

# KWY, DOS CADERNOS AO ÁLBUM

Paula Rito

## Os cadernos

Perante uma fonte de difícil acesso, alguns problemas se colocaram na abordagem da revista *KWY*. Por um lado o reduzido apreço que lhe foi atribuído na História de Arte Portuguesa, por outro a sua citação junta ao Grupo. Por alguns foi qualificada como revista que se limitava a editar originais em serigrafia, por outros exaltada pela originalidade enquanto projecto no campo das publicações sobre artes plásticas. Entre estas posições críticas antagónicas não devemos descurar um indicador de peso, evidenciado na tiragem limitada da revista, o facto de esta só pontualmente ter sido conhecida no nosso país.

Lourdes Castro e René Bertholo, os fundadores da publicação, conhecem Jan Voss em Munique e Christo Javacheff quando se fixaram em Paris, aos quais se juntaram no Grupo informal os outros elementos portugueses, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, José Escada e João Vieira. Os seus relacionamentos anteriores à emigração vão reflectir-se nas primeiras opções “editoriais” da futura revista.

Auto-intitulados cadernos, os quatro primeiros números da *KWY*, de realização *intimista*, sem programa definido, ou alguma explicação, foram impressos entre Maio de 1958 e 1959. Podem ser vistos quase como cadernos de artistas onde se anotam apontamentos, extractos de textos, poemas preferidos ou projectos com a diferença da intencionalidade de divulgar as realizações nomeando os seus autores e fazendo tiragens dos 60, 85 a 100 exemplares.

Encontramos a coordenação lírica na pintura e poesia, género literário dominante nos cadernos. A ligação à poesia é uma constante onde nos deparamos com o princípio de *Ut Pictura Poesis* de Horácio, tudo é criação, o universo mutante são os meios de expressão.<sup>1</sup>

O uso da serigrafia na reprodução das poesias acrescenta ao texto a componente visual e prolonga-se como composição experimental no tratamento gráfico.<sup>2</sup> Em *KWY 1* o extracto de *Diálogo com o visível* de René Huyghe vai ao encontro da posição estética dos fundadores, e atente-se na palavra FORMAS acentuada na reprodução manual do texto. Entre as obras Não-figurativas, trabalhando a ambiguidade do espaço do suporte, encontramos a predominância da mancha e o seu tratamento unificado pelas características inerentes à impressão em serigrafia, que limita a componente *matérica* auxiliada pelo recurso a papéis *texturados*. A *manualidade*, economia de materiais, técnicas, meios e recursos humanos distinguem os cadernos cuja interligação pode ser vista nas capas, respectivamente de Lourdes, Bertholo, Escada e Costa Pinheiro.

As referências de Bertholo a Paul Klee, Kandinsky e Mark Tobey é significativa: nas páginas da revista surgem realizações plásticas Não-figurativas de um lirismo subjectivo, expressivo e anti-construtivista com referentes históricos nos dois primeiros pintores. Ambos revelaram a especificidade e a autonomia do universo visual relativamente à oralidade e à literatura, procuradas na *KWY*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Horácio, “Arte poética”, in *Hespéria*, Lisboa, Plátano Editora, s/d.

<sup>2</sup> Processo de visualização da poesia com raízes no experimentalismo dos anos 50. Bertholo referiu a influência do holandês Werkman.

<sup>3</sup> Em Portugal a liberdade necessária à criação plástica e a sua autonomia relativamente a ideologias que a pudessem condicionar foi o paradigma aberto pela Não-figuração, um espaço de alternativa estética, no qual os artistas se propunham reaver o sentido estritamente plástico das suas experiências, libertar o imaginário das correntes extra artísticas, visto como a resposta á necessidade de alternativa perante os vários Realismos e ao renascer da pintura sem carga de intervenção social.

A Não-figuração de tendências gestuais, caligráficas, de pincelada e mancha, predominava em Paris e invadiu a sua 1ª Bienal em 59. A Bienal de Veneza de 1958 consagrou a corrente não figurativa com a atribuição do Grande Prémio a Mark Tobey. Uma reprodução de Bissier, de Cy Twombly, um desenho inédito de Bryen surgem posteriormente na revista que assinala assim, através destes e outros autores que no pós-guerra se ligam a Kandinsky e a Klee, a passagem do gesto á noção de signo, indo da conservação do seu sentido linguístico, à escrita, à matéria, à livre anotação cromática, patente na arte europeia quando se esboçam as pesquisas semiológicas e estruturalistas.

Em Dezembro de 1959, com novo formato, o N° 5 apresentou um conjunto de páginas literárias, as primeiras a surgirem dactilografadas, organizadas por João Vieira e Manuel de Castro, reunindo poetas ligados ao “Grupo do Café Gelo”: Mário Cesariny, António Ramos Rosa e José Manuel Simões (“Ouro” de Herberto Helder tinha sido publicado dois números atrás.)

Neste caderno entra em cena intencionalmente a reflexão teórica, em defesa do Informalismo. Vicente Aguilera Cerni defende os valores de uma abstracção não geométrica e expressionista, valores que pretende éticos. E, nas notas de Millares encontramos a defesa do lado não explicável ou irracional da obra. Com Saura (a surgir no N° 6) e Rivera, a defesa do Informalismo foi realizada pelo grupo *El Paso*.<sup>4</sup> Pretendiam apresentar uma obra autêntica, livre, aberta à experimentação e investigação sem fronteiras, coincidente com as procuras da *KWY*. Tanto para Millares como para *El Paso* a arte é uma linguagem autónoma, auto-suficiente, não explicável. Esta defesa foi consonante com o pensamento dos editores da revista *KWY*, nos campos plástico, estético e ético, procuraram através da liberdade dos materiais, do gesto, traço, mancha, na aplicação da matéria, na construção da forma, na ambiguidade espacial e luminosa, a autonomia da linguagem plástica e a liberdade de expressão individual. Mas a vontade de intervenção social não foi intenção do grupo português, que nunca fez referências ao contexto político do seu país.

Alguns dos confrontos estéticos dos anos 50 contrapunham a experiência plástica e subjectiva, lírica e expressiva, a experiências “formais” objectivas nomeadamente no campo da abstracção.<sup>5</sup> Argan fala-nos de poéticas de *incomunicabilidade*, nas quais o conceito de poética prevalece sobre o de teoria, a única justificação da arte é agora uma intencionalidade prática. O Artista existe e existe porque faz.<sup>6</sup> Outros viram o Informalismo como uma espécie de neo-expressionismo abstracto transformando o *espiritual da arte* em matéria. Frequentemente associa-se à abstracção lírica, *Tachiste*, gestual, uma situação de pós guerra, de negação da realidade social correspondente a uma filosofia Existencialista. Mas a influência de tal filosofia na arte não se limitou a fechar-se ao mundo, ao mal estar e à náusea de Sartre, pode prolongar-se perante a realidade exterior do mundo como reflectiu Merleau-Ponty.

<sup>4</sup> El Paso foi porta voz da corrente estética do Informalismo em Espanha, entre 1957-60, no seu manifesto encontramos aspectos coincidentes com as procuras da *KWY*, embora o trabalho dos seus participantes não se desenvolva segundo esta “linha” do Informal. *El Paso y el arte abstracto en Espana*, Madrid, Edições Cátedra, 1983. Simón Marchán Fiz, *Del arte objectual al arte de concepto*, Madrid, Ed. Akal, 1986.

<sup>5</sup> Lembremo-nos da divisão de Pierre Francastel em *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, 1956.

<sup>6</sup> A crise da arte como componente do sistema cultural europeu acompanhou a crise dos valores do historicismo humanista e da noção de história de uma Europa. As poéticas do Informal, o Marxismo, o Existencialismo de Sartre, o reconhecimento da hegemonia cultural americana e a inserção da operação estética na teoria e técnica de informação e cultura de massa, dominaram a Europa entre 50 e 60. Ver Giulio Carlo Argan, “A crise da arte como «ciência europeia»” in *A arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, S.Paulo, Companhia das Letras, 1992.

### **KWY, revista de artes plásticas.**

O grupo “editorial”, se assim o podemos intitular, o denominado Grupo *KWY* reuniu-se progressivamente até ao N° 5 e intendeu no número 6 realizar uma publicação periódica, com características editoriais e objectivos determinados, apresentados. Destinada a ser posta à venda na livraria *Morais* em Lisboa e nas livrarias de Paris e Munique indicadas na contra capa, teve o subtítulo de *Revista de artes plásticas* e apresentou o Grupo com os seus oito elementos. Em Junho de 1960, *KWY* 6 iniciou uma nova fase e criou uma fronteira no percurso do seu projecto experimental.

No texto de abertura ou nota de apresentação expressam verbalmente o que já estava implícito no conjunto dos cadernos e é um propósito com prolongamento na revista e colocam algumas intenções na tentativa efémera deste número.<sup>7</sup> A intenção inicial dos fundadores de criar um projecto diferente com serigrafia ficou em segundo plano, e a criação poética foi substituída por textos teóricos, monográficos ou críticos.

Os textos teóricos, introduzidos no N° 5 não vão ser permanentes e não seguiram uma planificação; pertinentes, conjunturais ou paralelos às criações plásticas, serviram para a defesa pontual de algumas experiências estéticas contemporâneas. A vocação teórica não foi prioritária e a limitação do espaço reservado a essa reflexão confirmase pelo recurso à citação, raramente utilizando artigos realizados para a revista, contrastando deste modo com a exposição de obras plásticas ou poéticas originais. Entre os números cinco e sete encontramos expressa a defesa teórica da Não-figuração e do Informalismo. No seu conjunto e até ao N° 7 o elogio da pintura percorre o papel em imagem ou texto.

Nos textos monográficos, evocativos ou de apresentação, também predomina o recurso à transcrição de extractos e artigos redigidos por alguns teóricos ou críticos.

O enunciado crítico de exposições é exclusivamente exercido pelos próprios editores da revista, que a título expontâneo escrevem sobre algumas das exposições de Paris. O discurso por vezes frágil inseriu-se num enunciado de juízo do gosto e nas suas escolhas encontramos alguns futuros colaboradores. Com o título “*As exposições KWYmos*”,<sup>8</sup> esta rubrica coincidiu com a tentativa de realizar uma publicação especializada em artes plásticas com uma circulação mediática e informativa, desaparecendo no N° 8 esse intento.

Lourdes Castro, no final das exposições por ela enunciadas, cita “*quem ensinasse e castigasse a estes néscios que presumem falar na pintura*”. Francisco da Holanda referiu-se à pintura como *poesia muda*<sup>9</sup>, a altura em que esta citação é apresentada, coloca a questão da abordagem à linguagem plástica, o papel da crítica ou a capacidade de o artista falar sobre o seu trabalho. O discurso crítico como forma de legitimação<sup>10</sup> aparece apenas em alguns momentos, justificados pela necessidade de defender teoricamente experiências plásticas e estéticas, fomentadas pelos editores ou colaboradores

O Texto *Deformação e desagregação na pintura contemporânea*, de Alfredo Margarido, reflexão teórica de natureza analítica sobre a relação sujeito-objecto à luz de Heidegger, e, a partir dele, de Husserl, Merleau-Ponty e Sartre, não surge por acaso neste número: “... a pintura é, então, o próprio objecto proposto como solução ao mundo dos objectos.”

Tomaram depois consciência das dificuldades e falhas deste número em tiragem tipográfica de 500 exemplares dirigido a um público português e em confronto com as revistas da especialidade em França. Como projecto editorial, não tinha viabilidade, não foi bem acolhido em Portugal, onde não existia um público alvo e em França era a originalidade da sua produção a parte mais apreciada.

O N° 7 data do Inverno de 1960, e necessitou ser repensado e reformulado. Apresentou o novo formato que se vai manter até ao fim, inaugurou as estações do ano como modo de calendarizar a revista, cuja edição se pretendia trimestral, regressou ao modo de fazer artesanal, recorrendo pela primeira vez a outro suporte sem ser a serigrafia – a colagem. 300 exemplares, com mais locais de venda, e a língua francesa adoptada para a redacção.

<sup>7</sup> “( ) a orientação é modificada e passa a dizer mais directamente respeito às artes plásticas. Esta nova orientação é provocada pela necessidade, que cremos existir no sector das artes plásticas, duma revista portuguesa sobre as tendências mais actuais e os problemas a elas ligados. Queremos ainda sublinhar que embora unidos por um mesmo espirito, que julgamos ser do nosso tempo, as concepções particulares e os pontos de vista que os vários colaboradores propõem, nem sempre terão o nosso acordo unânime. Nisso não vemos porém qualquer desvantagem, mas antes, o pretexto para debates e controvérsias com os quais todos podemos aproveitar e que darão à nossa revista o carácter francamente aberto que gostaríamos ela tivesse.”

<sup>8</sup> Em francês «Les expositions K'on Woif Yci». Os textos foram também traduzidos para francês.

<sup>9</sup> Francisco da Holanda, *Diálogos em Roma*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 45.

<sup>10</sup> Na perspectiva nominalista de Thierry de Duve, a crítica de arte funciona como um tribunal.

As presenças de Corneille e Alechinsky e as referências a estes dois autores reportam-nos ao manifesto do Grupo Cobra, cujas poéticas do gesto pretendiam repropor a actualidade do Expressionismo, situando a arte num nível pré linguístico. O experimentalismo do Grupo Cobra coincide com as práticas e a espontaneidade do KWY.

Em homenagem a Karl-Friedrich Brust, textualmente, visualmente e de modo sensorial, este número prolongou a defesa do Informalismo, mas através da matéria fez a ponte de ligação ao mundo e à realidade. Realidade e ilusão a entrar em jogo no número seguinte, onde vão ser usados mais recursos, como a foto-serigrafia, a fotografia, a colagem de recortes de imprensa e foi apresentada uma grande diversidade gráfica que rompeu com alguma da homogeneidade plástica dos números anteriores. Os aspectos labirínticos e aparentemente caóticos, a ocultação e desocultação, dobra-gem e sobreposições, surgem progressivamente.

Com o algarismo 8 em sinal de infinito e a capa prateada e brilhante, o N° Vostok, data do Outono de 1961 e na diversidade das suas páginas aproximou-se da “Nova-figuração”. Partindo da conquista do espaço, celebrou-se o universo das artes plásticas como universo de conquistas. A tecnologia foi vista de uma forma sonhadora e optimista, humorística ou irónica, com a *Passarola* de Bartolomeu de Gusmão, a “escultura foguetão” de Lourdes Castro a enunciar já o objecto ambíguo ou o fragmento de fita magnética de Jean Jaques Lévêque apresentado como um documento histórico de excepcional valor, em tempo de crise dos valores históricos. Ou a tecnologia vista de um ponto de vista analítico, com Manuel de Castro, Areal e Carl Laszl. Este número oito exemplificou formalmente a pluralidade de pontos de vista enunciada em nota no N° 6, atingindo aqui a sua visibilidade. A partir dele a organização ficou a cargo de um editor de cada vez, sendo Lourdes Castro a responsável pela coordenação deste.

O N° 8 acabou por criar uma outra fronteira no percurso da revista, com o progressivo abandono do Informalismo e o facto de no número seguinte o grupo passar a ser o dos quatro elementos que marcaram a continuação do projecto editorial, partilhando caminhos bifurcados – de um lado Lourdes Castro e Christo vão questionar o objecto e a sua apropriação, do outro, Bertholo e Voss vão questionar a figura. O que vai transparecer no N° 9, organizado por Voss, dos ensaios das potencialidades críticas das obras Neo-figurativas à radicalidade do *Non Sense*, do anti-literário e anti-poético.

No Outono de 1962, o N° 10, no seu tratamento desconstrutivo, tornou a mensagem opaca, mais difícil, exigiu do leitor a *errância* no jogo gráfico, na apropriação da imagem e da mensagem publicitária, na acumulação e colagem de fragmentos. Como montar o *puzzle* de Bertholo ou folhear o caderno, cabeça recortada em papel de jornal de Filliou. Paul Bury, Julio le Parc, Cruz Diez e Soto apresentam experiências ópticas e Saul é a referência Pop; consequentemente várias correntes se cruzam nestas páginas, mas a tendência Neo-dadaísta, internacionalmente ressuscitada, destaca-se e é acentuada por Bertholo, organizador deste número.

Dois textos reflectem a citada tendência: o texto de Imre Pan e o extracto do ensaio *A Anti-Pintura* de José Augusto França, no qual o autor analisa o percurso histórico da anti-pintura até à ambiguidade, questionando a estética da “segunda” provocação Dada e o novo papel da criação artística. Quando a revista se aproximou da “Nova-figuração”, no N° 8, multiplicaram-se as correntes artísticas nas suas páginas, correspondendo a um sentido positivo e de celebração da criação plástica e literária, José Augusto França escreveu em “*Que vive, donc, la peinture*” – o imaginário é que conta. Nos últimos números tal sentido é invertido de forma irónica e provocante, na via Neo-dadaísta, reflectida pelo autor.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> José Augusto FRANÇA, *Oito ensaios sobre arte contemporânea*, Lisboa, Publicações

São poucos os colaboradores portugueses nesta edição como na seguinte. *KWY* 11, organizada por Christo, saiu na Primavera de 1963 e foi dedicada a Yves Klein, falecido prematuramente. Iniciadas com os seus trabalhos azuis as páginas da revista, no seu conjunto, defendem a apropriação da realidade, cruzando *Nouveau Réalisme*, movimento *Fluxus* e Neo-dadaísmo, correntes instigadoras da interrogação do objecto. Pierre Restany no seu manifesto justificou o *Nouveau Réalisme* de 1960, mais do que o teorizou.<sup>12</sup>

Numa crítica à institucionalização da arte, Yves Klein utilizou pincéis vivos, corpos de mulheres, representando o real pelas impressões desses corpos, uma mentira como mentira era a arte destinada a dar prestígio a objectos e actos que o não possuíam. Denúncias já realizadas pela vanguarda Dada relativamente ao sistema artístico da modernidade e a sua falência.<sup>13</sup> Trabalhar na brecha entre a arte e a realidade foi a intenção de Rauschenberg reflectida por Arthur Danto em *The Transfiguration of the commonplace*. Trabalhar na brecha entre a arte e a vida, lidando com a realidade ligada ao consumo a aos *mass-média*, foi a intenção de alguns dos autores presentes nesta edição. A colecta e *assemblage* relacionavam-se com a antropologia cultural de Levy-Strauss, e o comportamento do artista no interior da realidade social, na paisagem urbana e tecnológica. A crítica das ideologias e da sociedade de consumo é realizada através dos objectos, Arman o recolector, Tinguely o manipulador, Christo tentando remostrá-los. Rotella, Villeglé e Raymond Hains, rasgando os cartazes de rua, até chegarem ao informe. O efémero da paisagem urbana é reflectido em apropriação e destruição.

Nos últimos cinco números de *KWY* proliferaram em realizações e escritos temas e problemas inerentes às sociedades urbanas e a questões sociológicas e éticas daí resultantes: a massificação, os meios de comunicação de massas, o consumo, a sedução e fetiche dos objectos, incluindo os artísticos, as relações entre o sujeito-objecto. Fragmentos do real acumulam-se deste modo como os objectos de Lourdes Castro e os inventários de Bertholo. Lourdes, Bértholo e Christo têm um papel interventivo nas pesquisas plásticas em torno da realidade e do objecto comum, com referências mais ou menos explícitas ao sistema dos objectos, reflectido por Baudrillard.<sup>14</sup>

Os anos 60 foram anos de consenso *massivo* e nivelamento intelectual ditados pela repetição incessante dos slogans *mediáticos* e algumas correntes procuraram reagir à racionalização da linguagem e à standartização assim como à História de Arte tradicional. Procuraram superar a arte como objecto, fazer do espaço e do ambiente os protagonistas da experiência estética. Houve a vontade de envolver o público, de invadir o *lugar* do espectador. O facto estético quis ser um *acontecimento*, num mundo onde tudo ocorria segundo programas pré-estabelecidos e se perdia o sentido do *acontecimento*.

Rejeitava-se a cultura ambiente em favor de uma concepção nova de vida oposta ao conformismo imposto pela mensagem publicitária e pela difusão *massiva* e influente das imagens de consumo reflectidas pela iconografia *Pop*.

Marcada pela heterogeneidade a qualidade do trabalho de colaboração na revista foi desigual. As gralhas e rasuras nos textos mostram-nos o rigor descuidado, não sendo considerado importante reflecte as condições em que o trabalho era realizado.

Os direitos de autor são defendidos desde o início do projecto experimental. Foram sempre referidos os nomes dos colaboradores dos trabalhos publicados, sendo a responsabilidade da enunciação estética através da imagem ou de texto dos autores mas a escolha dos colaboradores não foi totalmente arbitrária, antes foi acompanhante dos conhecimentos e interesses dos editores. A indicação do título, data e origem é menos frequente, especialmente nas obras plásticas. Se o título nos fornece uma pista para a

Europa-América, 1967.

<sup>12</sup> Charles HARRISON & Paul WOOD, *Art in theory 1900-1990*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998, p. 711, 712. Pierre Restany organizou em 1961 a exposição *La réalité dépasse la fiction - Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*.

<sup>13</sup> Com Dada a arte e a vida confundem-se até chegar à questão de fazer da própria vida uma obra de arte e à abertura do campo da arte - obra de arte é tudo a que se possa chamar arte. A crise da própria vanguarda postulou a indefinição entre arte e realidade.

<sup>14</sup> Jean BAUDRILLARD, *O sistema dos objectos*, S. Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

interpretação da obra de arte como sublinhou Arthur Danto<sup>15</sup> esta não atribuição pode ser significativa, a época da Formalização ainda não fora ultrapassada pela da Interpretação.

O número de colaboradores é também significativo e um indicador da faceta cosmopolita do projecto experimental em causa. Notámos o isolamento inicial dos editores e a sua crescente viagem no meio Parisiense. A passagem do percurso inicial Não-figurativo para a “Nova-figuração” liga-se às experiências dos seus editores Lourdes Castro e Bertholo. Entre a dignificação das coisas banais do quotidiano e a recuperação da ideia de maravilhoso (presente em Breton) esteve o percurso posterior dos dois fundadores da revista.

## KWY ALBUM

Do elogio da pintura à reflexão sobre o trabalho artístico chegamos ao número 12, onde a frase – “*le n° 13 de KWY est reporte a une date tres indeterminee.*” – sublinhada na página inicial enuncia o fim da publicação. Trata-se de um *Album* organizado por Lourdes Castro, no Inverno de 1963, dois anos antes de iniciar o *Mon album de famille*. Foi o lugar de celebração da diferença, onde os postais ilustram a heterogeneidade. No seu subtítulo, na capa, na organização interna, festejou o termo de uma experiência de seis anos, marcou um final feliz, reunindo quase todos aqueles que de alguma maneira colaboraram na revista.

Nas suas páginas, a presença de Blaise Cendrars, o poeta de *Poesia em viagem*, com “Bagage” enumerando o que podemos transportar, *dez quilos de papel branco*, os contornos de Lourdes Castro, o extracto do vocabulário Português-Francês, *Da Pintura e das Cores* e a apresentação de esboços para os selos da KWY, por Spribille, podem simbolizar no seu conjunto o encerramento de um período, a esperança e a continuação da viagem, o longo caminho ainda para trilhar. Atente-se aos dois últimos postais do *Album*: num, escrito em caracteres, depois transcrito, o verso *mort du poète. Hi K'ang*; no outro a frase “*kwy la revue qui n'a pas encore dit son dernier mot*”.

Paris, mito da nossa cultura, foi para o Grupo um local de experimentação, informação e confrontação. Na ligação ao seu país, mesmo culturalmente recusado, os cadernos constituíram uma viagem.

KWY foi uma iniciativa com raízes em outras realizadas em Portugal pelos autores, como a *Ver*. Evoluiu no cenário possível, Paris, e reflecte o seu contexto cultural e as correntes plásticas que então circulavam numa época de internacionalização e fragmentação dos centros de criação artística. A opção de trocar a língua portuguesa pela francesa permitiu ampliar a divulgação iniciada entre a rede de amigos e o convívio do atelier-sede-residência de Lourdes e Bertholo.

Embora a publicação não tenha tido uma vocação teórica, as obras plásticas por si só também nos dizem algo sobre a teoria de arte da época. KWY não foi uma revista de “ideias” mas um espaço de experiências criativas livres. A ausência deste carácter acaba por ser significativa.

Uma característica da revista é a das ideias não se definirem de modo apriorístico às obras mas emergirem delas. A teoria é conjuntural.

<sup>15</sup> Arthur DANTO, *The transfiguration of the commonplace*, London, Harvard University Press, 1996.

Ao longo da história são raras as declarações teóricas dos artistas portugueses. O pensamento artístico português foi uma forma de apresentar o pensamento dos outros e em termos reflexivos a revista não foge à regra. Nas vanguardas assistiu-se ao privilégio da acção sobre o pensamento mas no aspecto teórico, vanguarda também não foi um termo operativo em Portugal. Observaremos alguns paralelismos entre a emigração da geração de *Orpheu* e a emigração do grupo *KWY*. Saindo de um país fechado e periférico de ensino artístico desactualizado, em início de carreira, os artistas são confrontados com um centro cultural e com as obras ao vivo.

*KWY* acabou por adquirir na relação entre a expressão plástica e a literária, uma segunda característica. A aliança entre as letras e a pintura como característica da modernidade tinha sido referida por Almada Negreiros relativamente a *Orpheu*. Mas se podemos encontrar ligações relativamente ao conceber plástico dos textos, *KWY* não foi uma no seu projecto e *Orpheu* foi uma revista de poesia onde a imagem não tem primazia. E se *Athena* na sua encenação procurou colocar em debate diferentes teorias de arte, *KWY* mostrou diferentes formas de fazer mas não chegou ao debate. Alterou no entanto uma situação entre nós prolongada, a do predomínio da palavra sobre a imagem.

Fernando Pessoa nos textos reunidos em *Páginas sobre literatura e estética* fez a apologia do génio criador. Através do heterónimo Álvaro de Campos apela a uma estética anti-mimética, o fim da obra de arte não deve ser a beleza, “só a sensibilidade particular é verdadeiramente criadora”.<sup>16</sup> É a arte ser essencialmente multiforme um dos seus debates. *KWY* como revista começou por ser unívoca para em confronto com a vivência cultural e as diversas correntes artísticas abrir o seu leque de opções na variedade dos seus colaboradores. O novo, a mudança, a diferença, funcionaram como um cenário das tendências heteróclitas na relação do Eu criador com o Mundo.

A convivência dos campos plástico e literário tem a marca da efervescência estética dos anos 60. A desmaterialização do objecto de arte coincidiu com a progressiva substituição da paisagem natural por um cosmos tecnológico, com a crise da metafísica, a falência das religiões e a incerteza inata da razão. O desaparecimento das fronteiras entre as várias disciplinas precedeu a fusão entre a arte e a vida. A *interdisciplinaridade* dominou os anos 60, anos de prosperidade económica, pela descoberta de um novo mundo de obras e de tecnologia, marcadas pela Psicanálise, Estruturalismo, Linguística e Antropologia. Entre o ser e o saber interpõe-se a praxis – experiência, colagem, descolagem, contextualização e descontextualização, *assemblage*.

Não procurando como uma intenção primordial, a reflexão teórica, encontramos a sua expressão nos trabalhos apresentados, porque esta falta de intencionalidade teve um significado, a imagem e a sua produção são também formas de reflexão.

Ao longo do tempo de existência da revista não foi descurada a posição do artista ao eleger a autonomia da experiência estética como modelo implícito da criatividade. Defendeu-se a autonomia da linguagem plástica e a ligação entre a arte e a vida, a especificidade do pensar e fazer artístico, durante uma época percorrida pela antropologia cultural.

Nas opções editoriais e estéticas da *KWY* a falta de uma enunciação teórica com alguma unidade, tipo manifesto, encontra o seu sentido na recusa de ideologias extra estéticas conducentes dos destinos da criação plástica em Portugal. O que também aconteceu em outras revistas portuguesas da época como o *Tempo e o modo*. A falta de uma unidade teórica na revista pode justificar-se pela situação vivida na altura da emigração, pelo contexto da história da emigração dos artistas em causa em resposta à situação cultural portuguesa.<sup>17</sup> De forma por vezes muda expressa-se nas páginas a

<sup>16</sup> Álvaro de CAMPOS, “Apontamentos para uma estética não aristotélica” in *ATHENA*, Edição facsimilada, Lisboa, Contexto, 1994.

<sup>17</sup> Nos anos 50 Portugal encontrava-se fora de todos os circuitos artísticos, situava-se efectivamente na periferia, confundiam-se posturas cívicas e ideológicas com proposições estéticas e plásticas desatentas à contemporaneidade e era raro o confronto com as actualidades internacionais.

abertura estética, ética, ideológica ou política. Sem ligações sociais, políticas ou ideológicas KWY sobreviveu na sua aparente anarquia mas sobretudo na alegria do seu fazer. Encontraram através da revista, a experimentação plena, o contacto, a troca, o diálogo entre gerações em ambiente cultural aberto, aquilo que Portugal não lhes deu. A necessidade de experimentação é natural em início de carreira e explica-se pela época. A experimentação pragmática sobrepõe-se à formulação de teorias ou estas surgem só depois e acompanhando cada obra. Característica que liga a revista ao país de origem.

Foi uma geração sem heróis e modelos, *descomprometida* e na fuga ao isolamento nacional procuraram o “novo” *experimentando* fazer coisas como nos disse Bertholo. Viver fora de Portugal criou uma atitude de liberdade e euforia nesta geração descomplexada em relação à sua atitude estética. Na crença na liberdade e no não comprometimento relativamente a um único discurso de produção artística, a intuição predominou sobre o raciocínio, a poética prevaleceu sobre a teoria.

A multiplicidade de modos de fazer tornou difícil uma rotulagem mas em alguns casos recebeu a designação de “Nova-figuração”. Deu-se uma renovação da linguagem pictural com Lourdes Castro Bertholo e João Vieira, KWY teve esse papel precursor como proposta portuguesa de modernização face às novas correntes internacionais de “assemblage” e “Nova-figuração”.

Numa característica globalizante a revista trabalhou com a operacionalidade própria da experiência criadora e privilegiou a concretização da actividade artística e a experimentação como paradigma. Acrescentada a liberdade editorial e gráfica, a encenação de Lourdes Castro e Bertholo explica o modo aberto, espontâneo e disperso da revista. Pela sua abertura permitiu apresentar trabalhos de artistas das mais diversas origens e tendências plásticas, poéticas e estéticas.

Entre *Paidea* e a brincadeira, transparece a espontaneidade do projecto desta publicação, o meio de expressão de um grupo de artistas através da produção original com base na serigrafia e na reprodução de imagens. As condições de trabalho para concepção e realização da revista não foram boas, nem foram significativos os apoios, mas expressaram-se *mundividências* pessoais típicas desta aventura e nesta geração. Actualmente assistimos à actividade artística diferenciada de alguns dos membros do Grupo informal ou dos seus colaboradores e as páginas da revista guardam um *micro-mundo* de troca de ideias e propostas, podendo ser vistas como um testemunho ou pequeno “museu”.

Publicação com características globais singulares, a sua especificidade artesanal, a sua *manualidade*, os seus materiais e técnicas, os seus vários formatos e a irregularidade das suas edições fazem dela um “objecto” diferente das publicações periódicas especializadas em artes plásticas, relativamente indiferente à institucionalização e à comunicação do género *mass-média*. Indiferença não explicada na tentativa de imprimir o 6º número e nas suas intenções e pretensões. Mas também não pode ser qualificada apenas como revista que se “contentava” em editar originais em serigrafia descuidando o desenvolvimento de um programa estético definido.

Quando folheamos a revista, são efectivamente as serigrafias a prenderem a nossa atenção ao desfilarem na sua materialidade e heterogeneidade. A aura do objecto permanece a meio caminho entre a Formalização e a Interpretação. E, não podemos esquecer também o seu carácter efémero.

Estamos perante um espaço de experimentação, encenação e jogo, que foi a intenção, o pretexto, o acto e o facto pelo qual um grupo sempre variável de artistas unidos por laços afectivos ou profissionais, procurou encontros, trocas de ideias, aproximações plásticas, em busca do “diferente” e colaborou participando. Conceberam um caderno, uma revista experimental de artes plásticas, poesia e literatura cujos aspectos focados anteriormente a colocam ao lado de outras publicações europeias da época, mais ou menos esquecidas actualmente. O grupo constituiu-se e teve a sua aprendizagem através da revista. A mensagem foi a da autonomia da pesquisa plástica; leiam-se os escritos, anos depois, de João Vieira.<sup>18</sup>

As exposições *KWY* tiveram a mesma indeterminação e abertura da revista. Talvez a explicação resida na idade dos artistas muito jovens com carreiras ainda a consolidarem-se. Para a exposição na SNBA, alguns dos colaboradores da revista contribuíram para o catálogo com textos de apresentação dos artistas.<sup>19</sup>

O único texto que apresentou algumas informações mais explícitas sobre esta publicação foi o artigo posterior de José Augusto França onde escreveu sobre a irónica paz da mensagem *Ká Wamos Yndo* relativamente a uma pátria onde não se ia a lado nenhum.<sup>20</sup> A publicação teve fraca divulgação e foi pouco conhecida, interrogamo-nos sobre o impacto e o sentido que teria tido em Portugal.

Analisada a revista, apercebemo-nos do porquê de não ocupar um lugar na História de Arte<sup>21</sup>, a explicação surge-nos do carácter experimental de que se revestiu, a vocação teórica não foi prioritária, nunca definindo uma finalidade ulterior ao empirismo do seu projecto inicial. No percurso empreendido posteriormente pelos seus membros e na participação de alguns colaboradores, justifica-se apelidar a revista de prova testemunhal de uma época.

Encontrámos na palavra *Album* uma forma pragmática de conclusão. Guardadas nas páginas ou delas retiradas estão as serigrafias e os encontros, a experimentação e cooperação, as marcas de um convívio actuante e participante de nomes hoje reconhecidos individualmente. Para a história ficou um ensaio, um exercício de principiantes.

A revista correspondeu à fase experimental no conjunto da obra dos seus diversos autores e foi em termos de tempo de realização dessa obra um curto mas fundamental episódio de seis anos servindo-lhes para escolherem e iniciarem os diferentes caminhos que cada um iria trilhar. O entusiasmo e a espontaneidade transparecidos nestas páginas podem ensinar-nos que às vezes um percurso começa assim.

Foram cadernos realizados para os olhos, para serem folheados, sentidos, na conjugação de cores, manchas, formas, texturas e palavras. Pelo seu limitado número de edições e exemplares ficaram entre aqueles que lhe prestaram atenção, e cumpriram assim o seu espontâneo nascimento de serem cartas para os amigos, com carinho. Entre as páginas destes cadernos ficaram sentimentos que só por contacto os nossos sentidos ao folhearem-nas poderão pressentir, mas nunca saberemos efectivamente o que fez viver e se viveu neste “projecto” durante seis anos.

*Ká Wamos Yndo* como resignação não se cumpriu, nem na fatalidade do seu exílio.

<sup>18</sup> João VIEIRA, *As imagens da escrita*. Ver: Clara FERREIRA ALVES, João VIEIRA, “Os caretas do país de infância”, *Expresso*, 5 de Outubro de 1984.

<sup>19</sup> Mário de Oliveira mencionou a exposição do KWY como sendo a que maior destaque mereceu, “Resumo do ano plástico” in *Diário Popular* nº 6546, Ano XIX, 31 de Dezembro de 1960. “O grupo KWY na SNBA”, *Diário da Manhã*, rubr. “Crítica de Artes Plásticas”, 14 de Dezembro de 1960. Sellés País também a refere como - uma corrente de ar fresco - em “No último mês do ano” in *Tempo Presente*, Nº 20, Ano II, Dezembro de 1960. Ernesto de Sousa posicionou-se diferentemente em Seara Nova, nº 1382-83, Novembro-Dezembro de 1960. José Augusto França e Rui Mário Gonçalves dão-lhe o lugar de referência de uma nova década

<sup>20</sup> José Augusto FRANÇA, “KWY, Paris 1958-1964”, in *As cores da Revolução 1789-1989*, Institut Franco-Portugais, 1989, p. 20,21.

<sup>21</sup> João Pinharanda em “anos 50 uma década de fusão” refere-a como: “( ) uma famosa revista em contacto com outras capitais e artistas.” in Paulo PEREIRA, *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Circulo de Leitores, 1995, p 601. José Augusto França, apresentou as imagens das três primeiras capas e falou da revista como: “( ) tendo desenvolvido uma vocação internacional no quadro anti-pictórico de uma arte de fantasia e de humor que, como veremos, a emigração proporcionou aos seus editores.” in *A arte em Portugal no século XX*, p.473.

# ENTREVISTA A RENÉ BERTHOLO

Paula Rito

**Paula Rito - Folheando a revista *KWY*, 12 números entre 1958-1964 , lembramo-nos das alusões que têm sido feitas ao seu nome , como é que este foi escolhido?**

**René Bertholo** – Foi muito simples, eram três letras que não existiam no alfabeto português.

**As alusões que se fizeram sobre o estar à margem, estar afastado do alfabeto português, um segundo significado nesse nome, atribuíram-lhe inicialmente esse significado ou isso surgiu depois?**

É evidente que o facto de escolhermos três letras que não existiam no alfabeto português quer dizer qualquer coisa, agora exactamente o quê tenho alguma dificuldade em dizer. Uma certa recusa do ambiente cultural português, uma vontade de internacionalização, não ficar fechado dentro do espaço português, são as respostas que lhe posso dar.

**O nome foi escolhido por si e pela Lourdes Castro...**

Sim, sim. O primeiro número era muito pequeno, foi impresso à mão em serigrafia num quatinho alugado, perto da gare Montparnasse, onde tínhamos uma cama por cima da outra, um espaço mínimo.

**Numa entrevista disse: “Eu e a Lourdes Castro tínhamos começado a fazer uma «revistazinha», que imprimíamos em serigrafia...”, precisamente.**

**Qual a ideia para a sua realização?**

Era uma carta para os amigos. Não conhecíamos quase ninguém em Paris. Conhecíamos o António Dacosta, que vivia muito perto do nosso primeiro quarto e nos ajudou a encontrá-lo. E, conhecíamos a Vieira da Silva e o Arpad porque tínhamos levado cartas de apresentação para eles. Como nessa altura não conhecíamos mais ninguém, essa foi uma forma de manter o contacto com os amigos.

**Um postal para os amigos como me disse em conversa telefónica...**

Sim, de certo modo.

**Foi um projecto empírico, pretendiam que fosse uma revista experimental , um local de debate ou inicialmente não tinham qualquer pretensão ?**

A nossa pretensão, de qualquer dos modos, era experimental, sempre o foi.

**A Nº 1 tem textos em português e espanhol, depois passam a francês, por vezes bilingue. Porquê estas oscilações?**

Tinha a ver com os colaboradores e a língua original dos textos.

**Neste primeiro número apresentam um extracto de “Diálogo com o visível” de René Huygue. Quais eram as vossas referências teóricas antes da imigração?**

Pintores, sim; teóricos, não. A não ser que consideremos o Kandinsky como teórico, visto que ele escreveu *Do espiritual na arte*. À parte isso não éramos muito virados para a teoria. Havia influências mútuas dentro do grupo. Mais tarde foram importantes o Mark Tobey, o Rothko, os cadernos do Leonardo.

**Nos círculos intelectuais portugueses lia-se Kafka, Beckett. André Lhote, Jean Bazaine, Francastel. Que influências tinham vocês como “nova geração”?**

Kafka sim, claro. Francastel, não, nunca li nenhum livro dele. De Becket gosto muito.

**Abstração versus Figuração foi a polémica formalista da época. Vocês distanciaram-se de certo modo disso. Que expectativas tinham na imigração?**

Eu queria viver do meu trabalho de pintura e sabia que aqui era muito difícil. Na altura praticamente só pintando paisagens e vasinhos com flores é que se podia viver, ou então retratos, o caso do Medina e do Malta. O Pomar talvez já vivesse do seu trabalho. Hoje consegue-se, naquela altura era difícilimo.

E, depois, também queríamos ver as coisas ao vivo, em reprodução não se aprende, quero dizer, às vezes. Por exemplo, uma grande surpresa foi ver os quadros do Mondrian que em reprodução pareciam uma coisa perfeita e fria e quando se vê um quadro ao vivo tem coisas coladas por todo o lado, tem pedacinhos de fita adesiva por todo o lado e não é assim tão direito como isso. O quadro é muito mais sensível do que o que se pode pensar vendo uma reprodução.

**Até ao N° 3, todos de 1958, as criações plásticas em serigrafia partilham o espaço da revista com a poesia. Como eram definidas as opções editoriais e estéticas ?**

Pedíamos colaboração aos amigos, às pessoas que íamos conhecendo. Por exemplo o Helder Macedo era amigo do João Vieira e ainda o conheci em Lisboa antes de ele ir para Londres. Também tinha conhecido o Herberto Helder em Lisboa. Os colaboradores aumentavam à medida que íamos conhecendo mais gente. Sempre, no geral, orientados no sentido das pessoas que tentavam fazer coisas diferentes do existente. Em contradição com o já aceite.

Essas pessoas eram quase desconhecidas, mas nem todas, conhecemos o Corneille e também lhe pedimos colaboração porque o trabalho dele estava dentro do tipo de coisas que nos interessava.

**No texto de abertura do N° 6. colocam algumas intenções: "Esta nova orientação é provocada pela necessidade, que cremos existir no sector das artes plásticas, numa revista portuguesa sobre as tendências mais actuais e os problemas a elas ligados".**

**Acha que conseguiram atingi-las?**

Não sei se conseguimos isso. É um palavreado um bocado pretensioso.

**Foi uma tentativa de fazer da revista um lugar de debate teórico dos problemas ligados à pintura portuguesa contemporânea?**

Não.

**Podemos entender este número de 500 exemplares em impressão tipográfica como uma tentativa de profissionalização?**

O que aconteceu, mas isso foi quase no fim da revista, é que tínhamos muitos assinantes e tendo que aumentar a tiragem era impossível manter o mesmo tipo de impressão. A partir de certa altura decidimos continuar só nós os quatro, eu, a Lurdes e os dois estrangeiros, o Christo e o Voss. Por outro lado, quando chegámos ao número 12, decidimos parar porque mudar seria fazer uma revista desse tipo (N° 6, impressa tipograficamente) e tínhamos ficado um pouco tristes com esse número.

**E retomam a forma anterior de a editar...**

Porque não ficámos contentes com o resultado, também tinha serigrafias mas era mais vulgar, de certo modo.

No Nº 7, com a homenagem a Brust, pode dizer-se que estava implícita a defesa do Informalismo?

Sim, penso que sim

Como é que se deu a evolução da revista a partir do Nº 6, que cria de certa forma uma fronteira?

De um registo quase de diário gráfico nos primeiros números - Rocha de Sousa escreveu sobre a lírica do desassossego na década de sessenta - passaram a esta tentativa de reflectir sobre os problemas ligados às artes plásticas e a uma maior heterogeneidade de imagens. Por exemplo, a partir do Nº 8, Nº Vostok, dedicado ao homem no espaço, apresentam uma "Nova-figuração. Pode dizer-se que esta poética Neo-figurativa é continuada nos números seguintes e estes são cada vez mais ecléticos?

Isso correspondeu, pelo menos da minha parte e da parte de Voss - na altura tínhamos coisas muito aproximadas - a uma viragem na nossa maneira de pintar.

No Nº10 incluem um texto sobre DADA, o uso das palavras para realizar composições, a própria capa da revista, o texto "A Anti-pintura" de José Augusto França - tudo isto parece ter um sentido diferente dos números iniciais. É uma aproximação ao neo-dadadaísmo? A ironia nos últimos números...

Na verdade, eu acho que a minha tendência geral desde o começo é o Dadaísmo.

... tinha a ver com a época em que vivíamos porque o Novo-realismo é um ressurgimento do Dadaísmo.

Fazem referência a outras revistas, como a *Nul*, a *Fluxus*, a *Daily-Bull*, a *Decollage*.

Que influências ou referências aí encontraram?

Eram revistas de pessoas com quem nós estávamos em contacto, como a Fluxus. A Daily-Bull era publicada pelo Balthazar e Paul Bury, a primeira era de um grupo de holandeses que tinham uma tendência mais geometrizar.

Apresentam a lista dos locais de venda. Como é que a revista circulava?

Ia por correio para esses locais, em Lisboa era para a Morais, em Nova Iorque a Wittenborn...

Tiveram conhecimento ou influências das revistas portuguesas anteriores à vossa geração, por ex. a *Orpheu*, *Portugal Futurista*, *Contemporânea*, *Athena*?

Acho que não conhecia quase nenhuma.

Bertholo colaborou na *Ver*. E contactos com revistas vossas contemporâneas como a *Imagem*, *Poesia experimental*, *O tempo e o modo*, tiveram?

Comecei a revista *Ver* nas Belas Artes com Sebastião Fonseca e Guilherme Lopes Alves. Para a *Imagem* fiz muitos desenhos, dava-me muito bem com o Ernesto de Sousa.

...foi ele que o convidou. Que eco é que vocês tinham da recepção da vossa revista em Portugal?

Não me lembro de nada, mas provavelmente havia porque em todo o caso as revistas vendiam-se.

O Nº 11 da revista organizado por Christo é referido no catálogo da exposição retrospectiva do "Nouveau Réalisme" organizada pelo Musée National d'Arte Moderne de la Ville de Paris, em 1986. Pierre Restany refere-a como revista de vanguarda.

**Vocês consideravam-na assim?**

Pelo menos tentávamos. Teríamos gostado muito que fosse.

Acho que a única coisa que tem interesse quando se faz arte é tentar fazer qualquer coisa que não está feita. Fazer aquilo que já está feito parece-me uma perda de tempo. Agora isto é muito fácil de dizer, é muito mais difícil saber aquilo que não está feito. Normalmente as coisas novas primeiro parecem coisas antigas. As pessoas recusam-nas: ou porque não interessam ou já foi feito. Só muito mais tarde é que se diz... afinal...

O caso do Christo, por exemplo, pareceu que empacotar uma coisa já tinha sido feito pelo Man Ray e é verdade, tinha empacotado uma máquina de costura, mas, há uma grande diferença entre empacotar uma e fazer disso a procura durante uma vida.

**...a intenção também era diferente. Como foi a vossa relação com o Novo realismo francês paralelamente à Pop Americana, numa altura em que Inglaterra e Itália também reagem?**

"Davamo-nos" muito bem. A prova é que num dos meus catálogos há uma entrevista com o Restany, embora ele não tivesse nada a ver com o tipo de trabalho artístico que eu fazia.

E o Christo fazia parte do grupo... os Novos-realistas que Pierre Restany tinha praticamente unido, realizou as primeiras exposições, encontrou o nome. O cimento do Novo-realismo, o seu inventor foi Restany. Acho que não conheci outro crítico de arte tão interessante como ele, porque não se limitava a fazer comentários sobre o feito, não fazia directamente mas participava de um modo muito activo. O Christo contou-me uma vez, quando ainda estava a fazer os primeiros empacotamentos dava-lhes uma espécie de patine que o Restany disse para deixar de dar, Christo achou que estava certo e deixou de o fazer.

Aquilo que se designou mais tarde por Nova-figuração já Bacon e Arroyo realizavam há muito tempo.

**Começa a surgir nas páginas da revista a atenção à realidade quotidiana e ao objecto comum...**

Isso estava no ar na altura. Queríamos dignificar as coisas banais do quotidiano.

**No Nº 12 percebe-se a previsão de uma não continuidade. Porquê?**

Já sabíamos que não íamos continuar porque isso implicava aumentar a tiragem.

**Tiveram apoios ?**

Directamente, não, mas tínhamos a bolsa da Gulbenkian e o último número coincidiu com a altura em que deixámos de a ter e ficámos pendurados. Precisávamos de viver do nosso trabalho, ocuparmo-nos mais dele e a impressão da revista demorava muito tempo.

**Das tertúlias do Café Gelo para as parisienses, chegaram a frequentar as parisienses?**

**Foi um percurso difícil?** As parisienses que eu conhecia eram portuguesas. Às vezes aparecia, mas quase por acaso, porque não tinha tempo.

**Havia diálogo entre as diferentes gerações?**

A primeira pessoa a convidar-me para uma exposição foi o Júlio Pomar. Em Paris, ia muitas vezes a casa dele. O António Dacosta também não era da nossa geração e foi um grande amigo. A Vieira da Silva ajudou-nos imenso, também monetariamente. Quando íamos a casa dela saíamos de lá com um bilhete de 500 francos, na altura quinze contos era muito dinheiro. E não nos ajudou só a nós, ajudou muita gente.

**Sentiam a diferença em relação ao nosso país...**

Havia a vontade de estar num sítio onde se passassem coisas do ponto de vista cultural. Um dos problemas do viver em Portugal é o de ser uma sociedade muito fechada sobre ela própria, isso não tem só a ver com a pintura, tem a ver com tudo, a maneira de viver, os costumes, a maneira de pensar e reagir. São casamentos de primos e eu sempre adorei conhecer estrangeiros. Acho importantíssimo haver trocas entre pessoas de várias origens.

**Paris ainda funcionava um pouco assim... ponto de encontro?**

Claro que sim. A maior parte das pessoas que conhecíamos eram estrangeiros. Porque é natural, os estrangeiros chegam a um sítio e não conhecem ninguém, quem é que eles vão conhecer primeiro, outros estrangeiros. Mas apesar disso relacionámo-nos com muitos franceses.

**Acha que revista traduziu a vossa experiência e evolução, especialmente sua e de Lourdes Castro? Da Não-figuração à Nova-figuração?**

Sim, acho que sim.

**Passam do intimismo à circulação entre colaboradores, mas continua o predomínio da percepção...**

De qualquer modo a revista acabou antes de eu começar a realizar o trabalho que considero mais meu, com mais personalidade, os quadros onde há centenas de coisas a esvoaçar.

**Se tivesse sido mais divulgada em Portugal a revista poderia ter tido um papel antecipador relativamente ao trabalho que estavam a fazer?**

O que parece que teve efeito, entre os mais novos, foi a exposição que realizámos na S.N.B.A. Creio que teve um impacto muito grande. Provavelmente maior que a revista, com os seus trezentos números seria difícil.

**Essa exposição foi referida, assim como o *KWY*, mais como grupo do que a revista...**

O grupo era mais conhecido do que a revista.

**Foram um grupo informal, uniram-se por terem interesses comuns...**

Unimo-nos porque todos queríamos fazer coisas novas.

**Indo mais para o campo da vocação teórica, eram unidos por uma mesma maneira de ver as coisas?**

Suponho que não, a única coisa que nos unia era a experimentação e de certo modo todos nós tínhamos culturas parecidas. Todos gostávamos de Fernando Pessoa que naquela altura não era assim tão propagado. Havia uma cultura comum. Pintura abstracta todos nós fizemos nos primeiros anos de Paris, mas os nossos percursos posteriores são diferentes.

**Agora, mais de 30 anos depois, como é que vê o percurso e as opções da revista?**

Eu acho que foi bestial. Foi uma aventura giríssima, que nos levou a conhecer muita gente e nos ajudou profissionalmente. Conhecemos artistas, críticos de arte, galerias. Sem a revista a nossa vida profissional teria sido muito mais difícil. Mas digo-lhe desde já que não foi feita com esse espírito. Foi feita com o espírito de divulgar o que nós fazíamos e o trabalho de quem gostávamos. Não com o espírito de nos facilitar a vida profissional, isso foi uma consequência.

**Acha que se cumpriu o *Ká Wamos Yndo* de Mário Cesariny, como resignação, na fatalidade do seu exílio?**

Cesariny é o grande poeta do século XX Português, sem contar com o Pessoa. Isso foi uma grande piada dele. Foi um grande prazer, nenhuma fatalidade ou exílio.