com que este se envolva com o que o rodeia, com a informação visual que dispõem dia a dia, procurando dar maior importância à invenção, à surpresa, à improvisação. “ (...) Rauschenberg começa sempre as suas obras sem ter uma ideia específica de qual será o aspecto final do seu quadro ou da construção. Não faz desenhos preliminares a não ser para resolver problemas técnicos e nunca trabalha a partir de um plano preconcebido. Normalmente começa por se sentir motivado por determinado objecto, imagem ou material.” Mais uma vez podemos estabelecer paralelos entre a prática artística sustentada nesta dissertação.”<sup>16</sup> O artista não confia na questão da ideia, da realização de trabalho a partir de “boas ideias”, procura investir na escolha dos materiais a utilizar. Todavia, o seu trabalho não resulta apenas na associação de materiais, objectos ou imagens, advém da sua confrontação com a realidade, daquilo que o rodeia, tendo sempre presente questões ligadas à virtude e à liberdade.

Segundo palavras do artista “ Uso vários truques para chegar àquele estado solitário da criatividade. Um deles é fingir que tenho uma ideia. Mas esse truque não dura muito, porque eu na verdade não confio em ideias - sobretudo em boas ideias. Em vez disso deposito a minha confiança nos materiais que tenho à minha frente, porque eles põem-me em contacto com o desconhecido.”<sup>17</sup> É interessante constatar que o artista opõem-se naturalmente a tendências estilísticas determinantes em dadas épocas. O seu trabalho não se resume ao abstracto ou ao figurativo, não obedece a rótulos, surge com uma multiplicidade de significados e de informação. É curioso como o autor viu o abstracto e o figurativo como possibilidades iguais que se “alimentam” mutuamente.

<sup>15</sup> AAVV, *Robert Rauschenberg crítica e obra de 1949 a 1979*, op. cit., p. 56.

<sup>16</sup> AAVV, *Robert Rauschenberg*, op. cit., p. 52.

<sup>17</sup> AAVV, *Robert Rauschenberg*, op. cit., p. 53.

Da vasta obra do artista podemos afirmar que a autobiografia e o auto-retrato foram duas vertentes muito consistentemente exploradas. Tal afirmação pode ser observada nas “combines” dos anos 50, obras repletas de intimidade, onde o artista através de imagens e objectos revela o seu lado mais pessoal.

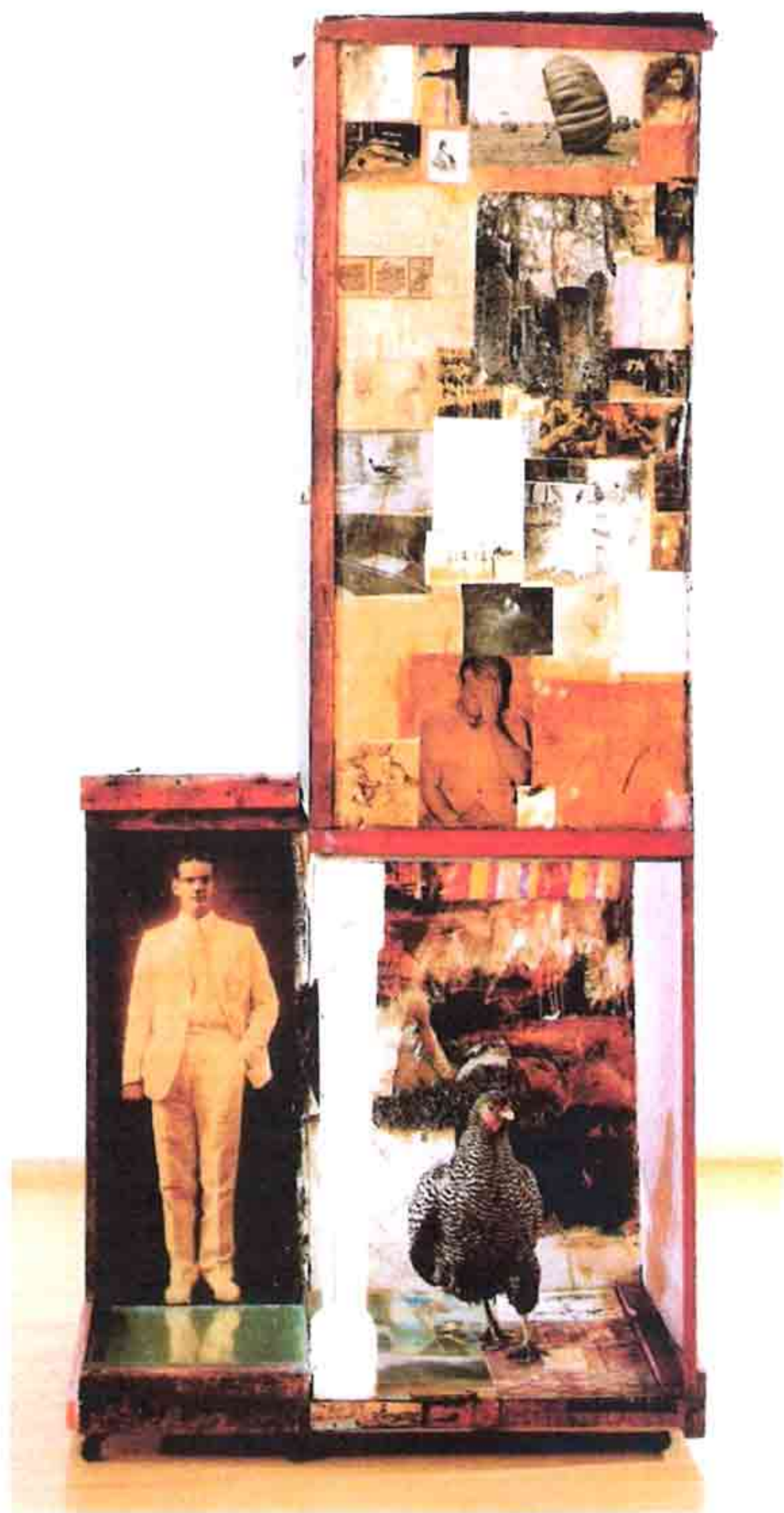


Fig.33. *Sem título, Robert Rauschenberg*

### 3.3.1. Rauschenberg - Pintura / Gravura

Grande parte da obra de Rauschenberg é composta pela utilização de inúmeras imagens numa mesma composição, evitando contudo aquilo a que podemos designar de hierarquia visual. A presença do corpo é evidente em muitas das peças do autor, nas quais através da sua marca, de manchas e de uma geometria muito particular “joga” com a ideia da presença do corpo na natureza, na forma como encaramos a existência do nosso corpo e o lugar do mesmo.

O uso da fotografia é também recorrente na obra do artista, a troca de imagens, a questão da cópia e da duplicação, o literalismo orgânico, a colagem, a litografia e todo o universo da gravura. Na obra *Archive/ Arquivo* (1963) é notório o recurso à mesma imagem, colocando-a em diferentes situações e posições, intervindo na mesma imagem alterando-o situações de escala e cor, criando a ilusão de que se trata de diferentes imagens.



Fig.34. *Arquivo*, Robert Rauschenberg

Observemos a imagem abaixo reproduzida, existe uma grande variedade visual baseada em esquemas gráficos característicos do trabalho do artista. Obras de grande riqueza cromática, onde a imagem serigrafada se revela e se esconde entre pinceladas e escorridos provenientes da pintura propriamente dita. Helicópteros que se repetem, imagens de carácter tecnológico, gradeamentos, elementos visuais que conferem uma diversidade e uma complexidade pictórica digna de referência.



Fig.35. *Ataque*, Robert Rauschenberg

Rauschenberg serve-se de processos fotomecânicos para reproduzir fotografias. A técnica da serigrafia, como já referimos, permitia ao artista fazer alterações de escala. Essas reproduções seriam justapostas a outras imagens e desenhos produzidos através de diferentes meios.



Fig.36. Rauschenberg

A sua primeira gravura consiste em uma litografia intitulada de *Abbyss`Iorque* (1962). Começa um pouco relutante a desvendar as potencialidades técnicas e artísticas da gravura. Segundo o artista: “Comecei litografias com relutância, pensando que a segunda parte do século XX não era o momento para começar a escrever sobre pedras”<sup>18</sup>. Apesar da apreensão inicial, o artista viria a tornar-se um grande praticante e defensor da prática. É notório o seu interesse pela criação da edição de um múltiplo, intrigado pela ideia de reprodução, pelos seus limites e fronteiras, pela capacidade de variação e transformação que advém do múltiplo.

Segundo o texto de Walter Hopps, “É historicamente apropriado que Rauschenberg começasse a fazer gravuras ao mesmo tempo que, pela primeira vez se dedicava à pintura-serigrafia. Estas pinturas, iniciadas em 1962 e prolongadas através de meados dos anos 60, ampliavam a técnica da transferência, que tinha sido a base dos primeiros desenhos, iniciados em 1958. A técnica da transferência é uma impressão monotipo que permitia a Rauschenberg obter o efeito de um campo de colagens, sem sacrificar a uniformidade textural da sua superfície visual.”<sup>19</sup>

Podemos concluir que estes processos permitiram ao artista transcender o gesto directo da pintura, e ao distanciar-se, criar também um afastamento do seu trabalho, não somente em relação a questões técnicas, mas de composição, proporcionando uma abertura à improvisação e ao acaso. Acaso que o artista seleccionava e utilizava nas suas composições. É portanto nos anos 60 que Rauschenberg conquista um grande domínio

<sup>18</sup> AAVV, *Robert Rauschenberg*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

sobre a litografia, litografia em offset e serigrafia, passando pelos estúdios de impressão de Gemini G.E.L, em Los Angeles.

Das séries gráficas do artista destacamos a série *Lua pedrada* (1969-70), uma celebração da tecnologia e do programa espacial dos Estados Unidos, durante o lançamento da nave espacial Apolo 11 em 1969.



Fig.37. Robert Rauschenberg, série *Stoned Moon* (*Lua pedrada*)

## CAPÍTULO 4. PROJECTO PESSOAL

### 4.1. Breve reflexão sobre o projecto pictórico pessoal

Trabalho que resulta de uma pesquisa sobre o universo da gravura, caracterizado pela diversidade de materiais e técnicas utilizadas. Universo que me foi dado a conhecer no Mundo do Livro, local onde trabalhei e que é hoje uma referência no que diz respeito à gravura. Antiga livraria que hoje é se dedica quase exclusivamente à gravura, à sua comercialização e conseqüentemente à sua divulgação.

Com base na investigação aqui apresentada foi possível obter correspondências entre as duas práticas artísticas pintura e gravura, possibilitando uma união entre aquilo que faz parte do domínio do antigo e o que temos presente como contemporâneo.

Baseado também nesta união surge o trabalho prático desenvolvido baseado na investigação aqui apresentada. Trabalho que diz respeito a um conjunto de desenhos/gravuras e pinturas que têm como mote de trabalho, a tradição da gravura, nomeadamente, a representação de figuras românticas típicas do século XVIII, com as vestes e atmosferas características da época. Resulta de uma pesquisa sobre o universo histórico da gravura e também um contacto pessoal com vários exemplares das mesmas.

A figura da criança, surge como pretexto para uma série de criações pictóricas, aparece, neste conjunto de trabalhos, como um símbolo que pretende acentuar o clima de romantismo, inocência e fantasia. Surgem então uma série de trabalhos, onde podemos observar, o fascínio por um certo barroquismo, inspirado nos tecidos e padrões da Antiguidade que nos são também familiares na contemporaneidade.

O padrão é-nos dado a conhecer não só através da colagem dos próprios tecidos como também através de grafismos, que pretendem unificar todo o ambiente, toda a atmosfera do suporte e obriga a um certo geometrismo. Observamos a utilização de inúmeras colagens de vários tipos de papel e tecido. Papel e tecidos de padrões fortes, românticos, que se integram e se fundem num ambiente de nostalgia, de memória e tradição. Memória de tempos passados, que fazem parte da minha história. Memória de cores, de cheiros, de sensações, de uma infância que embora simples foi muito marcante.

A gravura mantém uma forte ligação com a pintura. Pretende-se estabelecer interacção entre as duas formas artísticas, de uma forma evidente, sustentando a vertente teórica deste trabalho. A gravura surge neste trabalho pictórico através da prática da serigrafia. Inspirada, como já referi, nas gravuras do século XVIII, o objectivo é ter por

base as referidas gravuras, conjugando-as, com um ambiente actual, mais conhecido, sem contudo, perder o ambiente nostálgico, de memória.

Os suportes utilizados são sobretudo a tela e o papel, com a dimensão de 146x100cm, e 100x70cm respectivamente, oscilando entre a posição vertical e horizontal.

Existe neste trabalho uma forte ligação entre a vertente teórica e a vertente prática da dissertação elaborada. Pretende-se clarificar a ligação entre gravura e pintura, num único suporte. O processo de trabalho é iniciado com a prática da gravura percorrendo a temática já mencionada. Esta possibilita o início da composição, abre caminho à pintura. A aplicação da tinta, a colagem de tecidos, papéis, páginas de livros antigos dá-se mais adiante. Todos estes elementos de composição vão ao encontro de um determinado ambiente, que embora não pareça o meu, facto é, que faz parte da “história” que pretendo contar.

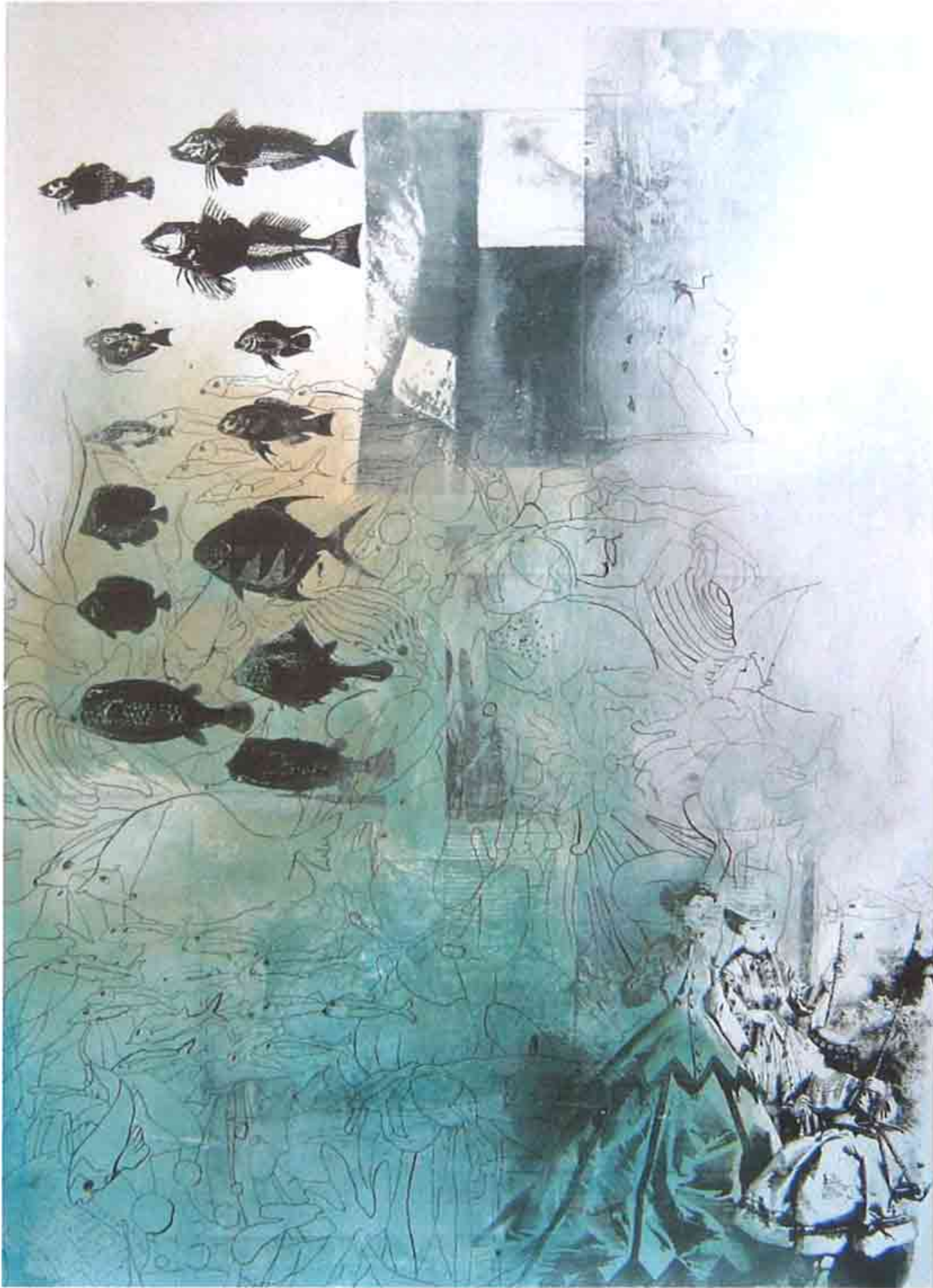


Fig.38. *Ocean Speech II*. Gina Martins



Fig.39. *Bolas de sabão*, Gina Martins



Fig.40. *Módulo IV*, Gina Martins



Fig.41. *Módulo III*, Gina Martins

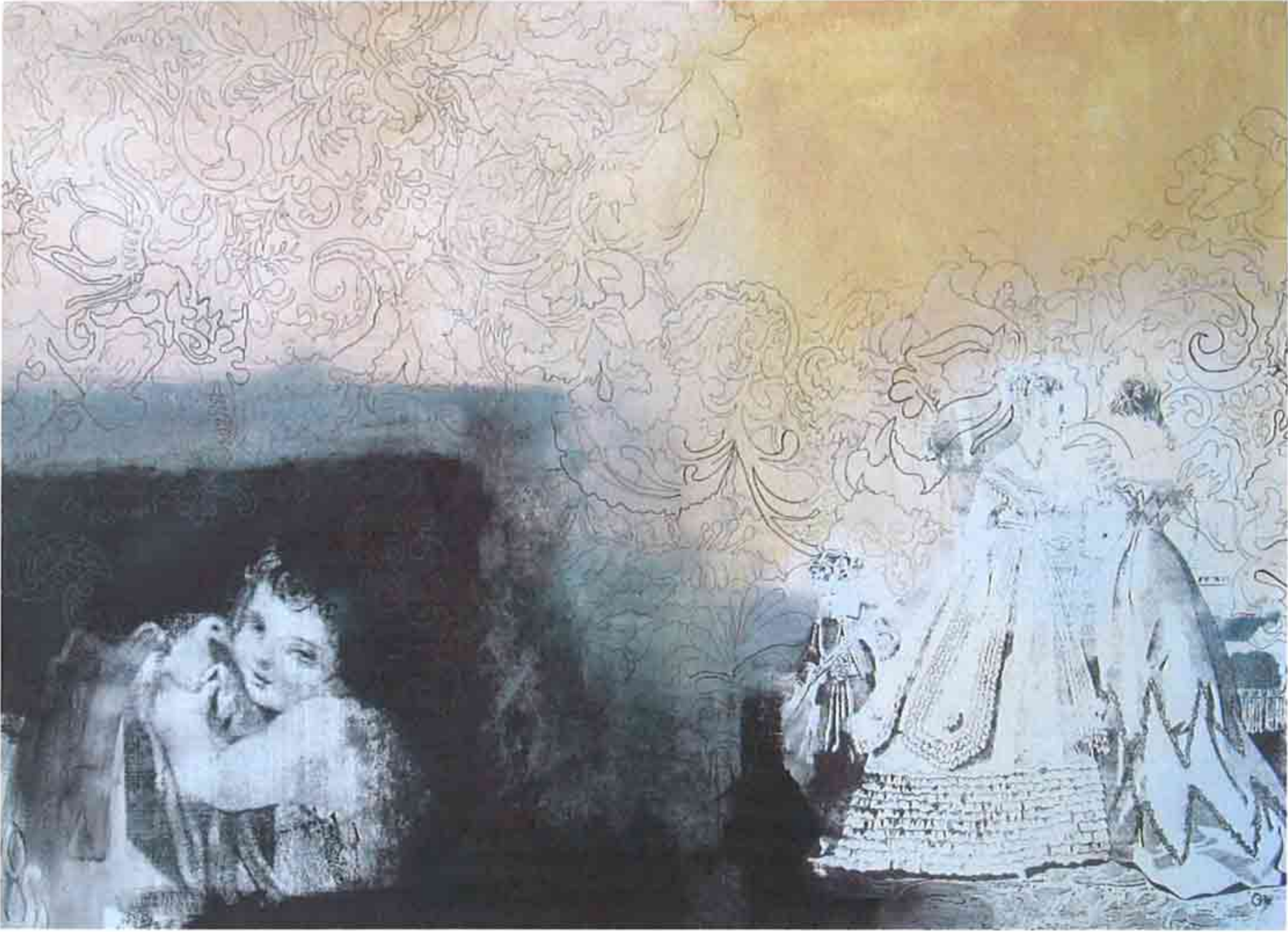


Fig.42. *Módulo II*, Gina Martins



Fig.43. *Módulo I*, Gina Martins



Fig.44. *Sweet*, Gina Martins



Fig.45. *Histórias e Memórias*, Gina Martins



Fig.46. *Together in the cave*, Gina Martins



Fig.47. *Together in the cave II*, Gina Martins



Fig.48.S/ título, Gina Martins

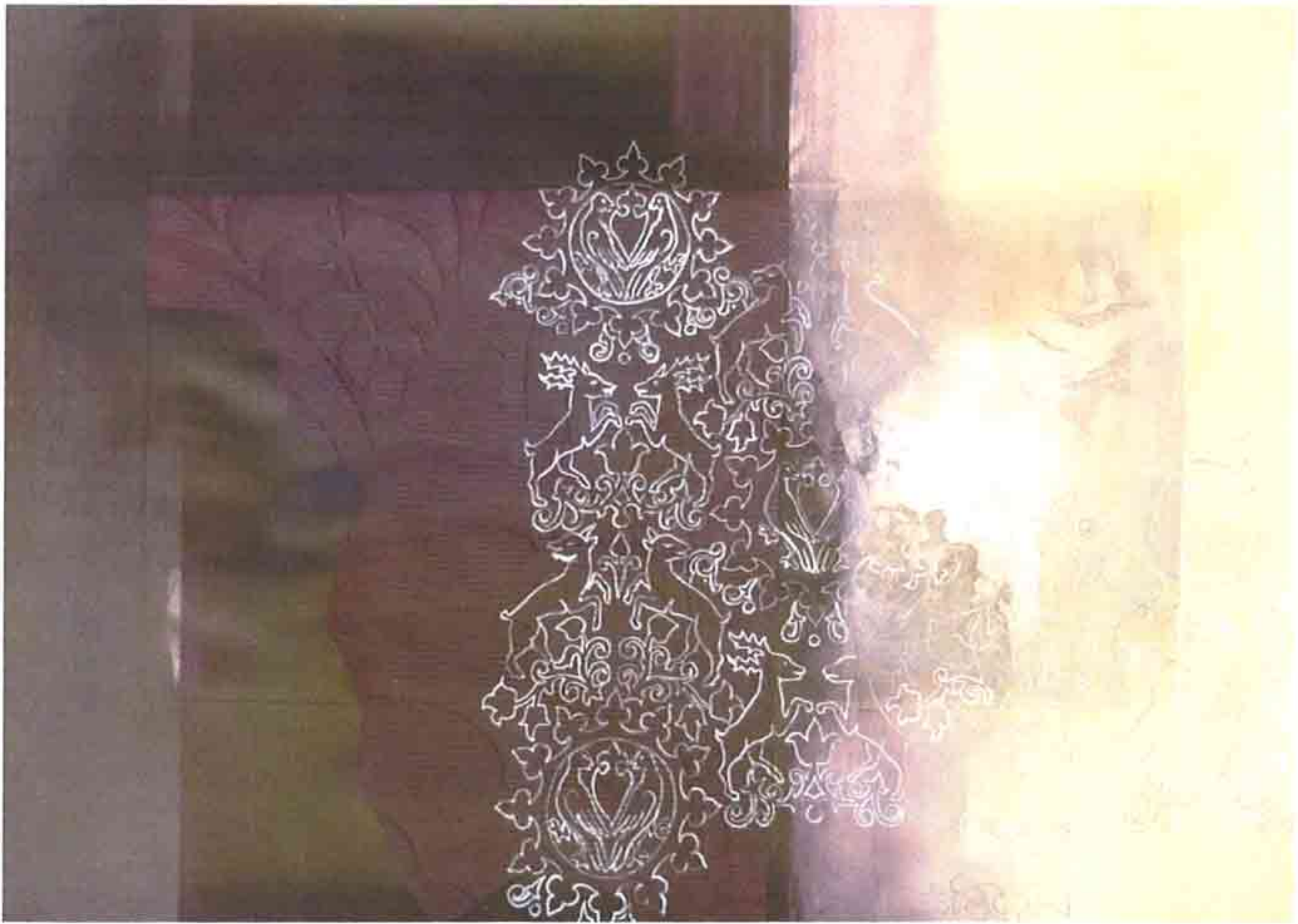


Fig.49.S/ título, Gina Martins



Fig.50. *Oriental and occidental speech*, Gina Martins



Fig.51. *Oriental speech II*, Gina Martins



Fig. 52. *O virar da página*. Gina Martins



Fig. 53. *Carinho entre dedos II*. Gina Martins



Fig. 54. *Histórias e memórias II*. Gina Martins



Fig. 55. *Re-habita II*, Gina Martins



Fig.56. *Fantasias de criança*, Gina Martins



Fig.57. *Sonhas que és criança II*, Gina Martins



Fig.58. *O baloiço*, Gina Martins



Fig.59. *S/ Titulo*. Gina Martins



Fig.60. *S/ Titulo*, Gina Martins



Fig.61. *Cartas I*, Gina Martins



Fig. 62. Projecto de Arte Pública, *Literatura de Varanda*, Gina Martins

## CONCLUSÃO

Como referimos ao longo desta dissertação, é notória em alguns autores a ligação entre pintura e gravura desde o século XVII até à actualidade. Muitos foram os pontos de convergência entre a pintura e gravura analisada. Aspectos referentes a questões formais, de composição, meios e modos de expressão artística e materiais utilizados.

Pretendeu-se clarificar a questão da autenticidade da gravura, legitimar a gravura como obra de arte original. Desmistificar questões ligadas à reprodutibilidade, alusivas à ideia de múltiplo. Dar a conhecer algum do imenso campo de trabalho da gravura, focando atenção no trabalho gravado de Anish Kapoor e dos irmãos Jake e Dinos Chapman. Exemplos distintos na abordagem da obra gravada, mas que vêm comprovar o potencial da mesma, revelando novas técnicas de trabalho e novas formas de explorar a ligação entre a gravura e a arte em geral. Revelaram-se igualmente interessantes as obras gravadas de Marilene Oliver e Nicola López aludindo a diferentes modos de apresentação da gravura, questões espaciais incontornáveis na gravura contemporânea e que nos possibilitaria um imenso campo de análise e sustentaria a profunda ligação que existe entre a prática da gravura e a da pintura (seja no sentido mais tradicional, seja no sentido mais actual dos termos). Essa ligação foi aqui verificada em diversos trabalhos, mas de uma maneira mais detalhada no trabalho artístico de Gil Teixeira Lopes, como referência portuguesa, e Robert Rauschenberg, exemplo de carácter internacional.

No caso de Gil Teixeira Lopes foi possível obter o testemunho do autor numa entrevista que vem pôr em evidência as questões centrais desta dissertação, o artista reafirma a questão da convergência entre as duas formas de expressão artística ao longo da sua obra, as palavras do artista sustentam a análise elaborada.

Paralelamente a esta análise, foi ainda realizado um trabalho de carácter prático, resultante de uma pesquisa mais incisiva sobre o universo da gravura, caracterizado pela diversidade de materiais e técnicas utilizadas, que em determinada altura, se fundem com um único objectivo - o de passar a mensagem pretendida. Foi possível obter correspondências entre as duas práticas artísticas, possibilitando uma união entre aquilo que faz parte da tradição e o que temos na contemporaneidade. O trabalho prático resulta de uma pesquisa sobre o universo histórico da gravura, e de um contacto pessoal com vários originais da época (séc XVIII).

Nesta dissertação ficaram várias questões apenas apontadas que nos levariam a mais desenvolvimento, nomeadamente, a questão espacial da gravura e sua correspondência à pintura. Questões ligadas à esfera digital, um campo vasto de exploração e reflexão, que em muito contribui para o desenvolvimento artístico actual, entre outros aspectos, que certamente nos levariam a mais exemplos de convergência artística.

## ANEXOS

### Anexo 1- Gil Teixeira Lopes - Enquadramento biográfico e percurso artístico

Gil Teixeira Lopes nasceu em Mirandela, em 1936. Pintor, gravador, com obra reconhecida também no domínio do desenho e da escultura, cedo manifestou a sua aptidão para as artes. Seu pai era também amante da arte, pintor por gosto pessoal, direccionou o filho para uma formação artística sólida.

Teixeira Lopes entra em 1947 na Casa Pia de Lisboa, instituição com um imenso apoio logístico apoiada por mestres das artes e ofícios. Realiza assim uma formação baseada na aprendizagem oficial diversificada, no domínio das artes plásticas.

Em 1955 foi admitido na então Escola Superior de Belas Artes da Universidade de Lisboa, concluindo o Curso Superior de Pintura no início dos anos 60, com elevadas classificações finais. Na sequência do seu bom desempenho como aluno, é convidado nessa mesma instituição, para assistente do curso de Pintura, onde implementa inovações de carácter programático nos espaços pedagógicos. No entanto, Gil Teixeira Lopes teve também participação docente em outras instituições, tais como: Academia Militar – Curso de Artes Plásticas; cursos artísticos especiais na Faculdade de Ciências de Lisboa e na Sociedade Nacional de Belas -Artes, Lisboa.

Desenvolveu trabalho de investigação no Centro Nacional de Calcografia e Gravura do Instituto de Alta Cultura. Todavia, determinadas vicissitudes relacionadas com a saúde deste autor levam-no muitas vezes a interromper as suas actividades contribuindo para o abandono da função docente na Faculdade de Belas – Artes da Universidade de Lisboa.

Das inúmeras actividades que praticou destacamos a já referida função de Docente da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Desempenhou cargos de direcção na Cooperativa de Gravadores Portugueses. No estrangeiro destacamos o facto de Teixeira Lopes ter sido membro do GRAVGRP INTERNACIONAL, do grupo GRUPPE INTER e da INTERPRINT TRIENNIAL SOCIETY, CRACOW.

Da sua obra fazem também parte: cenários para peças teatrais, para companhias de bailado e vitrais. Quanto a exposições, realizou mais de 60 exposições individuais, quer em galerias nacionais como estrangeiras.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Das inúmeras exposições individuais referidas destacamos, em 1978, a exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa e a Retrospectiva na IV Bienal da Noruega. Em 1984 na Galeria da Casa da Imprensa, Lisboa; Galeria Módulo e Galeria

A sua obra é multifacetada e vasta em técnicas utilizadas e em temas. Trabalho que reflecte uma imensa produção pelos mais diversos pontos do país, como também, em diversas instituições e galerias internacionais. Resistiu longamente às contingências do mercado dedicando muitos anos à investigação e à prática da gravura combatendo a falta de meios tecnológicos e logísticos. Procurava o sentido da gravação, da impressão e da pintura, interligando características da gravura tradicional com a actualidade artística e gráfica.<sup>21</sup>

---

Astolfi, Birre. O ano de 1989 é marcado pela exposição individual na Galeria E.G., no Porto e a Homenagem na *IX Bienal da Noruega*. Em 2001 expõe na Galeria Triangulo 48, Lisboa; Galeria Neupergama, Torres Novas e Galeria Degrau Arte, Porto. Existem muitas outras, nomeadamente, exposições e bienais internacionais, em que participa como convidado individual. É também importante mencionar que Teixeira Lopes recebeu, entre 1960 e 1998, cerca de 40 prémios e distinções, quer em Portugal, quer no estrangeiro. Dentro desse vasto leque de prémios destacamos: o *Prémio Internacional Costa do Sol*, em 1966; *Prémio Nacional de Pintura*, em 1969; Placa de Prata na *II Bienal de Florença*, em Itália; 3º Prémio da *II Bienal do México*, em 1980; *O Grande Prémio da VIII Bienal Internacional da Noruega*; o Prémio de Gravura na *III Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian*, em 1986, e também, o certificado de Mérito da *Bienal de Bhavan*, União Indiana, em 1992, entre muitos outros igualmente importantes.

<sup>21</sup> As suas obras estão representadas em diversas colecções privadas e públicas, nomeadamente Museu de Setúbal, Museu de Arte Contemporânea da S.E.C. (Lisboa), Museu Municipal Martins Correia (Golegã), Museu Municipal Armando Teixeira Lopes (Mirandela), Museu Municipal Abel Mantas (Manteigas), Museu Municipal do Desenho (Estremoz), e França (BNP, Paris), Brasil, Polónia, Noruega, Museu de Arte Moderna de Seul (Coreia), EUA (Biblioteca do Congresso e Museu de Bronx), Bélgica (Ministério da Cultura e Gabinete de Estampas de Liège), México, Áustria, Bulgária e Itália (Museu do Vaticano em Roma e Galeria dos Uffizi de Florença). Actualmente o artista encontra-se ainda a expor parte da sua vasta Obra.

**– De que modo a pintura influencia a sua obra gravada e vice-versa?**

– O que é necessário é nós estarmos sempre disponíveis, abertos, a ficar enamorados, a poder entrar, captar as coisas... A partir daí nós não sabemos o que vai acontecer, porque, o acto de criação é inconsciente. O ponto de partida é inconsciente... Há uma osmose de tudo aquilo que o individuo sabe e das emoções que vai receber, o choque que vai ter. Para mim isto é a criação! A partir daí o individuo vai à aventura... Um individuo com este espírito, que foi aquilo que eu tentei imprimir, é claro que todas estas coisas têm se de misturar.

**– Como reage quando afirmam que a gravura é forma de arte menor, constituindo-se apenas como mero um processo técnico de reprodução desprovido de criatividade?**

– Quem diz isso são os maus teóricos, esses é que dizem exactamente isso. Quantas vezes estávamos nós, corpo de investigadores do centro de gravura, a trabalhar, e imediatamente um de nós dizia: “alto!”, esse papel tira daí que serve para outra coisa, o papel servia assim para outro tipo de obra, que não era gravura. Eram apenas manchas, sujidade de betume, motivo que servia para activar a criação... Em certas gravuras levávamos duas a três horas para tirar uma prova... Por vezes subvertemos as regras, mas fazemos isso, em todo o tipo de criações...O que o individuo deve ter é o maior saber possível, de tudo aquilo que o rodeia para poder responder de determinado modo.

**– Que outras práticas e meios influenciam o seu trabalho?**

– A fotografia, que não é apenas o aparelho, mas sim a cabeça do individuo que tira a imagem, como a pintura, é a intervenção do indivíduo através de pincel, espátula, seja o que for, que trabalhar a tinta, massa etc. Mas o centro está sempre no individuo. Quando me dizem que a pintura é fácil, aí é que eu vejo que não percebem nada de pintura, a pintura é um processo difficilimo! Sofre-se muito! Não é começar num ponto e acabar noutra. Parti muitas vezes de elementos fotograficos, de revistas. É importantissimo conhecer as ferramentas, mas a partir daqui cada individuo usa as mais diversas ferramentas. Até o corpo! Mãos e braços.

**– Verifica-se no seu trabalho uma correspondência entre a Gravura e a Pintura. Reconhece essa ligação?**

– Como é que era possível, quando eu me dediquei tanto à gravura, dez anos de sol a sol, a fazer gravura, mas ao mesmo tempo, funcionava cá fora o atelier de pintura e escultura. Para mim escultura, gravura, pintura, cerâmica, tapeçaria é tudo a “mesma coisa” difere nos meios, têm direcções diferentes. Mas, fazer uma “melange” disso tudo é a realidade... Dediquei - me ao teatro, à música também. Tudo isso eu conheço, vivi isso tudo. Estive no conservatório, pintei cenários enormes, usados antigamente nos cinemas, nas fachadas, de propaganda ao filme...

**– Como prevê futuramente o panorama artístico nacional para os jovens que querem seguir a carreira artística?**

– Ai! Vejo sempre mal como foram os meus, o meu tempo! Eu vejo sempre mal, porque, este país é muito pequenino. País sem condições para se poderem fazer coisas, com uma mentalidade que é uma miséria total!... Falta muita coisa. Como é que se pode cá fazer uma grande exposição? Já nem a Gulbenkian faz! Fez no início, com sonhadores, com gosto de fazer grandes manifestações, aqui, para os portugueses.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Entrevista a Gil Teixeira Lopes, atelier do artista - Algés, Fevereiro, 2009.

Anexo 2

Entrevista a Gil Teixeira Lopes

Gina Martins  
MESTRADO EM PINTURA  
2009-2010

## BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Dicionário de Estética*, Lisboa, Edições 70, 2003.

AAVV, *Robert Rauschenberg, crítica e obra de 1949 a 1974*, («Colecção de Arte Contemporânea, Público Serralves, nº10»), Porto, Edição Bruno Marchand, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e crítica de arte*, Lisboa, Estampa, 1988.

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992.

ELLIOTT, Patrick e LEWISON, Jeremy, *Contemporary art in print*, Londres, Booth-Clibborn editions, 2001.

FEINSTEIN, Roni, *Robert Rauschenberg: The Silkscreen Paintings 1962-64*, New York, Whitney Museum of American Art/ Bulfinch Press, 1990.

HOPPS e DAVIDSON, *Robert Rauschenberg, A retrospective*, New York, Guggenheim Museum, Abrams, 1990.

JOLY, Martine, *Introdução à Análise da Imagem*, («Arte e Comunicação»), Lisboa, Edições 70, 1999.

JORGE, Alice e GABRIEL, Maria, *Técnicas da Gravura Artística, Xilografia, Linóleo, Calcografia, Litografia*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000.

KOTZ, Mary Lynn, *Rauschenberg Art and Life*, New York, Abrams, 1990.

LOPES, Gil Teixeira, *Opus : Gil Teixeira Lopes : pintura, escultura, desenho, gravura*, Lisboa : Montepio Geral, 2002.

RAMOS GUADIX, Juan Carlos, QUARESMA, José, *Ensayos sobre Reproductibilidad, Ensaios sobre Reprodutibilidade*, Granada, Editorial Universidade de Granada, 2008.

SOUSA, Rocha de, *Gil Teixeira Lopes : retrospectiva de gravura*, análise e textos de Rocha de Sousa, Lisboa, Montepio Geral, 2002.

TALA, Alexia, *Installations & Experimental Printmaking*, Londres, A&C Black, 2009

VASILICHIAN, Alexandra, *Gil Teixeira Lopes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

## CATÁLOGOS E REVISTAS

AAVV, *Gil Teixeira Lopes : Gitelo um retorno*, Lisboa, Julho/ Setembro, 1987.

AAVV, *Gil Teixeira Lopes: Opus, pintura, escultura, grabado*, Salamanca, 2003.

AAVV, *Gravuras Picasso*, Porto, Fundação de Serralves, 1989.

AAVV, *Albrecht Durer, oeuvre gravé*, Paris, Musées de la Ville de Paris, 1996.

AAVV, *Robert Rauschenberg*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Exposições e Museografia, 1977.

AAVV, *Robert Rauschenberg*, Paris, Fondation Maeght, 1984.

AAVV, *Picasso Litógrafo*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2006.

MADEIRA, Maria Teresa, *Cópia versus recriação : a problemática da gravura de interpretação na colecção de gravura antiga da FBAUL*, («Arte teoria N°8»), Lisboa, 2006.

## INTERNET

<http://gilteixeiralopes.blogspot.com/2007/01/gil-teixeira-lobes-mostra-obra-indita.html>

[http://blog.uncovering.org/archives/2006/01/gil\\_teixeira\\_lo.html](http://blog.uncovering.org/archives/2006/01/gil_teixeira_lo.html)

## CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1. *Leitura branca I*, Gil Teixeira Lopes, s/ data, óleo sobre tela, 155x140cm.

Figura 2. *Memorando a Camões*, Gil Teixeira Lopes, 1972, Gravura- Técnica mista, 76x59cm.

Figura 3. *Barge/ Barca*, 1962-1963, óleo e tinta serigráfica sobre tela, 202,9x980,4cm, in *Robert Rauschenberg crítica e obra de 1949 a 1979*, Público Serralves.

Figura 4. *They're moving their feet-but nobody's dancing*, John Hitchcock, 2007, escala variável, School of Art & Design Coyne Gallery, Syracuse University, New York.

Figura 5. *Family Portrait*, Marilene Oliver, 2003, Impressões serigráficas sobre placas de acrílico, 90 impressões por corpo representado com intervalo de 2cm, in Alexia Tala, *Installations & Experimental Printmaking*, Londres, 2009, p.74.

Figura 6. *Vertigo* (detalhe), Nicola López, 2005, técnica mista, dimensões variáveis, in Alexia Tala, *Installations & Experimental Printmaking*, Londres, 2009, p.88.

Figura 7. *Chant* (detalhe), Paula Roland, 2003, monotípias encásticas, grafite e desenho em papel japonês, dimensões variáveis, in Alexia Tala, *Installations & Experimental Printmaking*, Londres, 2009, p.13.

Figura 8. *Wounds and absent object*, Anish Kapoor, 1998, transferência de pigmento sobre tecido gelatina em placa de polyester, folha: 48x55.9 cm, imagem: 44.6x53.5cm, in Patrick Elliott e Jeremy Lewison, *Contemporary art in print*, Londres, 2001, pag.137.

Figura 9. *Exquisite Corpse*, Jake e Dinos Chapman, 2000, gravura- ponta-seca, água-forte/ técnica de açúcar sobre papel, dimensões: folha: 46x38 cm, imagem: 22.9x17.7 cm, in Patrick Elliott e Jeremy Lewison, *Contemporary art in print*, Londres, 2001, pag.266.

Figura 10. *The disasters of war*, Jake e Dinos Chapman, 1999, gravura- ponta-seca, água-forte, água tinta, chine collé sobre papel, folha: 34.5x24.5cm, imagem: 11.5x14.5 cm, in Patrick Elliott e Jeremy Lewison, *Contemporary art in print*, Londres, 2001, pag.195.

Figura 11. *O rei D. Fernando no Passeio Público*, Leonel Marques Pereira, 1856, óleo sobre tela, 97x130cm.

Figura 12. *Passeio Público*, Leonel Marques Pereira, 1857, gravura a água-forte, 16x22.2cm, Col. FBAUL.

Figura 13. *Refeição Frugal*, Picasso, 1904, Água-forte sobre zinco, 46.2x37.8 cm, editor: Ambroise Vollard, Paris, edição: prova anterior à edição de 250.

Figura 14. *A vida*, Picasso, 1903, óleo sobre tela, 196,5x128,5 cm, Cleveland (OH) The Museu de arte de Cleveland.

Figura 15. *Mulher nua estendida*, Picasso, 1955, óleo sobre tela, 80x190cm, herdeiros de Jacqueline Picasso.

Figura 16. *O escultor*, Picasso, 1931, óleo sobre contraplacado, 128,5x96cm, Paris, Museu Picasso.

- Figura 17. *A Minotauromaquia*, Picasso, 1935, água-forte e raspador, 49,8x69,3cm, Paris, Museu Picasso.
- Figura 18. «*Suite 347*», folha 6 Mougins, Picasso, 24 de Março de 1968 (II), água-forte, 42,5x34,5cm.
- Figura 19. *Mulher a pentear-se*, Picasso, 1940, óleo sobre tela, 130x97cm, Nova Iorque, colecção Mrs. Bertram Smith.
- Figura 20. Gil Teixeira Lopes no seu atelier Lisboa, 2009, fotografia: Gina Martins.
- Figura 21. *Espaço Humano I*, Gil Teixeira Lopes, 1976, serigrafia, 93x64cm.
- Figura 22. *Confrontos*, Gil Teixeira Lopes, 1997/2000, óleo sobre tela, 220x280 cm.
- Figura 23. *Espaço sobre Espaço*, Gil Teixeira Lopes, 1970, técnica mista (água-forte e água-tinta), sobre papel, 44x48cm.
- Figura 24. *Epopeia 26 de Abril*, Gil Teixeira Lopes, 1974, técnica mista sobre papel, 76x59 cm.
- Figura 25. *Página 25*, Gil Teixeira Lopes, 1978, técnica mista sobre papel, 81x64 cm.
- Figura 26. *Equilíbrio Amarelo*, Gil Teixeira Lopes, sem data, colagem e óleo sobre tela, 185x160 cm.
- Figura 27. *Requiem para alguns I*, Gil Teixeira Lopes, sem data, colagem e óleo sobre tela, 160x185cm.
- Figura 28. *Mística do tempo I*, Gil Teixeira Lopes, s/ data, óleo sobre tela, 155x140 cm.
- Figura 29. *Página 11*, Gil Teixeira Lopes, 1978, gravura- técnica mista, 77x59cm.
- Figura 30. Pormenor da obra *Satellite/Satélite* (zona superior) Robert Rauschenberg, 1955.
- Figura 31. *Crocus*, Robert Rauschenberg 1962, óleo e tinta serigráfica sobre tela, 152,4x91,4cm, in *Robert Rauschenberg crítica e obra de 1949 a 1979*, Público Serralves.
- Figura 32. *Booster/Reforço*, Robert Rauschenberg, 1967, litografia a cores e serigrafia sobre papel, 183,4x90,4cm, in *Robert Rauschenberg crítica e obra de 1949 a 1979*, Público Serralves.
- Figura 33. *Sem título*, Robert Rauschenberg, 1954, óleo, lápis de cera, tela, tecido, jornal, fotografias, madeira, vidro, espelho, lata, cortiça e quadro encontrado com par de sapatos em pele pintados, vidro seco e galinha Dominique sobre estrutura de madeira montada sobre cinco rodízios; 219,7x94x66,7cm, in *Robert Rauschenberg crítica e obra de 1949 a 1979*, Público Serralves.
- Figura 34. *Archive/Arquivo*, Robert Rauschenberg, 1963, óleo e tinta serigráfica sobre tela. 213x152,4cm, in *Robert Rauschenberg crítica e obra de 1949 a 1979*, Público Serralves.
- Figura 35. *Die Hard/ Ataque*, Robert Rauschenberg, 1963, óleo e tinta serigráfica sobre tela, 182,9x265,8 cm, in *Robert Rauschenberg crítica e obra de 1949 a 1979*, Público Serralves.
- Figura 36. Rauschenberg (1965), Fotografia: Ugo Mulas.

- Figura 37. Robert Rauschenberg, Série *Stoned Moon (Lua pedrada)*, 1969-70.
- Figura 38. *Ocean Speech II*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 100x70cm, 2009.
- Figura 39. *Bola de Sabão*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 100x70cm, 2009.
- Figura 40. *Módulo IV*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 100x70cm, 2009.
- Figura 41. *Módulo III*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 70x100cm, 2009.
- Figura 42. *Módulo II*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 70x100cm, 2009.
- Figura 43. *Módulo I*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 100x70cm, 2009.
- Figura 44. *Sweetie*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 100x70cm, 2010.
- Figura 45. *Histórias e Memórias*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 100x80 cm, 2008.
- Figura 46. *Together in the cave*, Gina Martins, água-tinta e fotogravura, 70x100cm, 2009.
- Figura 47. *Together in the cave II*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 70x100cm, 2010.
- Figura 48. *S/ título*, Gina Martins, água-tinta, 70x100cm, 2009.
- Figura 49. *S/ título*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 70x100cm, 2010.
- Figura 50. *Oriental and occidental speech*, Gina Martins, água-forte e água-tinta, 100x70cm, 2009.
- Figura 51. *Oriental speech II*, Gina Martins, técnica mista sobre papel, 100x70cm, 2010.
- Figura 52. *O virar da página*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 100x146cm, 2009.
- Figura 53. *Carinho entre dedos II*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 100x146cm, 2009.
- Figura 54. *Histórias e Memórias II*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 100x146cm, 2009.
- Figura 55. *Re-habita II*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 90x140cm (díptico), 2009.
- Figura 56. *Fantasia de Criança*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 146x100cm, 2009.
- Figura 57. *Sonhas que és criança II*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 146x100cm, 2009.
- Figura 58. *O baloiço*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 146x100cm, 2009.
- Figura 59. *S/ Título*, Gina Martins técnica mista sobre tela, 146x100cm, 2009.
- Figura 60. *S/ Título*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 146x100cm, 2009.
- Figura 61. *Cartas I*, Gina Martins, técnica mista sobre tela, 146x100cm, 2009.
- Figura 62. Projecto de Arte Pública, *Literatura de Varanda*, Gina Martins, técnica mista sobre tecido, 150x600cm (díptico), 2009.

