

Nuno Crespo

**TEXTOS
PÚBLICOS**

Arte Portuguesa Contemporânea
2003-2023

DOCUMENTA



TEXTOS PÚBLICOS

Nuno Crespo

TEXTOS
PÚBLICOS

Arte Portuguesa Contemporânea

2003-2023

DOCUMENTA

Para a Ana Vidigal, a Bárbara Reis e a Isabel Salema

Abertura

Os textos que se seguem são todos de ocasião: responderam a momentos expositivos e disseram sempre respeito a escolhas pessoais. A estas duas circunstâncias junta-se o constrangimento (mas também a sorte) de quase todos terem sido escritos para o jornal *Público*, sujeitos, por isso, à disponibilidade de espaço de um jornal que, apesar da forte presença de conteúdos culturais, é generalista.

Desta forma, este livro não é só sobre presenças, mas também sobre ausências: faltam artistas, exposições e obras, fundamentais não só no contexto da arte portuguesa contemporânea, mas também na maneira como são referências, ainda que invisíveis e discretas, no modo de ver e entender muitas das exposições aqui presentes. Nem sempre um crítico de arte escreve sobre o que quer, sobre quem quer e quando quer. Há artistas sobre os quais escrevi muito e outros sobre os quais gostaria de ter escrito e ainda não o fiz.

Em todos estes textos não está em causa um programa ou tema, ainda que certas preocupações surjam amiúde e estejam presentes em muitas destas linhas. São questões que estão sempre a regressar e que se relacionam com a necessidade permanente de aprofundar a visão através de exercícios do pensamento e da imaginação. Por isso, estas palavras são provisórias, sujeitas a correcções, discussões, inflexões: todas elas resultam do esforço de ensaiar possibilidades, do esforço de entender o que está em causa na experiência de uma obra

de arte. Esta parece-me ser a condição de todo o trabalho de crítica de arte: primeiro, é um exercício permanente de, à maneira de um esgrimista, para usar a poderosa metáfora de Walter Benjamin, encontrar a distância certa relativamente às obras e aos artistas; depois saber encontrar a melhor forma de ataque, tendo a consciência de que deste jogo — que é igualmente uma luta, para continuar com Benjamin — se sairá sempre perdedor: as obras ganham sempre, por mais certos que sejam os golpes críticos, elas sobrevivem sempre. As palavras são somente formas tímidas e sempre provisórias de aproximação.

Apesar do subtítulo *Arte Portuguesa Contemporânea 2003-2023*, não se pretende fazer a história destes cerca de 20 anos expositivos. A ambição é contribuir para a construção da memória dos diferentes momentos e contextos artísticos, isto é, que, no seu conjunto, estes textos ajudem a perceber aquilo que foi, em linhas gerais e incompletas, a recepção provocada pelo trabalho de um conjunto de artistas e, assim, contribuir para uma história da recepção da arte portuguesa contemporânea nos primeiros 20 anos do século XXI.

E falo em recepção e não numa história da crítica da arte em Portugal, porque a crítica, não possuindo um campo disciplinar próprio (tem muitas origens, serve-se de muitas ferramentas, paradigmas e princípios), deveria — o que só aconteceu com José-Augusto França — contribuir para a construção de uma história da arte que tivesse em conta não só cronologias, contextos epocais e estilísticos, mas integrasse o modo como a cada momento a arte é recebida, experimentada, discutida. E que este ingrediente experiencial — como os românticos e Benjamin tão bem entenderam — deveria ser um elemento essencial da compreensão da vida das obras. Cuja existência — como sabemos — se constitui através de uma relação dialéctica com o seu espectador: as obras são vistas e olham-nos de

volta. Podemos chamar-lhe dialéctica da visão ou dizer, apropriando-nos de Georges Didi-Huberman, que *vemos o que nos olha*.

E, estou em crer, é neste jogo do ver e ser visto que se localiza o lugar de trabalho da crítica de arte: lugar perigoso cuja ambição é observar de dentro, a partir desse lugar íntimo dos seres e das obras. A este exercício chamou Rilke *einsehen*: palavra-acto impossível de verter para português, porque corresponde a uma operação poética complexa de ir para dentro de um ser e, a partir daí — como quem vê através de uma janela —, observar o mundo. Podemos dizer que se trata de uma acção poética que quer ver a partir do centro fundamental das coisas, desse lugar que faz as coisas serem o que são e que constitui a sua singularidade e identidade.

Fazer um livro com textos de crítica de arte serve para sublinhar que a importância da crítica de arte não está na reivindicação do desenvolvimento de uma disciplina que tenha uma metodologia e âmbito próprios. A crítica de arte é um exercício de crise: enfrentar resistência das obras de arte à sua apropriação; ou provocar uma crise relativamente a leituras e interpretações das obras já demasiado estabelecidas e, assim, procurar novas possibilidades de experiência, novas possibilidades de olhar, novas possibilidades de sentido. Manter viva a potência de sentido e de experiência das obras, combatendo a sua cristalização em significados comumente aceites, apelando a que, de cada vez, cada um encontre o lugar a partir do qual é possível ver sem cortinas, sem mediações, sem preconceitos. Estou a pensar em Daniel Arasse e no modo como nos exorta a deixar o conforto das certezas sobre as obras porque *daí não se vê nada*. Por isso, a crise da crítica é o seu estado originário: estar em permanente crise é a sua condição de possibilidade, porque nos liberta das certezas e dos saberes estabelecidos e, como o tal esgrimista, exige um estado de permanente atenção para que de uma forma eficiente

possamos, como diz Wittgenstein, ver o que está mesmo à frente dos nossos olhos.

Estas considerações servem para explicitar um certo entendimento do que é a crítica de arte (não pretendo desenvolver uma tese acerca do tema), mostrar o lugar de onde partem todos estes textos. E este é permanentemente inquietado pelos artistas e pelas suas obras. A única maneira de lhes responder é precária, apelando a essa instabilidade — o saber é sempre provisório e está sempre a fugir-nos: precisamos de voltar sempre ao princípio e, como aprendemos com Rilke, fazermo-nos principiantes.

A crítica de arte não é uma disciplina, mas — tanto quanto consigo entender — uma prática que exige um treino contínuo do olhar através do exercício quotidiano de ver exposições, de ensaiar possibilidades para fazer face a existências singulares, dinâmicas e instáveis — a que por conveniência se chamam obras de arte — e tentar encontrar as palavras certas — que sabemos serem sempre provisórias — para fazer face à opacidade, ao atrito e à resistência que constituem a vida da arte.

Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre.

WALTER BENJAMIN, *Imagens de Pensamento*

As obras de arte falam, mas não a mesma língua que nós — composta por verbos, adjectivos, substantivos. Falam uma língua que é preciso aprender, que cada artista inventa e que a cada obra reinventa. Os artistas, como sugere Wittgenstein, inventam a linguagem:

*I do not think that Shakespeare can be set alongside any other poet.
Was he perhaps a creator of language rather than a poet?*

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Culture and Value*

Aprender as diferentes línguas que as obras criam é um apelo que implica não desconfiar da existência material das obras de arte nem ir procurar noutro lugar, que não nas próprias obras, as suas razões e sentidos. Mas implica igualmente saber que do exercício da crítica não resulta a fixação de um sentido, mas a sua multiplicação. É esta polissemia que constitui umas das suas vitórias: a arte vence quando a sua potência de sentido e de experiência é múltipla, atemporal, multissubjectiva e não quando se restringe a ilustrar um sentido, uma ideia ou uma causa. Quando Schlegel nos diz, sobre as obras de arte, que quanto mais criticável uma obra, melhor ela é, está a dizer-nos que é nessa capacidade — potencialmente inesgotável — de gerar sentidos e múltiplas experiências que reside a sua pertinência. Mesmo nos casos mais radicais de viragem social, política e activista da arte, essa potência mantém-se actuante, ou seja, as obras permanecem vivas, em transformação e a lançar as suas sombras, ou seja, a agir sobre o mundo. Num certo sentido, este livro é uma tentativa de identificar as sombras que algumas obras de arte lançaram sobre o nosso mundo.

Nota sobre a selecção de textos

Estes textos foram, quase todos, publicados no jornal *Público*. Todos eles se referem a exposições individuais e, por isso, foram excluídas entrevistas, textos sobre colaborações e exposições colectivas. Existem excepções: a primeira — *Género na Arte* — serve para evi-

denciar a escassez de exposições de investigação em Portugal sobre temas fracturantes do mundo contemporâneo que teimamos em não enfrentar. Ausência que mostra a precariedade das condições das instituições e do trabalho curatorial, mas também o desinteresse em arriscar, em lançar propostas com potencial polémico, geradoras de debate e de transformação social; o segundo caso — a exposição *Verbicovisual* — porque é um exemplo notável de investigação transformada em experiência expositiva e porque trabalha o encontro entre palavra e imagem, poesia e forma, que é, a meu ver, o coração do trabalho da crítica de arte tal como a entendo a partir de Kant, Schlegel, Novalis, Walter Benjamin, Filomena Molder, Silvina Rodrigues Lopes e, claro, Wittgenstein.

Incluíram-se alguns — poucos — textos inéditos escritos para exposições, mas que dada a sua natureza fez sentido incluir neste volume. Pretende contribuir para um possível retrato das dinâmicas expositivas em Portugal. Esta concentração em exposições de artistas portugueses não significa a ausência de propostas expositivas importantes de artistas internacionais nestas duas décadas, mas pareceu-me importante esta concentração dada a ausência de bibliografia relevante que acompanhe a sua produção actual.

Apesar das divergências que têm com as versões originais, manteve-se os textos o mais próximo possível da versão publicada. Foram eliminadas redundâncias. As citações dos artistas e curadores, salvo indicação contrária, são retiradas de conversas em visitas conjuntas às exposições a que se referem os textos.

Segue-se uma ordem alfabética, porque a cronologia é estranha à arte, tal como lhe é estranha qualquer ideia de progresso. O gesto artístico que, segundo Bataille, resgatou a humanidade da sua noite originária e a faz reconhecer-se enquanto espírito, é um gesto originário que teve um começo e, desde então, não cessou de se repetir.

Um gesto que conhece variações, mas se mantém idêntico: um gesto iniciado pelo primeiro artista e que os artistas de hoje mantêm activo, vivo e em permanente mutação.

Agradecimentos

Este livro é dedicado a três mulheres:

À Ana Vidigal, a primeira artista que, vão-se lá saber as razões da sua intuição, confiou na minha capacidade crítica e acreditou que eu seria capaz de, num confronto com um conjunto de obras de arte, fazer sentido daquilo que via e tornar esse sentido disponível a outros. Nunca mais escrevi sobre a Ana, nem sobre as suas obras, mas a sua presença está em cada um destes textos.

À Bárbara Reis, que verdadeiramente me fez crítico de arte quando, enquanto editora de cultura do jornal *Público*, aceitou receber um texto de um total desconhecido e colocá-lo à avaliação dos outros críticos do jornal: pediu-me um texto de teste sobre uma exposição em Lisboa e escrevi sobre a exposição do Hugo Canoilas na então Galeria Lisboa 20. Algumas semanas depois ligou-me e, sempre muito pragmática, disse-me: «pode ser que funcione, passa por cá.»

À Isabel Salema, que, com infinita paciência para um jovem estudante de filosofia, me ensinou quase tudo o que sei sobre o que é escrever sobre arte num jornal diário generalista: exigente, pragmática e muito atenta, passou horas sentada meu ao lado a rever textos, entrevistas e a mostrar-me como se podem e devem melhorar os textos. As três sabem que todas as palavras nunca serão suficientes para exprimir a minha gratidão

Gostava de agradecer, e muito, à Isabel Coutinho, à Inês Nardais e ao Vasco Câmara a maneira como durante mais de 20 anos

aceitaram propostas de textos (muitas vezes arriscadas), editando e tornando-os muito melhores. Nem sempre as nossas relações foram fáceis, mas os três foram peças essenciais no crescimento da minha escrita e na minha capacidade de relacionamento com a arte com e através da escrita.

Claro que nada disto seria possível sem os artistas: uns que estão neste livro e outros que, por razões diversas, não estão, mas que foram figuras fundamentais na composição do panorama artístico e expositivo dos anos a que estes textos correspondem. As suas exposições, que vi e sobre as quais não escrevi, foram momentos de aquisição de conhecimento e lugares importantes de aprendizagem.

Dois últimos agradecimentos: ao CITAR (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes) da Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa pelo apoio a esta edição. Finalmente, um enorme agradecimento à Sistema Solar / Documenta por acreditar neste livro.

NUNO CRESPO

Crítico de arte

Porto, Setembro de 2023

ADRIANA MOLDER

Rostos que olham para nós

As características mais marcantes, e mais conhecidas, do trabalho de Adriana Molder (n. Lisboa, 1975) prendem-se com a utilização do suporte do papel de esquisso e da tinta-da-china com que constrói retratos e a escala em que essas mesmas imagens são trabalhadas. Mas se, por um lado, o seu trabalho se insere numa conhecida tradição da história da arte, por outro lado, a utilização que faz dos meios ao seu alcance e a intensidade e virtuosismo do traço e da mancha criam-lhe um lugar diferenciado no seio dessa mesma tradição. Trata-se de uma herança que a artista toma em mãos, mas sobre a qual realiza uma profunda transformação. A um rosto ficam presas subtis marcas de profundidade, densidade e intensidade. Se, até aqui, encontrávamos a utilização exclusiva do papel como suporte, com *Mr Sophistication* a artista encontra no digital um prolongamento das ferramentas expressivas ao seu alcance. Um rosto, que se move lentamente, é projectado numa parede sobre um papel pintado de negro, obrigando a artista a dominar uma ferramenta que habitualmente não é a sua. O efeito conseguido faz com que entre os três desenhos expostos na sala e a imagem projectada se estabeleça uma comunidade não meramente de estilo, mas de atmosfera. Independentemente do meio, o olhar é o mesmo e o desenho mantém-se como denominador comum. A energia com que todos os trabalhos contagiam a sala mantém-se para depois se diluir

e dela restar apenas uma impressão de olhares que se transformam em experiências sensíveis, com a memória a guardar o modo como foi indelevelmente marcada.

Este encontro entre a imagem desenhada e a projectada é conseguido não através do processo sofisticado de afirmação de estilo, mas pela naturalidade com que o rosto da personagem feminina ganha movimento e som. A imagem, trabalhada a partir de um fragmento de uma cena do filme de John Cassavetes, *The Killing of a Chinese Bookie*, afirma-se pela simplicidade de meios e pela ausência de artifícios plásticos ou conceptuais: trata-se da experiência de um rosto que, subitamente, olha para nós.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 19 de Fevereiro de 2005 sobre a exposição *Mr Sophistication* no Espaço Artecontempo, Lisboa.

ADRIANA MOLDER

Com o crime estampado no rosto

Estudo uma cara e, de repente, reparo na sua semelhança com uma outra. Vejo que não mudou, e, no entanto, vejo-a de uma outra maneira. A esta experiência chamo «reconhecer um aspecto».

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Investigações Filosóficas*

Estas palavras apresentam melhor o modo de compreender os novos trabalhos de Adriana Molder. Ainda que formalmente a artista continue a usar as mesmas ferramentas, tinta-da-china sobre papel esquisso e vídeo projectado sobre papel, *Galeria de Criminosos* representa um alargamento dos horizontes problemático e plástico habitualmente associados ao seu trabalho. O título representa um enigma colocado ao olhar. O espaço da galeria é transformado no local de exibição de homens e mulheres cuja biografia é caracterizada por um elemento, muito forte e perturbador, distintivo relativamente aos outros mortais: cometeram crimes. O que se impõe como investigação é a verificação do modo como a vida, uma outra maneira de dizer biografia, se inscreve no rosto daquele que a vive ou como é que o tempo que passa se expressa no corpo dos que habitam no tempo.

O conceito de aspecto implica a possibilidade da existência de elementos de tal maneira subtis que podem ser imperceptíveis, mas esta subtileza não é sinónimo de pouca importância; aquilo cuja

percepção confere um novo aspecto a um rosto, a uma paisagem, a um objecto, etc., é crucial no modo como o olhar compreende o que quer que seja. O reconhecimento de um aspecto determina e altera não só as condições da visão, como aquilo que é visto. É neste horizonte que os criminosos de Adriana Molder estão. Estamos perante rostos, à primeira vista iguais a tantos outros, face aos quais a tentação é encontrar elementos denunciadores dos gestos realizados, sinais que, depois de decodificados, revelam o seu segredo. Se se pensar na gramática que o conceito de rosto possui — por exemplo, a expressão «dar a cara» como sinal de verdade e honestidade; a visão do rosto como prova testemunhal num julgamento; ver um rosto e perceber uma mentira, etc. —, torna-se claro que se trata de um domínio público da expressividade humana, qualquer coisa cuja visão pode dar acesso a uma camada mais profunda; por isso é que se tapa o rosto como sinal de vergonha, se desvia a cara como manifestação de distância. No vídeo desta exposição, o criminoso quando confrontado com a câmara fecha os olhos, tornando impossível o registo de si próprio numa fotografia. Um esconder que, de alguma forma, implica um posterior não reconhecimento do indivíduo fotografado, capturado, aprisionado.

Nestes trabalhos de Adriana Molder encontramos um movimento de detecção da fisionomia própria do crime e do criminoso. Escreve a artista que «a possibilidade de o cidadão comum poder reconhecer um criminoso que caminha a seu lado como qualquer homem honrado surge com o aparecimento e divulgação da imagem fotográfica». E este impulso de classificar o inclassificável e registar o que é impossível registar está presente em todos os momentos desta exposição. O ponto de partida foi um conjunto de fotografias de identificação criminal feitas pelo inspector americano Thomas Byrnes em 1886 e publicadas num livro intitulado *Professional Cri-*

minals of America. Fotografar e depois exibir o rosto de criminoso torna-se num desafio para o cidadão comum ao tentar reconhecer o irreconhecível, isto é, o crime numa expressão facial. É esta tarefa de reconhecimento e perseguição fisionómica que Adriana Molder toma como sua.

Texto publicado no *Público* de 26 de Março de 2006 sobre a exposição *Galeria de Criminosos* na Lisboa Politécnica.

ALBANO SILVA E RUI CHAFES

Libertar a vida lá onde ela é prisioneira

O mundo, enquanto espaço que delimita aquilo que acontece, não é um dado objectivo, mas resulta do conjunto de sentidos, desejos e visões que o sujeito — nós todos — projecta. É devido a isso que ver uma mesma coisa não é suficiente para se ter a mesma visão: duas pessoas podem olhar para um mesmo objecto e ver coisas distintas, mundos diferentes. Esta parece ser a condição do gesto artístico: notar, anotar, pressentir e expressar aspectos do mundo, ou dos factos que nele correm, que, de outro modo, ficariam escondidos, velados, cobertos pela espessa camada da indiferença que faz tudo ser igual a tudo. O operador das metamorfoses daquilo que se vê é a sensibilidade, aliada à imaginação, que delimita e circunscreve zonas de intensidade e de profusões de ritmos, sentidos e palavras. Os próprios objectos, quaisquer que eles sejam, não são imunes a estas transformações: podem transfigurar-se em obras de arte, objectos religiosos, utensílios comuns, etc.

As imagens são um instrumento poderoso nesta criação de horizontes sensíveis: a fotográfica que, num primeiro momento, parece nunca se afastar do real — o referente material — revela-se como forma peculiar de «agarrar» aquilo que há e transformá-lo em intensidade particular. O mundo assim fixado não fica impenetrável, antes ganha profundidade: trata-se da arte da transformação e da manipulação do tempo. Por outro lado, os objectos, que, a um

primeiro olhar, parecem estabelecer unicamente uma relação com o espaço, revelam-se demiurgos da transformação do lugar em tempo. Os objectos que aqui nos interessam são esculturas e fotografias. As primeiras de Rui Chafes (n. Lisboa, 1966), as segundas de Albano Silva (n. Coimbra, 1950).

Numa exposição intitulada *Silêncio*, Albano Silva apresenta uma série de fotografias realizadas em África. Longe de um interesse turístico ou etnográfico, o que as suas imagens deixam ver são lugares onde o tempo tem outra duração e as coisas — facas, artefactos, utensílios — possuem à sua volta uma espécie de aura mágica. O fotógrafo captura esse incapturável através do gesto de resgatar aquilo que vê do seio da indiferença: um roubo qualificado de gesto artístico. São imagens de pessoas, de paisagens, de coisas, mas não são só imagens, são acessos ou, se quisermos, passagens a lugares habitualmente escondidos. A escultura de Rui Chafes intitulada *Menos Arte* encontra-se com estas imagens no silêncio e na negatividade que lhe são características. Um título nada poético que pode ser lido como manifesto: menos arte, mais vida, menos objectos, mais magia. Se a poesia é um lugar comum no trabalho deste artista, a magia exigida nesta nova escultura surge como a inevitabilidade daquele que imprime no metal, frio, rijo e estranho ao corpo, o modelo da produção poética cujo objectivo é a exigência de mais sentido e de negatividade, com a qual encara a sua própria prática e que se transforma em disciplina.

O encontro destes dois artistas nasce da mediação entre proximidade e lonjura, entre o agora e o sem tempo. O operador destes movimentos é a capacidade, ou potencialidade, sempre adiada, sempre suspensa, de, com sucesso, atingir a leveza de um gesto alquímico onde a arte se transforma em vitalidade e encontra a vida no preciso lugar e momento onde ela é vivida. A metáfora existencial

é inevitável quando se pensa na tradição do romantismo — com a qual rompem, ao mesmo tempo em que a assumem —, mas não se trata de uma arte romântica, antes de uma arte que se deixa contaminar pelo abismo que constitui a intimidade de cada um.

A dimensão e imponência da escultura, colocada no meio da sala e rodeada por suaves fotografias de lugares distantes, transforma-a num gesto não conciliatório ou redentor, num instrumento de precisão que nos pode levar a lugares que apenas se suspeita existirem. O objecto negro e intenso, com formas orgânicas entre o vegetal e as entranhas humanas, foge da representação e da imagem e, por isso, a relação que estabelece com as fotografias é de tensão. Em conjunto formam um campo energético de transmutação deste mundo num outro, das imagens fixadas na parede em inícios de percursos intermináveis. Tanto as fotografias como a escultura são elementos indeterminados, coisas deixadas algures que, em sucessivos gritos mudos, repetem a audácia de se agarrar à pulsão de vida que vêem no seu exterior e, então, a passagem do seu universo para o mundo da vida deixa de ser feita através de um salto e dá-se de um modo instantâneo, imediato, mágico, mas nunca suave. A escultura, que parece uma máquina primitiva de transporte, vê, nas fotografias que a cercam, a possibilidade de actualizar a energia que guarda no seu núcleo sensível e íntimo. Os dois seres estranhos que, na maior parte das vezes, se repelem — aquilo que a escultura presente nunca é fotografado e a escultura nunca se deixa fotografar — têm, como gesto conciliatório, a fabricação de mundos, a expansão do horizonte de sentido, de experiências, de sentimentos. Como diria Deleuze, trata-se de «libertar a vida, lá onde ela é prisioneira».

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 23 de Julho de 2006 sobre a exposição *Silêncio* na Galeria Graça Brandão, Porto.

ALEXANDRE ESTRELA
A imagem da sensação

Trata-se da primeira exposição antológica de Alexandre Estrela (n. Lisboa, 1971), um artista que desde meados da década de 1990 expõe regularmente. Nesta exposição, no Museu do Chiado, 12 obras constroem um arco temporal (de 1996 a trabalhos feitos propositadamente para esta exposição) que permite uma clara compreensão dos problemas que habitam o núcleo central dos trabalhos de Estrela e percebe-se, claramente, que o elemento de união de todos eles são os diversos jogos perceptivos que o sujeito, aqui transformado em visitante e utilizador do espaço museológico, estabelece com os diferentes objectos existentes. A utilização, frequente, mas não exclusiva, do vídeo deve-se ao facto de este ser a linguagem de que necessita para fazer face aos diferentes jogos perceptivos e sensoriais que se estabelecem com diferentes obras de arte.

Uma das notas dominantes de *Stargate*, título da exposição, é uma espécie de recusa do objecto e a preferência por experiências em que o aparelho sensorial de cada um é levado a determinadas regiões: ao manipular diferentes zonas da sensibilidade, Estrela explora a topografia das características sensíveis que cada visitante possui. Um objectivo conseguido através da utilização de instrumentos que criam imagens, sons e estimulam a receptividade do sujeito, como a sua espontaneidade, a sua resposta (física e psicológica) às diferentes

solicitações feitas pelos trabalhos do artista, quando se entrega aos diferentes estímulos e experiências propostos.

Parece que a cada novo trabalho se ensaia a tentativa de retirar, camada por camada, o modo como historicamente é construída a nossa capacidade de ver e sentir alguma coisa. Por vezes, os gestos são meras sugestões, como em *Making a Star* (1996), outras vezes são intensos e rompem com a aparente apatia da contemplação estética (*Near Here*, de 2002, ou *Sem Sol*, de 1999), mas todos eles são dirigidos a zonas da atenção sensível.

A inexistência de um fio condutor narrativo transforma cada um destes trabalhos na descoberta das possibilidades de visibilidade que a construção tecnológica permite: o que é que as diferentes tecnologias, que ampliam e transformam o aparelho sensorial humano, permitem ver mais? De que modo alteram a visão do mundo? E esta alteração toca o tecido do mundo? Não se trata de uma crítica ou revisão dos efeitos da tecnologia na vida humana e das alterações que provoca. Pertinente é perceber como é que as diferentes máquinas — todas supostamente ajustadas e destinadas ao olho e ao corpo humano — assumem a centralidade dos mecanismos de inteligibilidade do mundo. Ampliar o campo perceptivo é visto por Alexandre Estrela como um alargamento da possibilidade do sentir de cada um de nós: ver mais longe (por exemplo, outras galáxias) e ver o que não podia ser visto (por exemplo, os átomos ou os pixels que, ponto por ponto, compõem uma imagem) altera a construção — antropológica, social, política e estética — do conhecimento do mundo. E o problema é sempre o modo como este conhecimento é construído: a acumulação dos diferentes aspectos mundanos, que já são uma mistura de pensamento e visão, é uma unidade orgânica da qual não se consegue reconhecer a origem precisa e cuja genealogia é um mistério quase indesvendável.

Para Estrela, as imagens encerram todas as questões relacionadas com a inteligibilidade e, logo, com a discursividade daquilo com que cada sujeito é confrontado. Por isso, muitos dos seus trabalhos são cósmicos: a tentação é a de encontrar um primeiro princípio, que se supõe ser uma espécie de imagem originária, a partir do qual se pode organizar a totalidade da galáxia: o ponto arcadiano do sentir. Veja-se o trabalho *Near Hear* em que o artista mostra a dissociação entre a velocidade da luz e a do som: primeiro um *flash* intenso de luz branca que é um relâmpago, depois o som estrondoso do trovão e, a seguir, a indicação da distância relativamente ao ponto em que o espectador se localiza. Trata-se de duas realidades diferentes, mas que nós percebemos como unidade indissociável. Esta junção, que é uma síntese, serve como mote dos procedimentos da inteligência: projecta sentido, preenche os espaços em aberto, pressupõe continuidade, etc.

Os vídeos deste artista servem este duplo propósito: primeiro, o da constatação do carácter problemático da arte e, segundo, a criação de uma textura plástica que permita a detecção das diferentes densidades e intensidades dos vários códigos perceptivos. Por isso, como escreve na folha de sala o comissário da exposição, Pedro Lapa, «os seus [de Alexandre Estrela] objectos artísticos revelam as deslocções e sobreposições destas categorias [percepção, apropriação, estrutura], que neles fazem convergir o previsível e o imprevisível, o imediato e o mediato, o irreversível e o reversível nessa figura do estranho que retorna familiar e inquietante». Deslocação talvez seja um bom conceito para falar destes trabalhos, dado que é suficientemente elástico para aí encontrarem lugar as diferentes características destes trabalhos. Porque, para além da insistência na disciplina do vídeo (a qual é, por vezes, suspensa em nome de, por exemplo, instalações sonoras), a Alexandre Estrela interessam todas

as ferramentas que possibilitem e potenciem as experiências sensíveis. É uma exploração e uma tentativa de alteração das diferentes zonas de sensibilidade.

No limite, a tensão que percorre o trabalho de Alexandre Estrela é a expectativa de conseguir encontrar um modo de pôr numa imagem a potência humana de perceber o que quer que seja. Uma espécie de crença na possibilidade de uma obra de arte poder fixar e apresentar o modo humano de sentir.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 2 de Setembro de 2006 sobre a exposição *Stargate* no Museu do Chiado, Lisboa.

ALEXANDRE ESTRELA

Destruir as imagens

O trabalho de Alexandre Estrela caracteriza-se por uma intensa exploração de imagens digitais em vídeo, produzidas pelo artista ou encontradas e feitas por outros. Não se trata de uma antropologia das imagens, mas de, com rigor, perguntar o que pode e como pode uma imagem.

Esta exposição é, de um certo ponto de vista, uma provocação. Trata-se de uma provocação porque acontece numa galeria de fotografia e os trabalhos apresentados (um conjunto de serigrafias e um vídeo projectado numa ruína urbana exterior) têm, no seu centro, um mecanismo de destruição das imagens enquanto reprodução do mundo e da vida (a concepção naturalizada), como se elas fossem um meio intermediário e transparente (sem expressão) que mostram tudo quanto há de forma exacta e, como é a nossa crença habitual, pudessem ser provas materiais dos factos do mundo. Sendo que esta leitura das imagens enquanto coisas neutras é, em grande medida, da responsabilidade da fotografia que aparentou ser uma visão factual — sem arte ou subjectividade — do mundo. A estas concepções Estrela contrapõe trabalhos que vivem nos limites da visibilidade, coisas instáveis que impedem a cristalização e a reificação. Uma provocação com a natureza de uma perturbação dos protocolos e expectativas habituais que rodeiam a percepção das imagens.

Mas há um outro nível de leitura desta exposição que se localiza numa intensa exploração da relação entre as coisas do mundo, as suas imagens e os dispositivos da sua reprodução e/ou difusão. E esta relação acontece através do modo como, tanto as serigrafias como o vídeo, são construídos a partir de livros (um de fotografias sobre um jardim e outro de desenhos sobre a vida dos insectos, entre outros elementos) que, independentemente da sua natureza específica e dos seus referentes concretos, funcionam como uma espécie de paradigma de uma visão não artística, não subjectiva ou poética sobre o mundo. As imagens de que Estrela se apropria, reproduz e difunde surgem indirectamente através de uma cópia feita numa máquina copiadora. O resultado são imagens vermelhas, mais próximas de uma ideia de desenho esquemático que de qualquer ideal de reprodução. E são estas cópias que são filmadas, serigrafadas e transformadas e, claro, recriadas. Não interessa saber, detalhada e totalmente, o processo (sublinhe-se estar em causa uma espécie de cadeia reprodutiva: o livro reproduz o mundo, a copiadora reproduz a reprodução do livro, a serigrafia e o vídeo reproduzem a reprodução da reprodução, etc.), mas dar-mo-nos conta de que se trata de trabalhos destinados a abalar qualquer ideia de nitidez. São imagens genéricas, quase esquemáticas, que chegam ao mundo não através da sua semelhança com qualquer facto ou objecto, mas da experiência subjectiva que provocam.

Esta apresentação de Alexandre Estrela não tenta «arrumar» esta exposição numa espécie de discurso fechado e autocentrado numa vertigem sobre si mesmo que caracteriza tanta da «arte pela arte», mas mostra que a destruição (a que também podíamos chamar diluição) das imagens feita por este artista tem a natureza de um gesto de abertura do espaço vital para poder pensar. Uma destruição dos *clichés* visuais e com eles das nossas expectativas sobre a visualidade

do mundo, mas uma destruição motivada não pelo simples gosto destrutivo, mas pela necessidade de espaço para respirar, pensar e, claro, para poder ver.

Texto publicado no *Público* de 22 de Maio de 2015 sobre a exposição *Vida y Costumbres de Alexander* na Galeria Pedro Alfacinha, Lisboa.

ALEXANDRE ESTRELA

Experimentar a estranheza numa imagem

O trabalho de Alexandre Estrela tem uma dimensão de profundidade rara quando se tenta pensar acerca das imagens quer o façamos a partir da sua materialidade, como na pintura ou no desenho, quer a partir da sua imaterialidade e as enfrentemos enquanto existências lumínicas ou feixes de luz a invadir o espaço. E os trabalhos de Estrela operam precisamente nesta dobra: estão entre a materialidade e a imaterialidade, entre a fisicalidade e a expressão totalmente lumínica das imagens. Como se o artista estivesse empenhado em levar-nos ao ponto de uma quase absoluta imaterialidade, sabendo ele (e nós) do perigo desse passo, porque à total imaterialidade da imagem corresponde a sua invisibilidade e, logo, uma forma de cegueira.

A exposição *Forgotten Sounds of Tomorrow* (sons esquecidos do amanhã) reúne trabalhos começados em 2020: imagens, desenhos, pinturas, movimentos, sonoridades, que não se reúnem num ponto, nem sintetizam uma única ideia, mas deambulam pela totalidade do espaço expositivo. Importante é perceber que, desde a primeira à última obra, este conjunto de trabalhos de Estrela criam o seu próprio espaço de existência: não ocupam uma parede, uma sala, um vazio, mas, através da luz projectada e dos sons que atravessam todas as matérias, criam um lugar específico para acontecerem.

Esta exposição não é composta apenas pelo que está nas paredes (projectado ou suspenso), nem só pelos sons emitidos por colunas,

mas o seu aspecto decisivo localiza-se no intervalo entre o projector e a parede, as colunas e os nossos ouvidos. E é nesse espaço partilhado pelos nossos corpos, pelas imagens e pelos sons, que acontecem estes *sons do amanhã*. A própria montagem das peças, que não é sequencial, permite estar sempre a ver quase todas as obras e, assim, potencia esta integração do corpo do espectador na tessitura de cada uma das imagens.

De um modo genérico podemos dizer que o recurso explorado por Estrela nesta exposição é a activação de pinturas e desenhos através de feixes de luz, imagens-vídeo e por sons. Se a luz e as projecções vídeo provocam o tal dinamismo nas imagens, os sons introduzem uma espécie de estranheza que destrói qualquer ilusão didáctica ou ilustrativa que se possa ter sobre este trabalho: são sons abstractos — por exemplo, uma tosse permanente que amiúde se ouve. Sons que não confirmam as imagens ou os seus temas, nem tão-pouco acentuam os movimentos que nelas acontecem, mas provocam uma experiência de estranheza, o que constitui uma forma de prender a atenção do espectador.

O artista provoca acontecimentos nas pinturas e desenhos: movimento, cor, acentua detalhes, contamina-as com sons, mas nenhum destes gestos são formas de activação, mas constituem variações acerca das diferentes modalidades do olhar. O convite que nos é feito — que resulta do dispositivo brilhante criado por Estrela — é para descobrir a dimensão de profundidade presente nas imagens, descoberta esta que se dá quando percebemos que o movimento não lhe é exterior, mas está nelas e que, no limite, aquilo que o artista faz é desmembrar os elementos que as compõem. Os pontos de luz não atravessam ou trespassam as imagens, mas percorrem as suas superfícies e, assim, mostram que não são coisas estranhas, mas elementos constituintes da própria imagem.

Estes acontecimentos das imagens resgatam os trabalhos de Alexandre Estrela do campo ortodoxo do vídeo e da pintura e deslocam-nos para um território muito próprio onde elas são declinadas, ampliadas, metamorfoseadas. O confronto é com uma espécie de dupla condição pictórica: por um lado, as imagens são puramente virtuais, habitam lugares que nos são inacessíveis e quase invisíveis, mas, por outro lado, a sua condição de possibilidade é a sua existência enquanto matéria física espacialmente localizada.

As imagens (visuais, sonoras, sensuais) feitas por Estrela não são formas de ilusionismo, nem procuram truques, mas recordam a filiação que elas — *todas* as imagens — têm nas sombras: como nos conta Plínio, *o Velho*, as imagens nasceram do desejo em querer fixar uma sombra, em torná-la estável. Desejo este que sabemos ser impossível concretizar devido não só à efemeridade das sombras, mas também ao estado de permanente mutação em que se encontram as imagens. Trata-se do desejo em fixar e estabilizar algo que nos está sempre a fugir: as imagens recuam face às palavras, à mão que as quer agarrar e a todas as formas, por mais magníficas que sejam, que inventemos para as aprisionar.

Texto publicado no *Público* de 2 de Novembro de 2022 sobre a exposição *Forgotten Sounds of Tomorrow* na Galeria Bruno Múrias, Lisboa.

ANA HATHERLY

Ver palavras e dizer imagens

A mão que desenha é a mesma que escreve, a mão que esculpe ou pinta continua a ser a mesma que escreve: palavras, frases, textos. Podem ser cartas, romances — ainda que hoje esta relação esteja perturbada com a escrita directa em computador — ou podem ser imagens. O trabalho de Ana Hatherly situa-se num âmbito em que são imediatas as associações à poesia visual, mas muito mais que esta característica histórica, o lugar que a artista ocupa caracteriza-se pela compreensão da inteligência que a mão possui. Por isso, aquilo que, a um primeiro olhar, parece ser uma mera repetição automática e sem sentido de letras ou palavras — neste caso «fado» — transforma-se no gesto libertador da imagem que cada palavra possui. É como se se tratasse de uma cartografia especial dessas imagens escondidas no coração sensível de cada uma das palavras.

O desenho é o operador de uma transformação que se revela libertadora: da gramática, do significado, do dicionário, da estrutura lógica da língua; transformando todos estes elementos no próprio suporte da obra de arte, na sua matéria. Não que o trabalho de Hatherly seja um trabalho «linguístico», mas cada gesto seu é animado pela certeza de que o material sensível — experiências, vivências, visões — que repousa no fundo da palavra — como se fosse o leito de um rio — pode ser redescoberto numa inversão do processo habitual: da vida para o conceito, para a formalização,

para o discurso, para a palavra. A repetição, quase ao infinito, da palavra «fado» apresenta essa tensão: dar a ver aquilo que se deixa na própria palavra. Claramente, existe uma dimensão plástica e formal — não se pode negar que a escrita da palavra assume uma forma determinada —, mas não é isso o fundamental. Crucial é a metamorfose da caligrafia em imagem impondo-se esta última como o lugar de uma mancha não significativa ou gramatical, mas sim de cor, de forma, de sombra.

Um dos elementos fundamentais para ver/compreender o trabalho de Hatherly — e o presente caso é um bom exemplo — é saber da sua relação íntima com a poesia. Só assim a convicção de que o ritmo da palavra dita também faz parte da estrutura desenhada ganha a sua plenitude. A poesia, e talvez seja este o conceito que melhor se aplica a esta artista, é precisamente esse gesto de tornar denso, complexo, imbrincado. É a arte de associar sons, sentidos e imagens e, com estes materiais, criar coisas sempre novas: as palavras ganham todo um novo universo de associações e às imagens, gentil ou brutalmente evocadas, passa a corresponder um modo de vida, um modo de serem ditas. A voz é o operador que, acompanhando a mão que escreve e descreve, diz, expele, transforma. Dizer imagens e ver palavras talvez seja a melhor abreviatura do fazer de Ana Hatherly: ao princípio parece qualquer coisa paradoxal e absurda, depois revela-se como a elevação das potências latentes no que dizemos, no que fazemos e no que vemos.

Texto inédito escrito em 2005 para projecto não concretizado.

ANA JOTTA

A artista voraz e o espectador audacioso

Em Setembro de 2002, a artista Ana Jotta (n. Lisboa, 1946) escreveu, deu, ou accionou — não interessa a categoria — aquilo a que se chama uma «entrevista perpétua». Nela, pode ler-se que o entrevistado, identificado pelas iniciais do nome da artista, A.J., responde às perguntas que, pelo menos para nós, os leitores, são ilegíveis: «Isso é consigo», «Não», «Não», «Sim», etc. Esta entrevista, de uma artista que não gosta nem as dá, é reveladora do espírito, do estilo e do universo em que se desenvolve o seu trabalho. Revela o humor, o cinismo — conceito este tão acarinhado por Jotta — e o contexto onde se devem localizar os seus trabalhos.

Se o cinismo e o humor são suas notas características, materialmente este percurso é marcado por uma contínua alteração de perspectiva, de material, de técnica e de parceiro. Desde a pintura à fotografia, passando pela escultura, a instalação e o objecto artesanal, etc., nada Jotta deixou por fazer: como se andasse sempre à procura do sítio de onde melhor pudesse ver o mundo. E como sabe que o ponto de vista não é um local fixo e rígido, foi fazendo contínuas adaptações e transformações, tentando-se manter tão plástica e tão móvel como tudo aquilo que rodeia e faz parte da sua vida.

A proximidade entre a criação e a vida é, no caso desta artista, vertiginosa, os produtos da sua actividade percebe-se estarem incluídos num modo de vida próprio e serem o resultado de uma espécie

particular de respiração. Como escreve Gaëtan, no catálogo da exposição: «Tome-se agora o desejo como ponto de partida, procurando-se um esquema (que é sempre redutor) do *modus operandi* de J. Poder-se-á dizer que ela: expropria, apropria-se, ocupa. Sobretudo aquilo que de mais comum e previamente aceite ou assente existe [...], J., ao ocupar, esvazia — de sujeito, ou de emoções, afectos, funções, sentidos.» E note-se: o *modus operandi* aqui identificado diz respeito a tudo quanto existe, seja isso outros artistas e os seus trabalhos ou a casa onde a artista vive — quase sempre a ponto de se transformar em obra de arte.

Nada disto seria pertinente se, por vezes, não causasse alguma perturbação na leitura, compreensão e visão dos seus trabalhos: o facto de existir uma filiação tão marcada faz parecer que, sem esse contexto, os trabalhos desta artista são ilegíveis. Ilusão ou matéria de facto? As exigências colocadas ao espectador são grandes e erguem-se como uma espécie de impedimento ou mesmo uma cerca que rodeia — suave ou arduamente, conforme o caso — cada uma das suas peças. E as tais exigências transformam-se numa única: a imprescindível audácia do visitante, que se traduz na necessidade de humor e na anulação de qualquer cerimónia pelos trabalhos, sejam eles pinturas, a pescada falante que reclama «I need more freedom, more champagne, more adrenaline... more culture, more disaster...» ou a pintura a óleo de um cão, que, graças a um motor, rodopia freneticamente.

Ou seja, aquilo que se verifica ser o carácter próprio dos trabalhos de Jotta transforma-se num pedido ao espectador, ou melhor — é a condição de possibilidade de visão e de criação de sentido. A montagem da exposição é outro indicador deste modo particular de fazer e viver o trabalho artístico: assumir o espaço expositivo como se sempre as obras aí tivessem estado, como se esse fosse o seu lugar

de natalidade, o berço da artista e das suas coisas. Não por acaso, o título desta retrospectiva é *Rua Ana Jotta* e a porta da casa particular da artista é reproduzida, repetidamente, numa casa de banho, transformando a exposição num umbral de acesso a tudo o que sob o nome Ana Jotta fica reunido.

A questão acima enunciada transforma-se na questão teórica da autonomia da própria obra de arte relativamente às condições da sua origem: autor, criador, contexto, etc. Não é uma questão importante para a artista, mas é qualquer coisa que pode surgir da atenção aos seus trabalhos. E não é, pelo menos para alguns, uma curiosidade que, indevidamente, se cola àquilo que as mãos e o espírito de Jotta produzem. Antes diz respeito ao próprio coração, sensível e abstracto, da matéria. Às questões formais e técnicas — as qualidades plásticas e formais das pinturas, o rigor da execução, a artesanidade, etc. — junta-se a questão metafísica e/ou ontológica do destino da obra de arte. Pertinente ou em absoluto dispensável (decida-se individualmente) este horizonte está presente ou pode ser criado enquanto abertura de um conjunto de possibilidades de leitura do trabalho desta artista.

Podia traçar-se um quadro da genealogia ou fazer uma topografia das influências que o percurso de Ana Jotta sofreu: a cultura popular, a transformação de referências da história da arte (Klee, Kelley, Hopper, Mondrian, Duchamp, etc.), o universo feminino enquanto tradição e herança cultural. Mas este possível mapa de influências, tal como a questão acima enunciada, torna-se desnecessário — qualquer coisa que tem de se deitar fora. A voracidade de Jotta, a que Gaëtan chama desejo, é o elemento pertinente de tudo. A referência histórica e a integração dos seus «objectos» num qualquer sistema classificativo é, não só a criação de um tipo de explicação irreal e ilusório, como é a tradução de uma espécie

particular de cegueira à individualidade deste apetite artístico voraz. Havendo forma de o classificar seria enquanto único, estranho, mordaz, irónico, cínico, destruidor de expectativas. Podia pensar-se em mais adjectivos para o determinar, mas é da indeterminação e da contínua surpresa que se alimenta o solo onde tudo cresce. A sua actividade é a de continuamente encontrar diferentes maneiras de ampliar e de transformar. A lei física da economia do universo — nada se perde, tudo se transforma — encontra, em Jotta, a sua tradução em linguagem artística. Mas não se trata da formação da lei ou da fixação de um modo de fazer que se revela uma técnica: é-se impedido pelo cinismo (lembre-se a origem grega deste conceito: nasceu numa escola filosófica da Grécia Antiga e traduz a atitude de contínuo desrespeito pelas convenções sociais, pela opinião pública, pela moral comumente admitida, pela oposição aos valores sociais). Ana Jotta, tal como um cínico, é descarada, não tem pudor, é impudente, dá opiniões, faz comentários e isso resulta num trabalho inclassificável e selvagem, depois do qual nada fica como estava.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 2 de Julho de 2006 sobre a exposição *Rua Ana Jotta* na Fundação de Serralves, Porto.

ANA JOTTA
Artista feiticeira

A exposição na Galeria Miguel Nabinho, em Lisboa, chama-se *Grandes Mestres da Literatura Policial* e reúne um conjunto de pinturas feitas para uma exposição de Pedro Barateiro em Basel. São cerca de dez obras (carvão sobre tela pintada) com vistas de cidade e interiores de casas; pinturas que parecem desenhos atmosféricos. O título não tem qualquer explicação, até porque Ana Jotta sabe que não é obrigada a responder ao que não lhe apetece, e, na conversa que teve comigo, não lhe apeteceu explicar o nome da exposição. Um apetite ao qual se pode acrescentar o instinto, o humor e a animalidade como as palavras convenientes para a descrever. Vive da paixão pelo trabalho, o qual diz ser a coisa mais importante que há, e, à pergunta sobre se há vida depois do trabalho responde, sem hesitação alguma, «claro que não.»

Numa das novas pinturas lê-se «I hate your lazy eye» (detesto o teu olho preguiçoso) — a única obra onde existe uma pessoa. Mais do que uma crítica ao espectador ou ao mundo contemporâneo das imagens, trata-se de «conversar com o público» porque, para a artista, é importante «falar directamente com as pessoas.» Um «falar» que é mais da ordem da provocação: Jotta gosta de provocar sentimentos, experiências, movimentos. E fá-lo através de uma disciplina rigorosa de trabalho e de um assumir da sua actividade como magia ou, como gosta de lhe chamar, «feitiçaria.»

Ana Jotta não se vê como uma artista no sentido contemporâneo do projecto, do *portfolio*, das instituições e dos financiamentos. Afirma: «Não me vejo como artista, nasci assim. Há pessoas que nascem com defeitos, eu nasci com este de ser artista. Nos nossos dias as pessoas estão muito mais dirigidas para *portfolios* e tecnocracia, para burocracia, e eu sou da velha escola. Sou uma feiticeira, uma bruxa ou uma mágica. Não acredito em santos, nem nessas coisas, mas acredito no espírito e que sou a mediadora de uma coisa que nem toda a gente pode fazer.»

E, na folha de sala escrita por si, a apresentação da artista-feiticeira, cuja acção e trabalho é fonte de revelações, é ainda tornada mais clara: «já disse mil vezes, eu sou uma reveladora, como os líquidos nas fotografias, por exemplo; um artista é um criador(a), não é um autor, uma autoridade. Eu revelo o que já existe, e que é bem visível, o espírito; eu revelo/mostro o espírito, eu Faço o espírito. Evidentemente.» E é neste contexto que se deve entender tudo o que diz e faz. Os seus feitiços consistem em fazer aparecer o espírito onde já só existiam coisas mortas e matéria inerte. Fazer o espírito é sublinhar a abundância representada pela arte num mundo que, como diz Jotta a respeito de uma sua anterior exposição, é «uma estação rateira» e nós somos uma espécie de ratos.

Desde a sua primeira individual (1985, na EMI-Valentim de Carvalho) que Ana Jotta é um caso sério na arte portuguesa. E é-o devido à qualidade do que faz, à multiplicidade de coisas que produz e aos diferentes modos como desenvolve o seu trabalho — isto é, nunca se sabe o que vai fazer, tornando-se um problema para crítica que não consegue, com segurança, «arrumar» esta artista numa categoria estética. Podem ser esculturas, pinturas a pastel, óleo, desenhos, ecrãs, instalações, sons. Tudo lhe serve. A única condição é a de que os objectos feitos por si consigam transportar a energia que

a bruxa-artista usou no seu fabrico. A magia dos objectos. Diz Jotta: «Eu não faço “naturezas-mortas”. O meu trabalho tem de ser fabricado pelas minhas mãos, porque só o meu corpo consegue fabricar aquele objecto que é igual a tantos outros, mas que, por ter sido feito por mim, já não é igual. O meu objecto é mágico, fala com as pessoas e transmite uma espécie de energia.» E acrescenta: «Os objectos têm de ter alguma coisa lá dentro, têm de ser autónomos. É como nas tribos antigas, os feiticeiros põem umas coisas “especiais” dentro dos objectos que fabricam e só eles sabem o que está lá dentro. Acredito que os objectos têm uma vida própria.»

E é esta vida que guia o fazer da artista. A magia não significa o resultado final do processo criativo, mas o modo como surge. No seu caso, trata-se de um processo intuitivo e animal, porque, como diz, «não tenho ideias, tenho reacções» e porque é «muito inconsciente e física» e «simplesmente faço coisas.»

Trata-se de uma arte feita por reacção ao mundo entendido enquanto estímulo: «não projecto trabalho. As minhas séries acontecem e eu nem sei bem como. É quase como cair um tijolo na minha cabeça. Com toda a certeza isso está algures armazenado em mim, mas eu não sei de onde é que vem. Não é nada de intelectual, premeditado ou previsto. Como não sou opaca, as coisas têm os seus efeitos em mim.»

E essas coisas podem ser tão estranhas como ratos de armas em riste, figuras fantásticas ou delírios sexuais. Mas Jotta gosta de «pintar coisas clássicas: bairros, casas, casarios, etc.» Um gosto relacionado com a facilidade que tem em fazer o que quer. É uma virtuosa: sabe pintar de todas as formas, usando todos os materiais e aplicando todas as técnicas. Uma facilidade depois traduzida numa enorme polissemia e variedade de trabalho.

Ainda que seja uma pintora exímia sabe que «não é o estar bem feito que faz uma boa pintura.» Diz que a arte não se ensina: «ninguém me ensinou a ser artista. Nasci com jeito natural, a única coisa que fiz foi desaprender o meu jeito, lutar contra essa facilidade. Podia ter sido uma muito boa falsificadora: posso pintar em qualquer estilo e em pequena passava horas a pintar notas de 20 escudos. Nasci com jeito para falsificadora, que não me serve para nada porque não é por aí que as coisas ganham vida.»

Se se fizesse uma exposição imaginária de todos os seus trabalhos não se conseguiria identificar uma autoria, mas uma energia comum entre as coisas tão diferentes que fez nestes 30 anos de trabalho. Nega a autoria ou autoridade sobre uma linguagem ou conjunto de coisas, porque «somos feitos de milhares delas. E quanto mais sensíveis e inteligentes, mais pedaços soltos se tem dentro de si.» E é nesta estrutura de fragmentos e diferenças que está a «essência» das coisas que faz.

Dizer que não existe uma obra da qual se possa dizer ser uma «pura Ana Jotta» não significa que se trate de algo inconsistente, porque se se «olhar bem para os trabalhos percebe-se que é sempre a mesma pessoa. Quem está desatento pode não o perceber, mas existe um fio a ligar tudo.»

Que não exista uma essência na arte de Jotta não é um modo de errância, porque, para a artista, o seu trabalho, por mais indiferente e excessivo que seja, é sagrado. Sabe que faz «umas merdas», mas, por serem suas, são «holly shit» (que é também o nome de uma sua instalação de 2005, em que a artista fez uma reprodução do interior do seu *atelier*): «é tudo um excesso e um lixo, mas o meu lixo é sagrado, porque tenho uma fé cega no trabalho.» E, com isto, não quer dizer que seja melhor que os outros, mas expressa a entrega, em cada momento, ao seu trabalho.

A fé que diz ter implica uma prática da arte enquanto exercício vital e acto insubstituível: «a fé é uma vitalidade ou uma energia que só alguns têm. E só as pessoas podem continuar as coisas, porque se o espectador não tiver um sentimento as coisas estão mortas. Só com esta vitalidade a arte se pode manter viva.»

E é esta falta de vitalidade que diagnostica na arte dos nossos dias. Olha para a «cena contemporânea» e sente poucas coisas, preferindo ir ao cinema: «as artes visuais interessam-me muito pouco, até me enjoam. Prefiro viajar ou ir ao cinema. Há um ou outro artista que me dão uma energia maravilhosa, o que não tem que ver com o facto de serem artistas plásticos, mas sim por existir neles alguma coisa que mexe comigo.» Mas é certo que lhe dá mais «alento ver um filme que uma exposição de artes plásticas.»

Um dia perguntaram-lhe qual era «o cume da estética» e a resposta, rápida e sem hesitações, é que «cume é uma sala de cinema às escuras e onde, de repente, sai a luz de um ecrã.» Portanto, o cume estético encontra-se num lugar escuro onde acontecem coisas inesperadas e mágicas: imagens a movimentar-se num ecrã que se parecem com as pessoas da vida real, feitas de carne e osso, a provocar uma sucessão de sentimentos, experiências e movimentos internos.

Texto publicado no *Público* de 16 de Março de 2011 sobre a exposição *Grandes Mestres da Literatura Policial* na Galeria Miguel Nabinho, Lisboa.

ANA VIEIRA

Contra a retórica da certeza

Através de jogos de reflexos e da encenação de presenças, Ana Vieira (Coimbra, 1940-Lisboa, 2016) constrói uma narrativa de ambiguidades e *suspense*: nunca se sabe o que está atrás de uma porta, de uma cortina ou o que acontece depois de se atravessar um corredor ou transpor um muro.

Muros de Abrigo é o título da exposição de Ana Vieira no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Um título, confidenciou a artista, relevador das inquietações e matérias do seu trabalho, que surgiu de uma história de infância cuja importância sublinha.

E a história é assim:

«Em São Miguel, quando chegava a casa vinda da escola, a primeira coisa que me apetecia fazer era ir passear para uma zona de plantação de vinha, de que gostava muito. Ia buscar um molho de chaves e dirigia-me à parte da propriedade mais próxima do mar. Nessa zona, existiam grandes muros de pedra, muros de abrigo, que protegiam a vinha da maresia [...]. Absorvi esse espaço, a ambiguidade de ser simultaneamente aberto e fechado, e ainda o facto de haver passagens, de implicar tempo, cadências e percursos. A última porta dava para o mar.» [texto publicado no catálogo da exposição]

«Não interessa saber se é verdade ou não, se era tudo exactamente como conto», diz Ana Vieira. E esta indecisão quanto ao

conteúdo factual e verificável da narrativa é uma indicação precisa do seu universo criativo. Todos os seus trabalhos, para além da relação específica que possuem com a história da arte e com a linguagem artística que utiliza (pintura, escultura, fotografia, som), são sempre, tal como a história que conta, ficções e «encenações» (que é, diz, o modo como gosta de chamar os seus trabalhos).

Encenações que reivindicam, paralelamente ao seu estatuto estético, a dimensão lúdica do jogo, que diz ser importante recuperar para a vida quotidiana: «As minhas peças são uma espécie de propostas de jogos, como no teatro. E nós, no nosso quotidiano, precisamos dessa dimensão. O meu trabalho tem muito que ver com a encenação, no sentido teatral do termo.»

Este sublinhar da metáfora teatral mostra que não está em causa um jogo qualquer, mas um com uma linguagem rigorosa, onde se assiste à disposição de diferentes coisas (paisagens, objectos, palavras, pessoas) com vista à criação de um universo ajustado e com sentido: os ambientes e as casas encenados por Ana Vieira constituem-se sempre como mediações para o mundo, a vida e a existência. São passagens. Todo o seu trabalho está sempre a regressar às operações que a criança realizava na quinta paterna: absorve o espaço, explora a ambiguidade de tudo quanto há, cria zonas de passagem, pontos de fuga e evasão que exigem movimentos contínuos daqueles que atravessam os seus corredores, percorrem as suas casas ou permanecem nos ambientes que encena.

Ana Vieira nasceu em Coimbra, em 1940, cresceu na ilha de São Miguel nos Açores e estudou pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Mas o título de pintora não lhe convém. Gosta de imagens, mas sempre sentiu que as suas pinturas «desgostavam a um morto», diz ironicamente, e que, com elas, não conseguia atingir o modo de compreensão que queria. O que aprendia na academia estava cheio

de constrangimentos e «empecilhos», além de impor uma lógica de paleta e cavalete de que não gostava. Já na altura da sua formação procurava modos de criar espaços, porque «a contemplação não me chega, tenho de sentir com o corpo. É como quando olho para o mar: não consigo ficar quieta, tenho de ir mergulhar.»

Esta relação problemática com a pintura foi cedo tematizada. Já em 1968 dizia: «sob o ponto de vista académico, que impõe ao artista a paleta e o cavalete, pode chocar o princípio de que cada artista se pode exprimir com quaisquer materiais, ou melhor, recorrendo aos meios que mais lhe convêm.» (*Correio dos Açores*, 1.09.1968)

Enfatizar a expressão contra uma linguagem artística instituída dá origem a uma lógica que não destrói a herança artística recebida, mas as obras nas quais as lógicas artísticas dominantes são abandonadas. Para Paulo Pires do Vale, comissário da exposição, os trabalhos de Ana Vieira dos anos 60-70 são uma «revolta contra o plinto e contra a moldura. Contra a obra sacralizada, fechada e afastada da existência» a artista reivindica «uma arte viva, participada, partilhada, não só na recepção, mas já na sua produção.»

Um gesto de revolta que a faz afastar-se dos *clichés* visuais e intelectuais do discurso da arte, simultaneamente reafirmando a validade e permanência dos valores artísticos. Quando isso acontece, Ana Vieira apropria-se de obras «clássicas» e muito conhecidas, e por ela muito admiradas, e «refaz» esses acontecimentos artísticos. Em *Ambiente* (1972) é a famosa *Vénus de Milo* que ocupa o centro de uma sala com paredes de cortinas esvoaçantes e transparentes. A escultura elevada por um plinto está rodeada de cadeiras vazias (onde já ninguém se senta? ou onde ninguém nunca se sentou?) que, na sua cor negra dominante, sugerem um ambiente fúnebre. Esta morte encenada não é um lamento, mas um retomar da potência da arte: por mais que se anuncie a sua morte, ela permanece potente,

significativa, resistente e são sempre os homens com as suas ideias que morrem, são as cadeiras que estão vazias: a escultura continua lá, a exercer o seu poder.

Com *Le Déjeuner sur L'Herbe 77* (1977) é o pintor Manet que Ana Vieira retoma. Não por descontentamento, mas por admiração. Pega na pintura e torna-a mais «real», ao transformar a bidimensionalidade em tridimensionalidade: uma toalha estendida no chão, com copos, corpos, natureza. Corpos que podem ser atravessados e assumidos pelo visitante.

Neste gesto da artista não existe nenhum tipo de reclamação teórica ou o estabelecimento de um programa de trabalho. É um modo sensível e intuitivo de tornar suas as imagens que deseja, admira e quer possuir, e que diz estarem sempre no começo das suas obras. Por isso, este voltar a fazer, longe de ser uma cega repetição, ou a crítica aos *clichés* e sistemas simbólicos e institucionais da arte, é uma forma de tornar íntimas essas imagens.

Os fascínios de Ana Vieira não são só constituídos pelos momentos consagrados da história da arte, mas faz parte da generosidade do seu olhar a atenção ao que a rodeia e o permanente movimento de procurar o que mais lhe convém. Foi assim com as sombras de Lourdes Castro, os espelhos de Michelangelo Pistoletto, as *performances* de Joan Jonas que, em Paris, viu com Helena Almeida, e é assim com Jorge Silva Melo, que produziu a sua inesquecível exposição *Casa Desabitada* e que realizou um filme sobre a artista chamado *E o Que não É Dito* (2011).

Aos 70 anos, Ana Vieira continua a afirmar que não ter sido descoberta foi a sua «grande sorte», pois só assim pôde fazer um trabalho totalmente livre e, sobretudo, um «trabalho contra as retóricas da certeza.»

Esta luta, longe de ser uma metáfora, descreve uma inquietação que encontra em *Janela Indiscreta* (1954), de Hitchcock, um modelo. O filme, diz a artista, é a melhor descrição do seu trabalho, mostrando alguém sempre inquieto por ver através das coisas e, nesse movimento de visão, as fronteiras entre o dentro/fora, próximo/distante, ausente/presente são abaladas e transpostas.

Acrescente-se que o *voyeur* é um lugar permanente no trabalho de Ana Vieira: está-se sempre a espreitar através de janelas, pelo buraco das janelas, pelas frinchas das portas. E sempre a assistir a acontecimentos privados, domésticos, quotidianos, cuja potência artística parece nula, mas que, em Ana Vieira, surgem como mote permanentemente desenvolvido.

Se o espreitar do *voyeur* é a modalidade da experiência da sua obra, a casa é o seu lugar de segurança. Porto inabalável contra todas as tentativas de desvanecimento do corpo, das imagens e sensações. E, com a casa, surgem silhuetas, sombras, sugestões, jogos de espelhos que remetem o espectador para um universo de reflexos e de imagens. Não se trata da exploração do ambiente doméstico, mas das fantasmagorias da normalidade. Ana Vieira materializa os fantasmas (que são produtos da *phantasia*, nome antigo da imaginação) da normalidade, as imagens espectrais que continuamente são sugeridas pela casa que se habita, se espreita ou se visita. E, com os seus trabalhos, a experiência da arquitectura transforma-se em inquietação e permanente novidade: nunca se sabe o que está atrás de uma porta, de uma cortina ou o que acontece depois de atravessar um corredor ou transpor um muro.

Texto publicado no *Público* de 23 de Janeiro de 2011 sobre a exposição *Muros de Abrigo*, com curadoria de Paulo Pires do Vale, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa.

ANDRÉ CEPEDA
Permanência da vida

André Cepeda (n. Coimbra, 1976) trabalha exclusivamente com fotografia. Um trabalho duro, paciente e fruto de um esforço enorme de atenção. A cada novo projecto, o fotógrafo torna as imagens mais precisas, mais directas. O formato livro não surge apenas como modo de guardar e organizar essas imagens, antes é o lugar natural para as relações que Cepeda cria entre elas: o livro exige um tempo, assim impondo uma ordem e uma sequência. E, neste seu novo livro, desenhado por Pedro Nora e editado pela Pierre von Kleist, o artista mostra como a sua visão paciente é um método fértil.

Rien não pertence a nenhum território que se possa definir à partida: trata-se de uma série que se desenvolve entre o abstracto, o documental, o retrato, a fotografia de arquitectura e a fotografia de paisagem. Reúne imagens que são simultaneamente todas aquelas coisas e nada que se possa nomear como género: mostram corpos, paisagens, espaços e objectos abandonados que, no contexto da fotografia, parecem esculturas ou desenhos.

Esta singularidade é ao mesmo tempo a sua força e a sua dificuldade. São imagens difíceis porque Cepeda obriga o olhar a ver, mesmo quando não há nada para ver: não sendo descritivo, o título *Rien* (nada) é um bom mote para a sucessão de imagens. Estas debruçam-se sobre os vazios aparentes que depois se revelam detentores de uma enorme força plástica, imagética, estética. São imagens cons-

truídas sobre o vazio, o silêncio e o inexpressivo, isto é, fotografias que resultam do esforço de responder à questão «o que é que se pode ver quando não há nada para ver, nada para observar, nada para descrever?» Não está em causa a impotência da visão ou da linguagem para dar conta do que sobra quando se reduz tudo ao mínimo, mas sim mostrar a vida que permanece quando já quase não sobra nada.

Não se trata de um olhar sobre o quotidiano, o gesto, o objecto ou o pequeno acontecimento a partir do qual se desenvolve tanta da fotografia contemporânea, nem de um projecto movido pela ambição de salvar tudo quanto se tornou invisível pela desatenção reinante na vida de todos os dias, mas sim de tornar visíveis as forças, na maior parte das vezes invisíveis e silenciosas, que operam no espaço, no corpo, na paisagem. Forças estas que não são sempre harmoniosas, equilibradas, mas colocam quem as vê numa espécie de perigo relacionado com o abandono e o desamparo com que surgem.

É importante perceber que as fotografias de André Cepeda resultam de uma demora: exigem tempo, espera, atenção, contenção, cuidado. Não é um trabalho feito com uma câmara de bolso a produzir *snapshots* do mundo e das coisas que rodeiam o fotógrafo; cada imagem é fruto de uma relação que implica compreensão e, sobretudo, a partilha de um mesmo plano entre aquele que fotografa e aquilo que é fotografado. E se nos trabalhos e edições anteriores (veja-se o livro *Ontem*) ainda havia, por parte do fotógrafo, alguma preocupação com a composição pictórica do espaço da imagem, nesta nova edição a sua linguagem ficou mais directa, despojada, dizendo, sem rodeios, o essencial. Por isso, mostra tudo de frente, sem luzes ou cores especiais que tornam as imagens mais quentes e profundas. É uma posição ética e estética: ética, porque recusa qualquer hierarquia de valores morais e sociais, estética porque não encontramos graduações iconográficas, simbólicas ou pictóricas.

Todo o livro se desenvolve através do estabelecimento de um ritmo intenso entre espaço, corpo e objecto, mas esta sucessão não se desenrola tendo em vista as qualidades formais ou escultóricas daquilo com que a câmara se vai «relacionando», antes é ditado por uma espécie de intriga relativa ao que acontece no intervalo entre a escuridão e a luz que cega: o livro começa com uma imagem quase toda branca e termina com uma página negra. Estes dois pontos de cegueira são os extremos do fio que é literalmente desenvolvido nas páginas deste livro. Página a página estabelece-se uma relação com aqueles lugares e com aquelas pessoas: mesmo quando não está ninguém e os lugares estão vazios, ouve-se e presente-se quem lá esteve, são lugares e coisas que falam das partidas, da perda e do silêncio que fica atrás das vozes que já não se podem escutar. Uma série de imagens sem qualidades poéticas ou sentimentais, que vai buscar a sua intensidade à profundidade com que apresenta os seus objectos.

Poder-se-ia dizer muito sobre o modo como estas imagens falam de uma região (o Porto, que é a terra do fotógrafo e que ele não se cansa de fotografar, de ver e descrever) condenada à pobreza, à desertificação e ao abandono. Mas isso seria desviar a atenção do essencial deste livro e destas fotografias. Elas são sobre o que resta de humano na arquitectura, na paisagem, nas coisas, mesmo quando já lá não está ninguém para falar. A casa, o abrigo, os objectos surgem, não para dizer das suas qualidades materiais, formais ou escultóricas, mas dos seus habitantes, construtores, utilizadores. Um livro sobre a permanência da vida em lugares onde toda a presença humana parece ter sido extinta e já não há humanos, só fantasmas.

Texto publicado no *Público* de 6 de Fevereiro de 2013 acerca da publicação do livro *Rien*, editado pela Pierre von Kleist Editores.

ANDRÉ CEPEDA

Arrancar imagens ao vazio

Esta exposição de André Cepeda caracteriza-se por ser uma importante síntese dos temas que têm ocupado este fotógrafo. Temas que devem ser entendidos não só como os assuntos através dos quais tem construído as suas imagens, mas também como as modalidades de observação e de construção fotográfica que o seu trabalho materializa e convoca.

Em *Depois*, com curadoria de Sérgio Mah, encontramos um conjunto de imagens realizadas entre 2010 e 2015 que, não constituindo um olhar antológico, começam por descrever o modo como Cepeda usa o território como elemento biográfico e a arquitectura como uma espécie de texto de que se apropria pictoricamente. Não se trata de uma preferência estética ou de, tão ao gosto corrente contemporâneo, usar os fantasmas do modernismo presentes num certo tipo de arquitectura como argumento fotográfico. A cidade, e mais especificamente a cidade do Porto, é, nestas fotografias, um território atravessado por tensões conquistadas pictoricamente através da construção de um olhar que não se deixa aprisionar em descrições formais ou materiais, mas tem no invisível, no enigmático, no obscuro e, como escreve Mah, nos fantasmas, os seus elementos preferenciais.

O balanço entre a cidade objectiva, materialmente determinada, tipologicamente definida, e a cidade abstracta, com lugares obscuros

de ocultação, de vazio e silêncio, é um dos elementos mais notáveis que toma corpo na selecção de obras apresentadas em *Depois*. A exposição põe em cena um jogo, tão decisivo e característico na obra de Cepeda, entre imagens com enquadramentos geométricos, muito rigorosos e objectivos (a lembrar um certo gosto pelas situações escultóricas que as imagens fotográficas podem gerar) e situações totalmente fragmentárias, expressivas e impressivas. E é no intervalo entre estas duas modalidades fotográficas, a que corresponde uma sensibilidade, que devemos compreender estes trabalhos.

Essencial no jogo de tensões que Cepeda põe em movimento é o reconhecimento de um vazio enquanto condição de todas as imagens. Isto é: a inquietação produtora de imagens é, no seu caso, qualquer coisa que não se dá a ver; ele parte da compreensão da cidade como lugar de transformação, inscrição e vazio e são estes acontecimentos que fazem, constroem e definem uma cidade e, por isso, motivam e geram imagens. É como se com cada uma destas Cepeda quisesse dar visibilidade, voz e corpo, aos que a cidade sempre cala e que só a um olhar demorado se começam a revelar. Mas, paradoxalmente, a revelação destes invisíveis e fantasmas, quase sempre mantidos em precários campos de ocultação, não é um outro acontecimento na cidade, mas, bem pelo contrário, um elemento revelador e decisivo na sua compreensão e definição.

Os acontecimentos que Cepeda provoca nas suas imagens e na relação entre elas — e insista-se: estamos no campo da fotografia enquanto lugar de criação e imaginação e não perante nenhum tipo de registo documental ou de construção arquivística — são possíveis porque está em causa a prática de um certo entendimento da fotografia como arte da relação: as imagens servem como mediadores de uma intimidade construída através de uma paciente atenção aos detalhes, aos silêncios e às subtilezas materiais; estas imagens

acontecem porque o Porto, a que toda esta exposição se dedica, não é, para o artista, uma cidade qualquer, nem um simples elemento pictoricamente interessante, mas a estrutura da sua biografia e o seu lugar diário de intimidade e relação.

Podia ainda salientar-se o modo como ao «Porto lugar de eleição nos *tops* turísticos» se contrapõe a realidade, porque é sempre a realidade que incita à prática fotográfica aqui em causa. Por isso, estas são imagens de resistência a uma certa ideologia da cidade como diversão, encantamento, alheamento e fuga. É neste contexto que as imagens da escultura de José Rodrigues com o título *Monumento ao Empresário*, inaugurada em 1992 por Cavaco Silva, então primeiro-ministro, são axiais em *Depois*: imagens nocturnas, feitas entre 2014 e 2015, que dão conta de um monumento, na principal avenida da cidade, cujo sentido se dissolveu com a decadência, a falência e a implosão do sistema económico, social e ideológico que celebrava. Mas *Depois* não tem numa narrativa política crítica da actualidade o seu texto de enquadramento e justificação; é, isso sim, uma exposição que expressa uma inquietação e uma experiência que só no campo autónomo da arte encontra a sua possibilidade.

Texto publicado no *Público* de 24 de Maio de 2016 sobre a exposição *Depois*, com curadoria de Sérgio Mah, no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa.

ANDRÉ PRÍNCIPE
Contos fotográficos

André Príncipe (n. Porto, 1976) publicou na editora Pierre von Kleist uma trilogia de livros: *O Perfume do Boi*, *Master and Everyone* e *I Thought You Knew Where All of the Elephants Lie Down*. As imagens, produzidas entre 2008 e 2011, não têm um denominador comum, nem expressam ligações evidentes. São imagens sem género determinado ou estilo dominante: surgem pessoas, paisagens, animais, tudo ao mesmo nível, sem qualquer distinção ou hierarquia. A unir essas imagens está o formato livro que tem nas pautas musicais o seu modelo e, como disse em conversa, o mesmo tipo de narrativa: entre o ficcional e o real.

Príncipe estudou psicologia e cinema, mas nunca se reconheceu no modelo académico, com a ideia de escola ou com os protocolos cinematográficos preestabelecidos: «Não me identificava com o modelo clássico do cinema: os guiões, as equipas de rodagem, as restrições de tempo. E pensei que aquilo que me tinha levado para o cinema era a ideia de alinhar e sequenciar imagens; foi assim que surgiu a vontade de fazer um livro de fotografia; acima de tudo, porque era uma coisa que podia fazer sozinho, sem equipas.»

Para este fotógrafo, o desconforto com a prática do cinema estava sobretudo relacionado com a impossibilidade, que o cinema mais canónico apresentava, de fazer as imagens que queria, quando queria: «No cinema, acordo de manhã e tenho de ir escrever o guião, ou

seja, surgem-me imagens que tenho de escrever para depois voltarem a ser imagens. E isto não me pareceu natural.»

Príncipe faz fotografia como quem escreve um diário. É, como diz, «uma prática diarística», que não é ditada por razões objectivas e lúcidas, mas permite fazer imagens por nenhuma razão. Ou seja, não projecta séries, não constrói enredos ou personagens, mas deixa as coisas surgirem. Ainda que muitas das suas imagens surjam das viagens que faz, André Príncipe não viaja para fotografar; pelo contrário, fotografa porque está lá. O hábito de andar quase sempre com uma câmara na mão é revelador deste desejo de deixar as imagens surgirem. Não se trata de inocência, até porque alguns dos seus trabalhos exigem preparação técnica e produção, mas de reclamar um horizonte de espontaneidade e de imediatez para o seu trabalho.

Depois, quando pensa nas suas exposições ou nos livros que edita, a ausência de razão dá lugar, em cada caso concreto, a uma lógica narrativa ou espacial. Tem preferência pelo livro não só porque «a narrativa e a quantidade de imagens são muito maiores», mas também porque a transformação da imagem em objecto espacial que acontece numa exposição impõe limites: a dimensão, a escala, a luz e a arquitectura obrigam a uma relação intensa com o espaço. E esta relação física e espacial do espectador com a fotografia torna «a imagem um objecto.»

No caso dos livros, afirma Príncipe, «não existem limites impostos. Sou eu que delimito as balizas: escolho o formato, o número de imagens, etc.» A sequência de imagens permitida pelo livro é outra das razões fortes desta sua preferência. No livro de fotografia «há um princípio, um fim e uma sequencialidade que as exposições dificilmente têm. Numa instalação não se percebe bem qual é a última ou a primeira fotografia. Pode até existir essa ideia, mas é sempre o espaço que dita as possibilidades.» Da maneira como faz

fotografia, os livros são mais importantes não só porque são «mais exigentes», mas «porque não há diálogo com outra coisa que não a própria fotografia. Para além da duração no tempo que o livro tem e as exposições não.»

Esta trilogia é feita de edições que, inicialmente, acompanharam exposições. Une-os o grafismo, e não só o espírito comum que existe nos seus trabalhos. A inspiração que vai buscar aos livros de pautas musicais, que não é casual ou retórica, significa uma aproximação à música, a um território onde Príncipe se queria inserir. Nessa ideia da pauta musical o que o seduz é o estatuto de intermediário, a qualidade que lhe permite criar uma metáfora da fotografia como linguagem musical que exige, como afirma, que «cada leitor complete as imagens e tenha uma actividade importante para que a narrativa possa existir.»

Quando confrontado com o sentido da sequência das imagens, gosta de dizer que se trata uma espécie de conto ou curta-metragem transformados em livro de fotografia.

O último destes livros a ser feito foi *O Perfume do Boi* e resulta de uma viagem de caravana, feita entre Setembro e Dezembro de 2011, à volta de Portugal. Uma viagem que não era para ser documentada, mas foi a desculpa e o pretexto para fazer um percurso. Sem programa definido, a viagem partiu de duas premissas principais: «a inexistência de uma unidade cultural em Portugal e a constatação do desconhecimento que temos do país.» Um desconhecimento provocado em grande parte pelo tipo de imagens erradas que são mostradas: «Sempre tive a sensação de que as imagens de Portugal, que se vêem nos telejornais de todas as televisões, não eram imagens justas.»

A viagem começou e acabou em Sagres e foi sempre feita à volta das fronteiras, com uma intenção ou desejo não de «mapear o terri-

tório, mas de estar no campo e seguir um percurso.» Por isso, afirma com segurança não se tratar de um livro sobre Portugal, mas «uma história de arquétipos, uma espécie de conto de fadas.» Um conto que André Príncipe resiste em descrever porque, afirma, não quer «transformar essa história num jogo de palavras». Ainda assim, consegue andar à volta do tema: «É uma história sobre os elementos, ar, terra, água e fogo, sobre qualquer coisa que aconteceu e que causou uma perturbação. Uma acção humana que teve um eco desagradável nos elementos, na natureza, nos animais.» E, para esclarecer, dá o exemplo do filme de Alfred Hitchcock, *Os Pássaros*: «Há algo que aconteceu e que não é dito, causando aquele comportamento dos pássaros.» Se, no filme de Hitchcock, as suspeitas de acção perturbadora recaem sobre a relação do protagonista com a mãe, na série de fotos de Príncipe o evento que provoca instabilidade, como afirma, talvez seja uma morte: «acho que há uma morte no livro que perturba a ordem das coisas.»

O título é antigo e André Príncipe «carregava-o há muitos anos»: «Às vezes acabo os trabalhos e não tenho ainda título, outras vezes carrego durante muito tempo títulos que depois se adaptam ao que estou a fazer.» Neste caso, interessou-lhe o jogo entre a gravidade e a escala do boi e a leveza e o carácter etéreo, aéreo e leve do perfume.

Mas a história deste título está mais enraizada em André Príncipe e a sua origem está num sonho: «Em geral, os meus títulos vêm dos sonhos que tenho. Desde os 18 anos que tenho um diário onde anoto todos os sonhos de que me lembro e já chegou às 400 páginas. Escrevo sempre de manhã e, por vezes, encontro frases que me intrigam como “um campo de flamingos sem flamingos”, que é o título do filme que estou agora a terminar.»

O segundo livro a surgir foi *I Thought You Knew Where All of the Elephants Lie Down*, título retirado de uma canção de Leonard Cohen. Tem a sua origem numa viagem de comboio que Príncipe fez

entre Lisboa e Xangai. O destino não foi escolhido pelo exotismo, mas por ser o sítio mais longínquo de Lisboa a que se pode chegar de comboio: «Eu queria ir o mais longe possível, ir muito longe; queria estar quatro meses num comboio, não só porque esta é a maneira mais justa de viajar, mas porque o comboio é uma espécie de útero maternal.» Que haja carris a unir Santa Apolónia e Xangai é um facto admirável que Príncipe transformou em experiência fotográfica.

As viagens não são situações que quer registar ou documentar, mas interessa-lhe criar qualquer coisa que está entre a realidade e a ficção. Neste segundo livro, a história é sobre o El Dorado ou o pote de ouro que está enterrado no final do Arco-Íris. O sítio não existe, mas a narrativa é real: «Muitas pessoas morreram à procura destes lugares», afirma o fotógrafo. Este conto trata de uma procura e de uma riqueza espirituais que se materializam na própria ideia de viagem: «A viagem é o lugar que se procura, porque no final não há um sítio onde está guardado um tesouro. O percurso é a riqueza.»

As imagens surgem a Príncipe como «maneira de fazer sentido», um sentido cuidadosamente construído através de um processo de edição durante o qual seleccionou vinte e três imagens de um conjunto de mais de três mil. A guiar essa escolha e a construir um sentido está a confiança que deposita nas imagens, que descreve como sendo um respeito pelo material: «É como os escultores quando têm uma matéria e trabalham com ela, não contra ela.» Para precisar este sentido de edição, acrescenta: «Não interessa saber como, quando ou porquê foram feitas as fotografias, nem a minha relação pessoal com elas. Só interessa a linguagem das próprias imagens, uma linguagem muito primitiva, que já vem das cavernas.»

Texto publicado no *Público* de 18 de Maio de 2012 sobre a publicação dos livros *O Perfume do Boi*, *Master and Everyone* e *I Thought You Knew Where All of the Elephants Lie Down* na Pierre von Kleist Editores.

ANDRÉ ROMÃO

O imperceptível tremor do finito¹

É nas passagens entre as coisas que se podem surpreender as mais profundas manifestações de todos os existentes. No intervalo entre uma e outra, na transformação da potência em acto, acontece o gesto criativo, a intensidade, o sentido. O movimento é o da intensificação das forças da inteligência que formam as imagens daquilo que acontece. A origem é metafísica (o princípio do ser) e desenvolve-se enquanto qualquer coisa que acontece, uma dádiva, uma criação, um gesto fortuito. A primeira imagem é a de um possível deus que, do pó, no meio do deserto e do nada, cria tudo o que se pode perceber: o gesto criativo é a origem e a obra de arte a fissura que se abre à superfície e deixa «como que» ver a origem, o centro, o magma terrestre. E a poesia, suprema arte do ritmo, é a sua potenciação qualitativa: o facto terrestre e humano transforma-se em alegoria, em símbolo, em sentido perceptível pela enorme comunidade humana (dos mortos e dos vivos).

Deste ponto de vista, que exige um suporte metafísico para todas as criações estéticas, a arte é poesia e, enquanto tal, corresponde a uma espécie de revelação, desvelamento, desocultamento, ou, se se preferir, corresponde a um destacar os seres do fundo homogéneo em que se encontram: reconhece-os como concretos, irrepetíveis —

1 Este título é uma apropriação de Giorgio Agamben na *Comunidade Que Vem*, p. 47.

a obra é acto, princípio de individuação. É na sua relação com a descoberta do indivíduo que a experiência estética conquista a sua pertinência filosófica: a experiência do belo corresponde à experiência sensível mais próxima que se possui da experiência da verdade. Não se trata da apresentação de um conjunto de factores psicológicos e/ou sociológicos que resultam na experiência da arte. Ainda que a contemporaneidade já não reconheça a validade da velha categoria do belo, ela ainda significa a possibilidade de um facto do mundo (objecto, matéria, palavra) poder extrapolar a sua esfera de significado, numa espécie de descentramento ou exorbitação.

Sobre esta transformação recaem todas as suspeitas, por isso se fala da arte como mistério e se apontam enigmas estéticos. Se a poesia é, desta forma, a descoberta do indivíduo, ela é-o num espaço comum, no círculo dos limites intangíveis da comunidade humana.

O trabalho que André Romão tem vindo a desenvolver tem dois eixos fundamentais. O primeiro diz respeito à exigência de um enquadramento metafísico que encontra no desenho a sua linguagem primordial e primeira, o segundo é a ligação à poesia.

A categoria do poético é, como em Novalis, sinónimo do mundo, porque «*é altamente compreensível* porque é que, no fim, tudo se torna Poesia. O mundo não se torna ânimo, no fim?» Ou seja, há um momento, que também é um lugar, em que tudo é interioridade, uma experiência do sujeito em que este já não sente nada que não seja ele mesmo: tudo faz parte de si. Aqui, a arte não é só a descoberta de novas zonas sensíveis, mas também a formação dessa mesma sensibilidade ou modo de sentir. Este segundo aspecto é a apresentação da experiência da arte como lugar de encontro e princípio da comunidade humana. Numa das obras que agora apresenta, *Campo de'Fiori (Parte I: O Estádio Iluminado)*, o espaço vazio e iluminado sublinha, não a potência conceptual do objecto

artístico que dispensa a materialidade, mas a pura potência do ser da arte, ou, por outras palavras, a pura potência do acto poético. Isto é, a possibilidade da realização da humanidade do sujeito enquanto forma determinada e reconhecível. Uma abertura para um espaço ilimitado onde a totalidade acontece, onde ela se dá e, com ela, o carácter inefável do sujeito e a sua inteligibilidade enquanto universal. Este lugar é um vazio porque é na clareira que acontece o ser (Heidegger) e «tudo reside no modo como se dá a passagem da potência ao acto» (G. Agamben).

Este campo, que é uma praça, é uma referência a lugares de encontro, de troca, centros de celebração dionisíaca, mas também de morte (foi no Campo de'Fiori, a 17 de Fevereiro de 1600, que Giordano Bruno foi queimado vivo, graças a uma visão do universo que colocava em causa o ponto de vista comum sobre o cosmos). Se o acontecimento é a categoria central destes trabalhos, com profundas consequências para a visão da própria arte, o ser-obra-de-arte (aquilo que caracteriza e diferencia os objectos esteticamente qualificados de todos os outros) é uma posição num lugar, significando este uma espécie de instauração de um mundo: particular, diferenciado, subjectivo, próprio. Como escreve Heidegger: «a arte erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de um outro modo que não o habitual.»

Uma compreensão da arte que abre um horizonte histórico em que os factos não são vistos como momentos integrados num processo de actualização, mas como elementos para o despertar do espírito, da consciência, do colectivo. E consegue-o através da concentração nos objectos singulares, concretos, individuais.

O espaço que Romão cria não é abstracto, mas um espaço cujos limites são continuamente re-definidos, re-avaliados, re-vistos. A consequência é fazer tremer o finito, o indivíduo, o objecto, abalar

as fronteiras e experimentar aquilo a que correspondem os limites da palavra, da configuração, da figura, da mancha, da matéria. Escreve Agamben: «este imperceptível tremor do finito, que lhe indetermina os limites e o torna apto a confundir-se, a tornar-se qualquer, é o pequeno deslocamento que cada coisa deverá efectuar no mundo messiânico. A sua beatitude é a de uma potência que só vem depois do acto, de uma matéria que não está sob a forma, mas circunda-a e constitui a sua auréola.»

Esta inversão do acto em potência, que o artista sublinha, é um voltar à origem, ao possível, ao ilimitado. A obra de arte é uma potência que acontece depois de estar realizada, depois de ser uma posição, um acto, um gesto. Por isso, do outro lado deste campo, Romão coloca uma estátua que é um acto: um monumento, um homem, uma pedra. Na extremidade do seu campo aberto, o que se sente, projectado na parede, é o tal tremor que abala os limites, as certezas e as convicções. Trata-se de uma estátua viva em que o corpo orgânico é transformado em corpo de pedra, trata-se de voltar ao antes da pedra, ao corpo que origina a estátua — o homem faz-se monumento, estátua, memória e revela-se a si próprio. A imagem projectada introduz movimento lá onde parece não haver: a contradição é a que existe entre a imobilidade da pedra a que se alude e a sucessão de imagens (24 por segundo). Os movimentos quase imperceptíveis (tremores) indicam a passagem do tempo e a resistência aos efeitos dessa passagem: este monumento é um símbolo do corpo que resiste imutável à acção corruptiva e degenerativa que acontece na obra, no acto, no gesto. A intensidade daquele que parece não se mover declara que a arte é um organismo infectado pelo vitalismo de todos os corpos vivos orgânicos, vegetais, minerais. É através deste reconhecimento que o ser individual (da obra, do homem, das coisas) volta ao seio do indiferenciado, ao seu

ser potência, possibilidade, abertura. Primeiro destaca-se enquanto construção, depois confunde-se enquanto coisa do mundo entre todas as outras que existem.

Estes trabalhos de André Romão são, sobretudo, a realização (em processo, construção, definição e apuramento) das diferentes intensidades com que se tece a relação entre a forma poética (linguagem, razão, ritmo) e a forma da matéria (pedra, gesto, corpo): uma prolonga a outra, descobrem-se mutuamente, aquela acontece nesta, dá-se aqui. Por isso, o seu espaço não se caracteriza por ser abstracto, mas por ser um abismo que deixa entrever a possibilidade do outro lado, do lado-de-lá. Através do tremor que introduz no seu trabalho, o artista experimenta os limites da sua prisão, do campo, da praça, do corpo. Nele habita a expectativa, por realizar, que a este reconhecimento pode corresponder uma ultrapassagem, um passar para o outro lado, mas sem ficar preso ao mundo messiânico que há-de vir, mundo da pura potência. Ele sabe que a sua prisão, o estar confinado ao seu corpo, aos seus olhos, às suas palavras, é a sua condição natural — pode, só durante uns segundos, esquecê-lo, mas o regresso ao atrito, à gravidade é inevitável: trata-se de voltar à Terra, quinta-essência da condição humana. O tremor a que corresponde esta passagem, que é uma visão, faz, momentaneamente, esquecer os limites, mas, depois, recentra o corpo na sua forma, na sua matéria, no seu sentido.

Texto publicado no catálogo da exposição *Prémio EDP Novos Artistas*, edição de 2007, com curadoria de Delfim Sardo, João Pinharanda e Nuno Crespo, no CACE Cultural do Porto, antiga Central Termoelectrica do Freixo, Central do Freixo, Porto.

ANDRÉ ROMÃO

Ausência de corpo

A nova exposição de André Romão tem a vocação de explorar uma forma particular de ausência. Não se trata de um movimento que tem em vista a pura imaterialidade e invisibilidade, mas de construir obras onde se encontre o ponto de dissolução do corpo, da matéria, da voz. Fazendo uso de um variado conjunto de recursos — vídeo, fotografia e som —, a matéria desta exposição não é tornar visível, audível, mensurável; ela dedica-se à formação de corpos sem espessura, isto é, corpos que falam da sua ausência e se apresentam como lugar projectivo, ideal, imaterial. Coisas que não fazem destes corpos puros virtuais, mas assumem-nos como modelos expressivos.

A possibilidade de um corpo ser um lugar projectivo (como se fosse um ecrã no qual inscrevemos as imagens formadas pela nossa imaginação) conhece-se da experiência das múltiplas metamorfoses que ele sofre quando sujeito aos nossos desejos e à nossa imaginação. Um exemplo é o modo como o corpo desejado é um corpo radicalmente diferente, com outra fisionomia e outro aparecer, do corpo indesejado. Perceber um corpo nunca é perceber qualquer coisa objectiva, mas estarmos perante uma inquietação do olhar que deposita numa forma material as suas pulsões e tensões internas. Esta parece ser a situação com que somos confrontados com a nova série de fotografias de Romão, que percorre a sua exposição e se assume como uma espécie de seu *leitmotiv*. Nesta série, um corpo

despido segura búzios e as imagens a preto e branco convocam um imaginário sensual, possuindo todo o fascínio e a carga estética que o universo marítimo exerce sobre nós. Mas o que interessa não é o mar, mas o jogo ou, se se preferir, a tensão entre dois vazios: o do corpo sem identidade, sem expressão, pura virtualidade, e o da concha vazia no interior da qual cremos estar o mar ou, pelo menos, que serve como dispositivo mágico que convoca o mar ausente. Mas não é esta questão que interessa ao artista, apesar de todas as poderosas metáforas e imagens; é antes o modo como estes dois corpos representam uma espécie de vazio que pode ser entendido enquanto potencialidade, ou seja, enquanto possibilidades de sentido, significados e imagens.

Ao vazio acrescenta-se a transparência das esculturas: dois pares, feitas de acrílico transparente, que povoam a exposição como se fossem os seus habitantes. Transparência e vazio poderiam ser os dois motes desta exposição, numa espécie de dialéctica negativa a partir da qual Romão extrai os seus corpos. Um aparente paradoxo constituído pela quase invisibilidade destas obras que se contrapõe ao modo como a figuração do corpo é o tema dominante. A pista para a sua resolução encontra-se numa peça sonora. O som acochado a uma das esculturas minimais e vagamente antropomórficas (filiando-se na relação entre corpo e geometria estabelecida pelos minimalistas como premissa escultórica) fala de fantasmas e da possibilidade da sua morte. «Como se mata um fantasma?», ouve-se. Não que se siga uma narrativa sobre fantasmas ou presenças imateriais, mas voz e texto realizam um movimento, que somos convidados a seguir, em direcção a um lugar que pode ser entrevisto e pressentido, mas não visto. A ideia de matar um fantasma é relativa à possibilidade da eliminação de uma existência imaterial, de uma imagem: como se destrói um não-corpo? Não interessa a genealogia

dos fantasmas de André Romão, se são ilusões ou delírios. Importa realçar o modo como esta exposição é uma articulação entre a dualidade existente entre ter-se um corpo e a ausência desse reconhecimento e a sua invisibilidade. O inquietante (*Restless*), que dá título a este novo conjunto de trabalhos, prende-se com a possibilidade de se existir não tendo corpo, sem pele, luz ou brilho, ou seja, com a possibilidade em se ser um fantasma.

Texto publicado no *Público* de 9 de Abril de 2015 sobre a exposição *Restless* na Galeria Vera Cortês, Lisboa.

ANDREIA SANTANA

Não pense, olha!

É evidente que a sombra do homem é parecida com ele: é a sua imagem espelhada. A chuva, os trovões, as fases da lua, a mudança das estações, o modo como os animais são semelhantes e diferentes uns dos outros e em relação ao homem, o fenómeno da morte, do nascimento e da vida sexual, em suma, tudo o que, ano após ano, observamos à nossa volta relacionado de modos tão diferentes, joga um papel no pensamento (na nossa filosofia) e nas nossas práticas, ou é, precisamente, aquilo que verdadeiramente sabemos e achamos interessante. Como poderia o fogo, ou a sua semelhança com o sol, não causar impressão no despertar do espírito humano?

LUDWIG WITTGENSTEIN¹

O trabalho de Andreia Santana (n. Lisboa, 1991) tem sido muitas vezes associado a uma certa ideia de antropologia, que se caracteriza, fundamentalmente, pelo modo como parte de uma relação com objectos para desenvolver um ponto de vista que não os reduz a simples mercadorias (ou na versão inglesa: *commodities*), mas reconhece neles diferentes formas de vida e modalidades de resistência.

Trata-se de uma espécie de antropologia que não ambiciona explicar as origens, nem identificar causas que, supostamente, estão

1 «Bemerkungen über Frazer's Golden Bough» (c. 1931), in *Philosophical Occasions*, ed. James Klagge, Alfred Nordmann, Hackett Publishing Company, Indianapolis & Cambridge, 1993.

na base de certos comportamentos humanos, das suas crenças ou da maneira como certas comunidades se organizam, sendo a acção de Andreia Santana entendida como uma forma de surpreender a história potencial inscrita nos muitos objectos guardados nas nossas casas ou nas reservas e arquivos dos museus.

Neste sentido, não se trata de encontrar elementos com narrativas e origens mais ou menos exóticas ou surpreendentes, das quais a artista se apropria para fazer novas obras, mas descobrir a história que as coisas podem contar quando libertas das explicações dominantes e oficiais que fecham objectos, imagens e palavras, num sentido, numa cronologia, num estilo, numa função.

Assim, podemos olhar para o trabalho de Andreia Santana como o desenvolvimento de uma cuidadosa etnografia. Isto é: a artista observa, mas de forma participativa e actuante, nunca criando a ilusão de o seu ponto de vista ser transparente, sem interferência, de as suas observações serem apodíticas e a sua ambição aquela de identificar a verdade. Pelo contrário, está aqui em causa uma certa ideia de etnografia (tendo em vista sobretudo o método inaugurado por Bronisław Malinowski por volta de 1920) que compreende a presença prolongada do sujeito que observa junto dos objectos ou comunidades que quer entender, observar e estudar: só desta relação de intimidade com o outro — seja esse outro um sujeito, um colectivo ou um objecto — pode nascer algum tipo de entendimento pertinente. E é precisamente esta intimidade que Andreia Santana procura e depois reconstrói através da sua prática criativa.

Para além das questões metodológicas aqui em causa, que pretendem aproximar a prática artística de Andreia Santana de uma certa ideia de etnografia, seria possível convocar muitos autores e artistas que, a partir do importante texto de Hal Foster *The Artist as Ethnographer?* (1995), encontraram na aproximação entre a prática

etnográfica e a prática artística um importante campo de trabalho. Muitos deles, em diferentes disciplinas e utilizando diferentes *media*, foram alimentados pela ambição de uma arte realista e movidos pela vontade de reconstruir certas realidades. Trata-se de uma ideia de aproximação da arte à realidade social que os artistas querem alterar, subverter, transformar.

No seu caso não há qualquer impulso realista, nem as suas obras se destinam a ilustrar, resolver ou explorar a realidade social ou cultural — a sua etnografia não se dirige ao social, mas a coisas concretas e individuais. Neste sentido, os objectos que Andreia Santana enfrenta não servem como dispositivos de leitura da realidade social e cultural, fazendo a artista o trajecto de compreender cada um desses elementos na sua singularidade, abrindo espaço para a sua história própria e para as diferentes formas de vida que cada coisa tem inscrita em si.

É importante notar que muitos dos seus trabalhos são aproximações críticas a uma certa ideia de arquivo. Não porque este seja um tema em voga ou porque tenha sido tomada pela febre do arquivo (para usar a expressão de Jacques Derrida no seu livro de 1995, *Mal d'archive*, depois utilizada por Okwui Enwezor, como título, no importante *The Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, em 2008), mas porque lhe interessa compreender as lógicas materiais inerentes à sua construção, bem como entender os critérios de entrada, saída e circulação dos diferentes objectos que, num dado momento, existem num arquivo. Ou seja, a inquietação de Andreia Santana não são tanto os critérios epistemológicos que estão na base dos arquivos com que conviveu, mas as razões que levam certas realidades materiais a aparecer e a desaparecer. Sublinho que a sua prática artística não é sobre as políticas dos arquivos ou dos museus, interessando-lhe, pelo contrário, aquilo que os objectos

potencialmente contêm para além das narrativas que supostamente ilustram e simbolizam.

A exposição *The Skull of the Haunted Snail* está precisamente nesta condição. Por um lado, parte de uma colecção de esculturas em terracota que a artista encontrou no Museu Egípcio de Turim, mas, ao mesmo tempo, é uma exposição sobre transparência, leveza, profundidade, sobre a visualidade dos corpos e a relação corpo-alma. Tudo conceitos e ideias que a artista aborda crítica e poeticamente.

O ponto de partida é um conjunto de esculturas egípcias descobertas no século XIX por Ernesto Schiaparelli e que têm o título sugestivo *Casas da Alma* (*Casa Dell'Anima*). Esculturas funerárias que serviam não só como forma de assinalar as campas mortuárias, mas também para expressar a preparação para uma vida que culmina e se completa com a morte. Estas casas das almas eram uma espécie de tabuleiro de oferendas onde a família dos defuntos colocava os bens necessários para o conforto dos seus mortos. De realçar, nestas esculturas religiosas, uma vez que serviam um determinado culto, as suas qualidades arquitectónicas. São, literalmente, casas, com todas as áreas privadas e públicas que as casas egípcias normalmente tinham, artefactos que formam um ecossistema onde coabitam vivos e mortos, seres humanos e outros animais, formas de vida líquidas, etc.

A abordagem que Andreia Santana faz a estas casas torna-se particularmente crítica na medida em que nos alerta para o facto de, muito mais que a literalidade da narrativa apresentada e o seu poder representativo e simbólico, surgirem, juntamente com elas, todos os outros seres que se colam (e se foram colando durante a sua longa história) à sua pele: os fungos, os parasitas, etc., mas também todos aqueles elementos heterodoxos que compõem o seu passado.

Diz a artista (em conversa) que «artefactos, objectos, lugares, seres vivos e entidades — e, conseqüentemente, a própria história —

devem ser vistos como material potencialmente animado e vivo que possui uma essência espiritual distinta (exactamente como os egípcios os viam), em prejuízo de um olhar estagnado sobre conhecimentos obsoletos e objectos conservados num vácuo interpretativo».

Em conjunto com esta concepção dos objectos, devemos prestar atenção à forma como a artista se relaciona com os aspectos formais das esculturas e ao modo como trabalha com o elemento metafísico e transcendental — o facto de serem casas de almas. Na versão de Andreia Santana, esta ideia surge não através do uso ritualístico a ser feito com as suas obras, mas pela forma como o vidro e as suas qualidades de transparência e imaterialidade permitem uma aproximação eficaz a um certo elemento metafísico.

É importante sublinhar que a questão da transparência é determinante, porque mostra que a velha ideia de uma alma dentro de um corpo que anima é um preconceito que deve ser ultrapassado. E, juntamente com ele, todos os esquemas dualísticos que introduzem no pensamento cisões entre interior e exterior.

Neste contexto, podemos pensar em Wittgenstein não só por ser um filósofo próximo desta artista e deste projecto expositivo, mas porque talvez nenhum outro filósofo ocidental tenha insistido de forma tão veemente e contínua na denúncia do preconceito da interioridade, mostrando a necessidade de inverter o habitual modo de pensar e dando prioridade conceptual ao exterior. Prioridade esta que o filósofo expressou inúmeras vezes quando, nos seus escritos e anotações, fazia apelos filosóficos como «não penses, olha!» ou quando declarava que «a melhor imagem da alma humana é o corpo.» E este olhar para o exterior, que o filósofo transformou numa muito particular heurística filosófica, é próximo do olhar etnográfico, tendo nas tentativas de descrever os acontecimentos materiais do mundo a sua maior ambição.

Trata-se de um apelo ao exterior cuja consequência mais imediata é substituir todas as explicações por descrições precisas e atentas do mundo material. É na exterioridade dos corpos, das coisas, das plantas, e de tudo quanto nos rodeia, que podemos encontrar a resposta às questões que incessantemente nos atormentam. Está em causa um pensamento desenvolvido a partir da convicção de que nada está escondido, sendo-nos exigido uma disciplina do olhar e da atenção para percebermos como, por exemplo, a mente e a alma não são, como diz Wittgenstein, uma espécie de escaravelho escondido numa caixa. Ou, continuando com este filósofo, para percebermos como os embaraços e equívocos de que estamos reféns são uma prisão da qual nos libertaremos se alterarmos o foco do nosso olhar: somos uma espécie de mosca presa numa garrafa de vidro transparente e a tarefa da filosofia é mostrar à mosca a saída. Como ele diz: «qual é o teu objectivo na filosofia? Mostrar à mosca o caminho para sair da garrafa» (*Investigações Filosóficas*, I parte, §309).

Garrafa significa aqui um caça moscas. Estas garrafas-prisão são dispositivos comuns para caçar moscas devido à fotoaxia positiva destas: são fortemente atraídas pela luz e, assim, mesmo estando a garrafa aberta, elas ficam presas porque não conseguem desviar o olhar (que é a forma mais potente da atenção). Esta metáfora serve-nos para compreender que as prisões onde por vezes estamos confinados se encontram, na verdade, abertas e que o reconhecimento da abertura, isto é, da nossa liberdade, depende de uma operação tão simples como desviar o olhar e dirigir a atenção para outro lugar.

Sair destas prisões abertas corresponde não só a uma viagem filosófica que resulta na conquista de novas formas de compreensão e visão, mas também a uma viagem artística. Não porque a arte nos possa salvar, mas porque ao exercício de atenção que nos é proposto corresponde uma ampliação da atenção e do entendimento. E porque dessa viagem percebemos que formamos comunidade não só

com os outros iguais a nós, mas também com todos os entes distintos de nós. A epígrafe que dá início a este texto mostra precisamente esta nossa condição de sermos idênticos aos outros animais, mas também aos fenómenos que nos rodeiam e que compõem a trama de que é feito o tecido do nosso pensamento. Que este seja composto pela chuva e pelos trovões, por todas as fases da lua, pela mudança das estações, por todos os animais, pelo nascimento, morte e vida sexual, etc., não mostra um conjunto de coisas que simplesmente nos rodeiam e que não afectam a nossa subjectividade, mas que tudo isso é, precisamente, aquilo que sabemos, que é constitutivo do nosso saber. Por isso, devemos prestar atenção a todas aquelas coisas e acontecimentos e o fazer artístico é o exercício mais exemplar dessa atenção ao mundo material.

Haveria muito mais a explorar sobre a importância do mundo material e sobre o modo como as chamadas epistemologias do sul (cf. Boaventura Sousa Santos), ao dirigir o seu saber para esses fenómenos, conseguem, de um modo exemplar, superar o embaraço ocidental das dicotomias aparentemente inultrapassáveis entre interior e exterior, dentro e fora, alma e corpo, humano e natureza.

Quando comecei por dizer que o trabalho de Andreia Santana tem numa certa antropologia um ponto de contacto importante queria assinalar não uma simples proximidade disciplinar e inspiracional, mas mostrar a forma como a sua dinâmica criativa é um lugar onde todos estes princípios e pensamentos estão presentes e como o trabalho desta artista nos seus conceitos, formas e materialidades contribui para a ampliação do campo do que podemos experimentar e pensar.

Este texto foi publicado como folha de sala por ocasião da exposição *The Skull of the Haunted Snail*, com curadoria de Bruno Leitão e realizada entre 25 de Setembro e 21 de Novembro de 2020 no Hangar – Centro de Investigação Artística, Lisboa.

ÂNGELA FERREIRA
De olhos bem abertos

Se o trabalho de Ângela Ferreira (n. Maputo, 1958) tem na arquitectura um dos seus mais evidentes pilares de sustentação, os seus gestos não se deixam circunscrever ao puro exercício geométrico e escultórico tão próprio do projecto em arquitectura. É verdade que o conceito de projecto não lhe é estranho: cada obra resulta de um intenso processo de construção a que não são estranhas investigações no campo político e social e as diferentes assimetrias que o mundo contemporâneo introduz na vida quotidiana. Não é que a artista assuma como sua função a revolução ou algum tipo de activismo, mas tenta criar situações em que ao movimento do corpo se alia a extrema actividade do pensamento. Ou seja, trata-se de fazer uma arte que se destine à acção, ao movimento, à interacção.

Tende-se a ver o seu trabalho (caracterizado por ser, fundamentalmente, instalação e fotografia) como lugar de contestação política, esquecendo-se as qualidades formais de cada uma das suas obras. Do ponto de vista escultórico, as suas instalações revêm-se no espaço da tradição modernista e minimal. Isto é, são construções intensas, com o pressuposto de que a arte é um gesto rigoroso, quer do ponto de vista geométrico e matemático, quer do ponto de vista da ideia, da experiência e da sensação.

Não lhe são indiferentes as questões do colonialismo e, consequentemente, a experiência da deslocação, desenraizamento e opres-

são. É neste contexto que a arquitectura, enquanto possibilidade de criação de um espaço onde é viável a comunidade humana, surge como o melhor pretexto para criar as intensidades que lhe interessam. Trata-se de um espaço público onde se expressam diferentes modos de vida e diferentes localizações socioculturais.

A preocupação pela história e pelos problemas da representação dos diferentes processos sociais, culturais e económicos que a atravessam, é uma constante no seu trabalho. Longe da tradição psicanalítica do trauma originário e materno, a representação surge enquanto condensação de diferentes matérias: a arte, a sociedade, a história. Sobretudo, aquilo que se sente nos trabalhos desta artista é a recusa em desenvolver um trabalho que seja puramente estético e que se concentre unicamente na história do próprio meio: pinturas sobre a pintura, esculturas sobre a escultura, etc. Não existe uma crítica a essa espécie de especialização artística, mas nota-se o esforço em combater a cegueira a respeito de um mundo que exige ser repensado. Também não se trata de atribuir ao objecto artístico uma função externa, anulando os aspectos contemplativos e sensoriais da experiência da arte e construindo uma arte que se dirige unicamente à inteligência ou feita unicamente de teoria e teses. Interessa-lhe a mistura dos diferentes elementos.

Ter os olhos bem abertos e direccionar a atenção para os diferentes fenómenos que compõem o real é uma das tensões que melhor caracterizam os seus trabalhos. A sua inteligência está na capacidade de síntese (estética, política, social e material) de cada trabalho.

Texto publicado no *Diário de Notícias* de 7 de Junho de 2007.

ÂNGELA FERREIRA

Power Structures (Crouch-touch-pause-engage)

Esta exposição de Ângela Ferreira constitui um momento importante no trabalho desta artista. Os diálogos que aqui estabelece e o que mostra através das suas esculturas e desenhos não se dirigem a nenhum momento da história da arte (sabe-se a preferência desta artista pelo modernismo artístico europeu, com especial incidência no construtivismo russo e em alguma arquitectura moderna), mas relaciona-se com um desporto, mostrando não só o seu potencial artístico, mas igualmente a forma como está inscrita nele uma complexidade histórica que importa explorar.

A escolha do *rugby* não é casual, mas decorre da forma como este desporto está fortemente relacionado com a história recente da África do Sul, o fim do *apartheid* e o lento processo de descolonização e integração social que aquele país africano tem sofrido desde meados dos anos noventa do século passado. Processos estes que têm alimentado uma parte significativa da pesquisa artística de Ângela Ferreira.

No entanto, nesta exposição, para além do contexto político (a que voltarei), a artista convoca uma modalidade desportiva como texto que interpreta artisticamente. E convocar uma modalidade desportiva, independentemente da micronarrativa específica que contém, implica lidar com certas concepções de corpo e de orga-

nização que, potencialmente, transformam eventos desportivos em lugares de superação, de protesto e, claro, de celebração.

É importante realçar que a beleza desportiva não é a beleza artística. E que a concepção instrumental de corpo que o desporto implica não é a forma como um artista habitualmente contempla um corpo. Esta será uma das razões pelas quais desporto e arte parecem dois pólos aparentemente contrários: o cânone das belas-artes parece ser totalmente contrário ao volume muscular, às expressões físicas de sofrimento, de glória ou de derrota que recordam a animalidade que em nós foi domesticada através do treino, da repetição, da exaustão, da disciplina.

A beleza do desporto está no esforço, na ultrapassagem de limites externos (levantar cada vez mais peso) ou internos (correr ou nadar cada vez mais rápido) e no modo como o corpo parece superar a sua condição natural e, através da provocação de conflitos internos e externos, atingir uma determinada forma de excelência. Foi esta a razão que levou os gregos a pensar no desporto como lugar em que *Agon* (conflito, guerra, confronto) e *Aretê* (excelência ou virtude) se conjugavam. Conjugação esta produtora de uma experiência de fascínio que todos quantos assistem a um evento desportivo partilham.

De um certo ponto de vista, quando se inclui o desporto no vasto reportório das belas-artes, exige-se uma expansão do cânone do belo artístico de forma a poder incluir toda a gramática que o corpo desportivo transporta consigo. Corpo este que, muito mais do que ser uma forma orgânica, espontaneamente surgida, é um corpo forjado (como se diz numa das frases emblema do halterofilismo e do *crossfit*: «built, not born») através da submissão voluntária e desinteressada ao desconforto, à disciplina, ao compromisso, ao treino.

Talvez tenha sido este conjunto de razões que levaram Platão e Aristóteles, na Grécia Antiga, a abrir a Academia e o Lyceum ao lado

de um ginásio. Sabemos, pelo menos desde os diálogos de Platão, que a reflexão filosófica está associada à contemplação de corpos belos (veja-se o excelente livro *In Praise of Athletic Beauty* [2006], de Hans Ulrich Gumbrecht).

Se o corpo é fulcral quando pensamos na relação entre o belo artístico e o belo desportivo, outra questão prende-se com os instrumentos desportivos e a forma como estas ferramentas, cuja função a maior parte das vezes nos é desconhecida dada a sua especificidade, podem ganhar qualidades escultóricas inesperadas. Seria útil convocar Kant e explorar o modo como o desconhecimento da função destes instrumentos/objectos permite ao sujeito que os contempla inscrevê-los na esfera do *desinteresse* que, como se sabe, era o requisito kantiano para a experiência humana do belo: olhar para uma forma desinteressadamente e contemplá-la por si, na sua autonomia, liberta de qualquer utilidade, função ou exigência pragmática.

No caso de Ângela Ferreira, estas estruturas — a que era totalmente estranha e que encontra numa visita ao Coetzenburg Stadium, em Stellenbosch, na África do Sul, centro de referência do *rugby* naquele país — perdem totalmente a sua função de objecto útil e o que a artista nelas reconhece — transformando-as em terreno criativo fértil — são as suas qualidades formais, escultóricas e o seu potencial de sentido. Ou seja, é a sua complexidade não só formal, mas também histórica, que transforma aqueles instrumentos desportivos em objectos histórica e artisticamente relevantes.

No filme *Invictus* (2009), de Clint Eastwood, há uma cena em que Nelson Mandela (interpretado por Morgan Freeman) conversa com um conjunto de mulheres, críticas do recente fascínio do então Presidente da África do Sul pelo *rugby*, dado este ter sido o desporto-rei do regime do *apartheid*. E, ao ver uma equipa com uma

intensa diversidade racial, Nelson Mandela pergunta: «ainda acham que o *rugby* é só desporto?»

Esta pergunta, mais uma constatação do que uma interrogação, mostra como, além das qualidades estéticas, artísticas e formais que aquele desporto possui, ele revela uma complexidade histórica e social que escapa à simplicidade que normalmente caracteriza as narrativas desportivas. E esta exposição de Ângela Ferreira é, precisamente, sobre essa complexidade histórica presente nas estruturas, formas, acções e corpos da equipa nacional sul-africana de *rugby* que mostram como um desporto de homens brancos se transformou num exemplo maior dos processos de inclusão da sociedade daquele país africano.

A possibilidade de um desporto (enquanto acontecimento colectivo) poder contar a *história de um século* foi percebida por outros artistas. Um bom exemplo é o de Douglas Gordon e Philippe Parreno que, em 2006, criaram o filme *Zidane, un portrait du 21e siècle*. A estratégia seguida, semelhante à que Ângela Ferreira apresenta nesta exposição, é perceber a coincidência entre relevância cultural, histórica e política e qualidades estéticas, formais, artísticas. E é esta coincidência que confere relevância a estas obras de arte.

Mais especificamente, o projecto de Ângela Ferreira é uma reconstrução ou, se preferirem, uma releitura interpretativa dos equipamentos de treino da equipa nacional de *rugby* espalhados por um relvado junto do Coetzenburg Stadium (a tal equipa que tanto inspirou o Presidente Mandela). E esta leitura feita pela artista mostra como aqueles objectos activam questões fundamentais acerca da complexidade da história recente da África do Sul.

Neste sentido, podemos pensar que estas esculturas e desenhos são duplamente performativos. Por um lado, cada uma destas obras guarda a memória de uma relação forte com uma determi-

nada utilização por um corpo em esforço, em superação, em luta. Por outro, estão neles inscritos a acção do fazer da história. E é interessante perceber a forma como o dinamismo e fisicalidade da prática desportiva servem como uma boa metáfora para a acção do fazer da história.

Não se trata de ilustrar um acontecimento específico, mas utilizar o subtexto presente em objectos encontrados num certo contexto político-cultural como matéria plástica de reflexão. E é desta maneira que cada escultura e desenho contém um potencial político — e é esta a sua forma de activismo e de militância.

Importa ainda salientar a forma como a racionalidade escultórica, muitas vezes privilegiada pela artista e desenvolvida a partir de um diálogo com o modernismo artístico ocidental (sobretudo europeu), não tem aqui lugar. Em vez disso, surgem esculturas espontâneas que têm referentes não no discurso formal e visual educado da arte ocidental, mas que são totalmente imprevistas, espontâneas, vernaculares. Se o trabalho de arquitectos como Prouvé, Álvaro Siza ou Pancho Guedes, entre outros, eram elementos importantes no diálogo que esta artista tinha vindo a desenvolver, aqui essas referências desaparecem e dão lugar a uma relação com objectos de uso comum sem qualquer atributo artístico ou cultural prévio.

Finalmente, esta exposição recupera, convoca e torna presente, não uma abstracção, mas corpos reais que habitam e agem no mundo. Podemos pensar nestas esculturas e nos desenhos que elas provocaram como acções. Cada obra aqui presente remete para um movimento específico do corpo indicado no título escolhido pela artista para esta exposição: *Crouch, touch, pause, engage*. Mas, ao mesmo tempo, convoca as ideias de superação de obstáculos, de resistência e a forma como cada corpo, isto é, cada sujeito é gerador de uma energia que ultrapassa e se relaciona com outras energias. É

muito potente a gramática dos movimentos físicos do *rugby* que Ângela Ferreira escolheu como tema, porque todos remetem para uma performatividade que exige uma consciência de si, mas também do outro: corpos distintos a relacionar-se, a unir-se, a separar-se e a agir em conjunto. E este equilíbrio entre subjectividade e colectividade é uma imagem potente para falar acerca da nossa vida comum.

Este texto foi publicado como folha de sala por ocasião da exposição *Power Structures (Crouch-touch-pause-engage)*, realizada entre 12 de Setembro e 13 de Novembro de 2020 na galeria Cristina Guerra, Lisboa.

ÂNGELO DE SOUSA

Só fazer aquilo que se sabe: a escultura de Ângelo de Sousa

Duas exposições em Lisboa, uma no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian e outra na Cordoaria Nacional, são o desdobramento do núcleo de escultura de Ângelo de Sousa (Moçambique, 1938-Porto, 2011). Trata-se da(s) exposição(ões) em que surgem trabalhos que faltava ver e que são elementos fundamentais para a clara percepção dos contornos da totalidade do universo deste artista. Para além do contributo específico para o conhecimento da obra de Ângelo, muitas destas esculturas foram projectadas nos anos 60 e executadas para estas exposições. É um momento privilegiado, em que os nossos conhecimentos sobre a escultura sofrem um aprofundamento através do contacto directo com as obras deste artista.

Sempre pareceu a todos, e quer-nos parecer que a Ângelo também, que o gesto escultórico é a capacidade de tornar visível e consciente determinadas qualidades do espaço. Um gesto duplo, porque através da configuração que imprime ao espaço não o transforma num conceito abstracto, mas numa experiência sensível, ou seja, um lugar. E é este núcleo sensível, e nunca intelectual, o local de onde emana a energia elementar da experiência da própria escultura: um corpo que habita e ocupa de uma maneira específica uma região e que é atravessado e experimentado por um outro corpo — o do utilizador da escultura. A experiência assim proporcionada é da ordem da revelação e da descoberta: há mais qualquer coisa acerca

do espaço que se fica a saber depois da experiência da escultura. E este acréscimo, que não significa um aumento do capital do saber, está relacionado com a possibilidade de orientação nas diferentes regiões espaciais (dentro/fora, cima/baixo, direito/avesso, superfície/fundo), mas também com o conjunto de sensações e percepções que percorrem aquele que acciona os diferentes dispositivos escultóricos. No limite, pode dizer-se que uma das grandes transformações feita pela escultura é a transformação do espaço em lugar. O que implica uma memória, uma experiência, uma matéria e um tempo determinados: tudo elementos estranhos à abstracção ou à intelectualização do puro conceito de espaço. A escultura de Ângelo de Sousa assume o lugar como a sua origem e a matéria, a sua manipulação, é o elemento que permite a tal metamorfose do espaço em lugar.

Com Ângelo de Sousa encontramos-nos no plano em que a prática da escultura está relacionada com um processo de contínua experimentação da totalidade das matérias necessárias à construção escultórica. O seu génio é o de conseguir inaugurar uma espécie singular de geometria sexual e formal. Sexual, porque as formas que transforma e cria estão próximas desse núcleo primário do desejo humano — muitos dos seus objectos parecem corpos a contorcer-se, antecipando e concretizando o prazer do encontro e da mistura com outro corpo — e formal, porque a simplicidade originária que prenuncia cada uma dessas obras sofre profundas transformações através das operações elementares que Ângelo executa. Trata-se de um modo inaugural, porque, como afirma José Gil, «estes objectos não só abrem o espaço, como abrem espaço» (em «O objecto de uma multiplicidade qualquer», texto publicado no catálogo *Ângelo de Sousa Escultura*, editado pela Gulbenkian). Uma abertura que não é conseguida através de métodos complexos e enigmáticos, mas de gestos que qualquer um poderia executar: dobrar, partir, cortar,

suspender, projectar, estender, etc. Uma simplicidade que não é sinónima da anulação do mistério que cada obra de arte é e sempre apresenta.

Mas a escultura de Ângelo também é inaugural por proceder a uma pouco habitual deslocação do ponto de vista. Afirma Ângelo de Sousa: «A relação entre as partes [da escultura], que podia ser vista de posições diferentes, era mais importante que os pontos de vista fixos que podemos encontrar na escultura em geral. Achei que era tempo de nos livrarmos desse ponto de vista privilegiado — “fica muito bonita, vista daqui, não achas?”» (em entrevista a Ulrich Loock no catálogo indicado). E aquilo que resulta deste movimento de alargamento formal e conceptual do ponto de vista é uma enorme liberdade quer para o espectador, quer para o artista. Não haver um modo de ver privilegiado e/ou correcto significa um aumento dos limites de visibilidade do objecto escultórico e, ao mesmo tempo, um aumento da capacidade de esses objectos poderem fazer parte de um universo mais amplo e mais vasto. Um bom exemplo das consequências aqui em causa é a primeira sala da exposição na Cordoaria Nacional, onde um conjunto grande de esculturas em aço inoxidável brota do chão. E trata-se mesmo de um brotar, tal é a abundância orgânica e a vibração que possuem: estão todas assentes no chão e desenvolvem-se em todas as direcções e sentidos, como se se tratasse de uma espécie vegetal não domada, e, na sua imensa força, ocupasse todo o espaço, transformando a tentativa de visualmente acompanhar todas as camadas, densidades e formas, numa espécie de dança sem regras e ritmos predeterminados. A convivência de todas as peças tem como conclusão o validarem qualquer modo de ver e de se orientar.

A história destas esculturas é longa e remonta, pelo menos, ao início dos anos 60, altura em que Ângelo de Sousa projectou algu-

mas destas peças. Mas este pormenor biográfico realça outra das características deste conjunto de trabalhos: a sua relação com o desenho e a pintura. Não existe uma dependência mútua, mas uma convivência, procedendo todos de um ambiente comum. Os desenhos de Ângelo de Sousa (lembre-se a exposição de desenho no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, no último trimestre de 2003) não são a origem destas esculturas, mas fazem parte dos jogos que o artista enceta entre os diversos planos da sua actividade. Assim, a tensão entre a bidimensionalidade, própria dos desenhos e pinturas, e a tridimensionalidade, própria das esculturas, é uma das obsessões do artista — e os jogos que realiza com estas dimensões são infantis porque acalentam a expectativa de interromper os limites e de inverter as regras. A passagem do plano ao volume, ou seja, da folha/tela à escultura, é feita através de um mesmo tipo de atenção. Ainda que afirme: «Estou convencido que todos sempre começaram a partir do desenho. Até os minimalistas começaram com desenhos. Pelo contrário, eu começo directamente com os materiais. Não sei o que vai acontecer, é uma espécie de “action sculpture”» (na entrevista já citada). Esta acção com a escultura depende sempre do processo de, «da linha, engendrar o volume», como afirma José Gil. E ainda que o desenho não seja a origem das esculturas, como fica demonstrado na exposição no CAM, ele faz parte integrante daquilo que acontece na vida deste artista.

«Não ando à procura de uma coisa, mas ela acontece, e assim uso-a. A maior parte das pessoas não repara nas circunstâncias — naquilo que acontece mesmo à frente dos seus narizes (olhos)» (na entrevista já citada) e esta atenção faz com que os seus trabalhos passem igualmente a fazer parte daquilo que acontece à frente dos olhos de todos. Sem truques ou processos escondidos, as esculturas de Ângelo de Sousa participam daquilo a que se pode chamar, ge-

nericamente, os factos do mundo. Esta inserção do objecto artístico na vida quotidiana de todos, incluindo os outros homens e os outros objectos, não é uma sua redução, mas a afirmação do vitalismo existente no gesto do artista e que se prolonga na vida posterior das suas obras. Experimentação e curiosidade são as notas dominantes deste processo de criação de uma espécie de espelho que reflecte uma geometria pedestre, e que implica uma visão do trabalho artístico em que os passos são os seus momentos fundadores. É nos caminhos que os passos percorrem que objectos, coisas e relações são recolhidos e posteriormente inseridos no universo de Ângelo de Sousa, fazendo parte da estratégia daquele que se atém simplesmente aos ritmos internos dos seus gestos e visão: «As pessoas necessitam de interagir com as coisas, mas eu só consigo interagir com a minha própria visão das coisas... Tenho de fazer o que sei» (entrevista já citada). Mas, uma vez mais, aquilo que parece ser um limite — o fazer-se só o que se sabe — revela-se como uma enorme expansão do campo de visão e de acção.

Texto publicado no *Público* de 22 de Abril de 2006 sobre as exposições *Escultura* no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, e *Ainda Mais Escultura* na Galeria Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, Lisboa, com curadoria de Nuno Faria.

ANTÓNIO BOLOTA

A escultura como forma provisória

António Bolota (n. Angola, 1962) é um escultor a quem são convenientes palavras como grande escala, monumentalidade, peso e leveza. Também se pode dizer que a maneira como «trabalha» o espaço é uma forma de o interromper, prolongar ou perturbar, mas também de mostrar como a espacialidade está em permanente processo de definição e percepção. Ocupar o espaço é lidar com matéria viva, é ter em conta o corpo humano e saber que todas as construções são sempre provisórias e estão sempre a ser reconstruídas. Por isso, as suas esculturas não são apenas isso, nem também complexificações ou conceptualizações materializadas, mas uma espécie de ressonância onde se fazem sentir os ecos dos movimentos do corpo quando ocupa e se desloca pelo espaço.

As suas esculturas inserem-se na história recente da escultura na qual se foi perdendo a relação de necessidade entre o gesto escultórico e a figura, a história e o monumento. A escultura moderna e contemporânea já não tem a obrigação de representar fielmente a história, os seus heróis ou honrar os mortos, já não existe num lugar específico deslocado, distante da vida quotidiana, mas exerce-se num qualquer lugar, dentro e fora das galerias expositivas, dentro e fora do contexto urbano e prolongando ou rasgando a arquitectura. É neste contexto que se insere António Bolota.

O seu trabalho é sobretudo acerca das forças com que se constrói o espaço, sobre o modo como uma superfície aparentemente simples se revela como uma estrutura tecnicamente complexa em que estão em acção um conjunto impressionante de elementos e de tensões contrárias e antagónicas. E este é o horizonte onde este artista se inscreve, sem recurso a metáforas ou à utilização de títulos mais ou menos sugestivos como forma de aumentar o campo do sentido das suas operações estéticas e materiais.

A simplicidade formal — tão extraordinária nesta exposição: duas esferas metálicas polidas, uma encastrada no chão, a outra pouxada a suportar uma laje de betão com muitas toneladas — é aqui um paradoxo: mostra como a simplicidade é o mais difícil, que é uma conquista e resulta de um esforço. Não se trata do famoso «less is more» do minimalismo (ainda que sofra a sua influência), mas uma espécie de investigação acerca da complexidade de todas as formas, de todos os gestos, de todas as palavras. E a complexidade não é o nome de um artifício, mas descreve a singularidade de cada forma. Este é o «assunto» de António Bolota. Seria fácil encaixá-lo no grupo daqueles artistas com preferência pelas estruturas, com um gosto especial em explorar mecanismos pedidos emprestados à arquitectura e uma linguagem retirada da engenharia do betão armado, mas a sua pesquisa exerce-se no domínio da forma e explora intensamente o facto de qualquer uma destas ser necessariamente uma existência material no espaço. Por isso, não há arqueologia das suas peças, não há esquisso: só há experiências, acções, construções, equilíbrios. E é também por isso que o seu trabalho não é formalista. Trata-se de enfrentar e lidar com o problema das existências materiais no espaço e da existência do próprio espaço, sem recorrer a malabarismos conceptuais, usando apenas a densidade e inteligência da própria matéria.

É uma exposição arriscada porque, não só retoma o diálogo que o minimalismo estabeleceu com a história da escultura, mas também porque o seu sucesso depende de um equilíbrio precário. A sua extrema contenção permite a estas obras não se transformarem em sofisticadas operações retóricas e formais, mas em constituírem gestos reais, humanos, inteligentes. A sua precariedade (dada através da instabilidade da suspensão da grande laje em betão e da impossibilidade em fixar os reflexos espelhados nas esferas) não diz respeito à solidez da construção, nem ao carácter aparentemente inamovível das «coisas» que, pela mão de António Bolota, agora ocupam a galeria, mas é o nome da contínua e incessante procura de equilíbrios, simetrias e conjugações. Um permanente movimento de definição que, à maneira de Goethe, parece querer dizer que todas as formas são formações, isto é, elementos em processo contínuo de construção e destruição e, por isso, a forma (como os reflexos e as sombras) é uma fixação sempre provisória da matéria.

Texto publicado no *Público* de 17 de Outubro de 2012 sobre a exposição *Esculturas* na Galeria Quadrado Azul, Lisboa.

ANTÓNIO BOLOTA
Imaginação escultórica

Longe vão os tempos em que a escultura estava subordinada à pintura e vivia numa espécie de lugar próximo das artes menores e artesanais, sujeita a uma lei externa a que se devia submeter; desde então, a escultura conquistou um lugar próprio na sua relação com as outras artes, mas também enquanto linguagem artística autónoma que não se limita a ser monumento, arte funerária, ornamento arquitectónico ou símbolo do poder terreno ou divino, entre outras subordinações. Não que a Arte Clássica não tenha exemplos maiores de escultura, mas é recente a compreensão de que a escultura possui um imaginário próprio, autónomo, livre de quaisquer outros constrangimentos que não sejam os do próprio fazer da escultura e as investigações do próprio escultor.

Estas transformações fizeram-se sentir a partir do Modernismo e, fundamentalmente, a partir de gestos concretos realizados por escultores, ou seja, poder-se-ia localizar em obras específicas de autores determinados a libertação da escultura das suas relações de subordinação à arquitectura, ao urbanismo, à pintura, ao poder, à religião.

Estas observações genéricas são motivadas pela nova exposição de António Bolota, porque um dos elementos mais notáveis destes novos trabalhos é a maneira como eles convocam a imaginação específica da escultura e os seus sonhos formais, em conjunto com o

seu combate à gravidade e os seus jogos de equilíbrios de massas que se opõem, conjugam e harmonizam.

O uso aqui feito da imaginação não significa que estes conjuntos escultóricos devam ser encarados como uma espécie de maquetas de esculturas-por-vir, obras imaginadas e desejadas que, um dia, hão-de conquistar a sua escala final na sala de um museu ou no meio da cidade, mas sim que todas estas peças remetem para a linguagem fundamental e própria que a escultura utiliza nos seus processos de idealização, formalização e materialização.

Trata-se de uma exposição surpreendente a diversos títulos. Primeiro, porque corresponde a uma alteração importante do modo como este artista tem vindo a trabalhar: o habitual grande e impressionante gesto, herdeiro e contaminado por um saber da engenharia e dos seus segredos acerca dos equilíbrios precários da matéria, deu lugar a gestos contidos, mas igualmente intensos na sua precisão e surpresa. Depois, porque a utilização por este artista de recursos muito sofisticados foi substituída por um modo de pensar muito económico e sintético. Ou seja, encontramos aqui operações simples como, por exemplo, uma esfera de mármore, uma régua de aço e uma esponja que, justapostas, materializam os fascinantes equilíbrios escultóricos, ou, num outro exemplo, uma peça de grafite, com cerca de trinta centímetros, que fica suspensa pela acção de uma pedra que, invertendo a lei física da gravidade, mostra como o estar suspenso é uma possibilidade real da matéria. Jogos estes que não se inscrevem numa espécie de ilusão ou de truques enganadores, mas que remetem para as operações originárias da escultura.

Se a linguagem formal e a sua conjugação é um dos aspectos importante desta exposição, o outro é a maneira como as mesas/plintos, onde assentam os conjuntos escultóricos, lembram um laboratório alquímico com os seus vidros, poções e elementos, su-

jeitos a múltiplas metamorfoses e transformações. Estas pequenas esculturas — que o artista diz serem *Sem Escala* —, através de operações que articulam a precisão do gesto construtivo com o acaso da conjugação de diferentes matérias — aço, água, esponja, madeira, mármore, terra, vidro —, inscrevem estas obras num espaço que não diz respeito a nenhuma geografia concreta — estas esculturas não dizem respeito a nenhum lugar —, mas criam a sua própria espacialidade. Este é outro dos aspectos notáveis desta apresentação: à relação privilegiada com os sítios de exposição em que o escultor intervinha, acentuando as suas características espaciais e respondendo aos lugares com gestos muito impressionantes e monumentais, sucedem agora estas esculturas que exigem uma espacialidade que não lhes é preexistente, mas à qual dão origem.

Estas questões sobre a origem do espaço formado pela escultura — que não é o espaço da arquitectura, nem o da galeria de exposição, nem o do mundo — ligam-se à ideia inicial da imaginação escultórica, ou seja, trata-se, nesta exposição, de surpreender os diferentes modos como a escultura imagina o espaço através de relações entre matérias, formas e intensidades que dão origem a uma espacialidade própria e antes inexistente. Sendo que, para os artistas, e seguindo a poderosa sugestão de Ana Hatherly, imaginar é uma forma de acção: «imagina-acção». Imaginar o espaço é agir no espaço.

Texto publicado no *Público* de 17 de Outubro de 2012 sobre a exposição *Sem Escala* na Galeria Vera Cortês, Lisboa.

ANTÓNIO JÚLIO DUARTE

Imagens flutuantes

António Júlio Duarte (n. Lisboa, 1965) é um dos mais notáveis fotógrafos portugueses, pertencente a uma geração que possibilitou resgatar a fotografia de um entendimento e recepção simplesmente técnicos e transportar essas imagens para um território onde, apesar da sua especificidade disciplinar e tecnológica, o seu entendimento como arte (como quer que entendamos esta palavra e esta prática) é inquestionável.

Esta transformação não é sinónimo de uma perda da atenção à realidade ou uma diminuição do rigor e da ética da observação. A maneira como fotojornalismo, fotografia de rua e a criação de estados ficcionais e estéticos acontecem nos trabalhos de António Júlio Duarte alimentam-se mutuamente: o mesmo rigor, o mesmo cuidado, a mesma atenção ao mundo e ao que nele acontece.

A grande e importante transformação no trabalho deste artista está na maneira como conquistou uma linguagem muito própria e intensa para se relacionar com a realidade. É muito decisivo nas suas obras que, apesar da sua grande amplitude geográfica (muitas ligações e travessias entre o Ocidente e o Oriente) e a sua múltipla origem cultural, nunca existe qualquer impulso de documentar ficcionando a neutralidade do olhar daquele que fotografa. Cada imagem resulta de um duplo esforço: do querer relacionar-se com as realidades com que se confronta e, depois, o querer entender essas mesmas realidades.

Não há procedimentos cegos, casuais, registos espontâneos, mas cada imagem tem uma marca autoral, isto é, cada imagem é não só uma tomada de posição relativa à realidade, mas nelas condensam-se um modo de ver. E todos os recortes do mundo que nos são trazidos transportam não um sentido unívoco, mas conduzem-nos numa viagem por territórios cuja natureza é dinâmica, multiforme, metamorfósica.

A exposição *Febre*, que reúne um conjunto de 50 trabalhos inéditos realizados entre 2019 e 2022, corresponde a esta experiência: a luz amarela com que o artista decidiu iluminar a sala introduz um elemento de perturbação na leitura e experiência das imagens. Perturbação que deve ser entendida como uma espécie de gatilho para nos retirar a nós, espectadores, do nosso lugar habitual e marcar uma ruptura com o espaço mundano e automatizado onde habitamos.

A luz amarela, que marca tão intensamente esta exposição, obriga-nos a uma transformação óptica que quase nos atira para um estado de transe. Apesar do formato idêntico, cada imagem é quase um elemento de uma muito elaborada alegoria. Não se trata de uma narrativa, mas múltiplos fragmentos como o puxador de uma porta, um bacalhau seco, uma escultura religiosa danificada, naturezas-mortas, paisagens, sombras, corpos, objectos que quase parecem esculturas espontâneas construídas pela lente da câmara fotográfica, um telemóvel, etc., todos a habitar um mesmo plano de ficção e de experiência.

Tudo isto não tem qualquer ambição narrativa e é deixada a liberdade ao espectador para fazer as ligações entre as diferentes imagens: uma liberdade fundamental que salva estes trabalhos de qualquer tentativa de domesticação por parte do artista e incentiva a que cada sujeito, na total liberdade da sua imaginação, se aproprie das imagens e com elas construa a sua própria experiência.

Estas considerações subjectivas, a tentar inscrever estas imagens num domínio poético, são inseparáveis do virtuosismo da realização das imagens: enquadramentos exímios, temperatura cromática exemplar, etc. Características estas inseparáveis do modo como de cada imagem se solta um elemento subtil, inefável, poético. O trabalho de António Júlio Duarte torna claro que, como sugeria Lévi-Strauss, poesia, magia e ciência nascem de um esforço de precisão, de rigor, de ordem.

Uma última nota sobre o auto-retrato do artista impresso num imenso lençol (360 × 240 cm) com o título *Queimado* (2017): um auto-retrato feito durante a rodagem de um filme de Sandro Aguiar em que António Júlio Duarte participou como actor; imagem instável, pouco nítida, uma imagem neblina, a lembrar a posição flutuante do artista.

Texto publicado no *Público* de 1 de Julho de 2023 sobre a exposição *Febre*, com conceito de Paula Fernandes, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto.

ANTÓNIO POPPE

Como uma janela para o mundo

Numa capela surge um corpo nu murmurando, gritando e dizendo qualquer coisa que supomos serem palavras de uma linguagem ainda por descobrir. O corpo é o do artista e através dos seus gestos e das suas palavras cria-se qualquer coisa inclassificável que recusa qualquer conceito ou qualquer tipo de fixação lógico-discursiva: uma imagem perturbada que, de tão exagerada, lembra, como ninguém gostaria de lembrar, a proximidade aos estados íntimos que todos os homens, pelo simples facto de estarem vivos, podem viver, experimentar, expressar. Simultaneamente, é uma imagem artificial, como o são todas as imagens da loucura em que o corpo parece estar sempre fora do lugar, descontextualizado, espectral. Neste vídeo (*Man Sees Horse*), todos os elementos se lançam contra a retina e anulam a distância que nos separa de um estado talvez alterado, talvez distante, talvez estranho, transformando-se num mergulho na intimidade de cada um: exemplares são os momentos em que o *performer* corre sem conseguir sair do mesmo lugar, onde, depois, as palavras parecem fixar-se na garganta, como se fossem parasitas indesejados, impedindo o som, a palavra, a poesia — imagem da prisão que o corpo e a linguagem são para os homens? Talvez.

O novo vídeo de António Poppe surpreende por várias razões: não só por ser a primeira vez que usa este suporte, mas também por parecer que estamos longe do seu habitual universo da poesia e do

desenho. Pode acrescentar-se a crueza e a brutalidade deste trabalho, decorrentes da apresentação de qualquer coisa à qual nenhuma palavra pode talvez chegar. Ao princípio a resistência é grande e a primeira reacção ao corpo que se lança contra paredes nuas e frias é de afastar o olhar, os ouvidos reagem aos sons emitidos através de um fechamento — como se alguém inadvertidamente tapasse com as suas mãos os orifícios auriculares de outrem —, mas, depois, todo o seu universo habitual retorna, uma espécie de discurso poético, metafórico e harmonioso impõe-se e os motivos da recusa inicial transformam-se nas razões da recordação. Não se sabe do que trata este vídeo, mas, seguramente, é o acesso a um local onde talvez nunca se consiga entrada, transformando-o numa espécie documento de uma viagem que alguém, antes de nós e, quem sabe, em vez de nós, realizou.

Texto publicado no *Público* de 24 de Julho de 2004 sobre a exposição *Nu Uni Verso* na galeria Lisboa 20 – Arte Contemporânea.

ANTÓNIO POPPE

Questões de grafologia

Uma órbita tem um grande alcance semântico. Pode querer dizer a trajectória elíptica e regular descrita por um corpo celeste em torno do seu centro gravitacional — por exemplo, os planetas que gravitam à volta do sol. Pode referir-se ao movimento do electrão em torno do núcleo de um átomo ou à cavidade óssea que nós, seres humanos, possuímos na face e onde fica alojado o globo ocular. Mas pode também significar, entre outros sentidos figurados e literais, aquele estado alheado da realidade ou distraído.

Esta amplitude semântica é conveniente a António Poppe (n. Lisboa, 1968) porque o seu trabalho é um movimento constante em torno de múltiplos centros, de múltiplos planetas e lugares: o desenho, a poesia, a *performance*, a meditação, a instalação ou mesmo a pintura. Uns são próximos, outros longínquos, uns são internos, outros externos, mas, independentemente da sua localização específica, o que importa é o movimento que o seu trabalho põe em acção.

Caracteriza-o uma geografia incerta porque não só os desenhos, poemas, grafemas, *performances*, gestos, não se deixam aprisionar por nenhum tipo de disciplina — não são desenhos, mas são desenho, não são poesia, mas são poesia... —, mas também porque as obras que mostra nunca estão completas: cada obra é um ser vivo, um elemento dinâmico cuja forma está em permanente actualização e transformação. Nos seus desenhos, muitas vezes enormes colagens,

junta linhas, letras, grafemas, fotografias que parecem ter sido roubados ao fundo do mar.

Pode dizer-se que estamos perante um dinamismo morfológico que provoca no espectador a vertigem de quem se vê lançado numa viagem caleidoscópica: imagens que se geram a partir umas das outras, que se diluem, desaparecem e depois retornam e se repetem, mas que nunca são as mesmas. Imagens em que o céu, as estrelas e os astros coincidem, num mesmo lugar, com as coisas que vivem no fundo do mar ou no centro da terra. E em que divindades, deuses, musas e seres humanos vivem em permanente comunidade.

A ideia de ligação, prolongamento e contaminação é tão decisiva no trabalho deste artista que não é possível perceber onde começa um e acaba o seguinte, de tal forma tudo se encontra unido: uma forma contém e leva à seguinte e cada desenho prolonga naturalmente um outro. Trata-se de uma espécie de lei morfológica como aquela descrita por Goethe em *A Metamorfose das Plantas*: há uma afinidade secreta, diz-nos, entre as diferentes partes da planta; folhas, cálice, corola e estames desenvolvem-se sucessivamente e a partir umas das outras, mas em todas as metamorfoses há algo de idêntico que permanece e não se perde.

Esta aproximação ao mundo natural, tão decisiva no trabalho deste artista, também nos serve para mostrar como os trabalhos de Poppe retomam a poderosa ideia gothiana da afinidade, da proximidade e das possíveis passagens entre uma forma natural e uma forma artística. Não se trata de uma simples comparação formal, mas compreender que, entre a natureza e a arte, se dá uma passagem: a arte não é ou imita a natureza, mas prolonga-a de um modo inesperado.

São estas passagens que os desenhos de Poppe mostram de forma insistente. E falamos aqui em desenhos à falta de melhor palavra para nomear as obras do artista. Seria melhor dizer que são

mandalas, evocando esse objecto mágico que representa a totalidade das forças que formam o universo. Uma representação feita com o objectivo de auxiliar a mente na tarefa da concentração e do foco para, assim, poder entrar em estado de meditação. É conhecida a importância do seu uso nas tradições budistas, hindus, yoguis, mas, no caso de Poppe, esta associação tem a forma de uma exigência: que a arte seja mágica, totémica e o artista um xamã. Não se trata de um revivalismo tardio das lições de Beuys, mas da inscrição dos seus trabalhos numa outra esfera das actividades humanas e em que a arte não é só arte, mas um caminho de acesso ao mundo.

Nesta exposição, em que pela primeira vez se reúnem trabalhos tão distantes cronologicamente (falta o excepcional vídeo performativo *Man Sees Horse* de 2004, que ajuda a compreender o modo como imagem, palavra dita, voz, corpo e movimento pertencem ao mesmo plano artístico e metafísico) não só fica claro o lugar excepcional que as obras devem ocupar, mas também o modo como os seus trabalhos, e a sua magia, são tentativas de fixar uma caligrafia inédita. Como se o artista, distanciando-se de qualquer tipografia ou outra técnica reprodutiva de imagens e linguagem, tivesse, como seu grande propósito, inventar um alfabeto capaz de dizer todo o dinamismo morfológico das imagens e das palavras. Neste sentido, António Poppe é um grafologista porque a sua escrita (num sentido amplo, de modo a poder incluir imagens, rabiscos, palavras ditas e sons inarticulados) coloca a descoberto as muitas dinâmicas poéticas da linguagem.

Texto publicado no *Público* de 1 de Março de 2019 sobre a exposição *Mil Órbitas*, com curadoria de Natxo Checa, na Galeria Zé dos Bois, Lisboa.

AUGUSTO ALVES DA SILVA
A artificialidade da fotografia

Trabalhou como fotógrafo em contexto profissional, mas, nas suas imagens, não se sente nenhum tipo de compromisso que vá além do objecto fotográfico. É um artista de excepção que, mesmo fazendo exposições em museus (como a actual, em Serralves) e participando em exposições de prémios (BESPhoto 2006), desconfia do mundo das artes plásticas e das galerias, vendo-os «como uma espécie de gueto.» Mas estes são detalhes secundários no trabalho de Augusto Alves da Silva. Decisivo é o modo como, imagem após imagem, ele nos revela uma invulgar utilização da fotografia como instância de reflexão acerca das representações humanas e do modo como a ferramenta fotográfica serve como meio de pesquisa e de condensação desses problemas.

É neste contexto que os livros são a vocação natural dos seus projectos. Diz o artista: «quando fotografo a maior parte destes projectos que fiz ao longo dos anos, estou a pensar na edição, na publicação em si, na paginação, na sequenciação das imagens, na avaliação das imagens, no objecto que vai ser manuseado... Isto são coisas que vêm desde o início da fotografia, a possibilidade de uma imagem ser reproduzida e funcionar como tal e que me agradam particularmente no confronto que se pode fazer entre páginas, trocar imagens, lembrar imagens que se viram trinta páginas atrás e coisas desse tipo.» (conversa publicada no catálogo da exposição)

O formato dos objectos que produz (livros, fotografias e vídeos) revelam sobretudo um ímpeto destrutivo: destroem os *clichés* fotográficos, representativos e visuais, e, sobretudo, destroem o pressuposto da transparência entre a fotografia e o seu referente: «a fotografia tem um lado altamente perverso que assenta na perigosa indistinção entre o referente e a sua representação: na fotografia de um carro as pessoas vêem um carro.» (*ibidem*) Mas é este o território em que o fotógrafo actua e onde coloca as questões: as suas paisagens, retratos, cidades e arquitecturas servem, antes de mais, como formas de apresentar a fotografia como coisa artificial — excelente, porém artificial.

Negar a transparência do meio fotográfico, bem como o estatuto de documento e prova dos objectos fotográficos (negação esta particularmente eficaz neste caso, dado Augusto Alves da Silva ter feito bastantes trabalhos de fotojornalismo e encomenda) não perturba nem diminui a potência da linguagem fotográfica. Pelo contrário, sublinhar que «a fotografia não nos mostra de facto as coisas tal como elas são, será sempre um processo de manipulação daquilo que nos é apresentado» (*ibidem*) realça a espessura e a densidade da linguagem que se utiliza, sendo nestes seus aspectos que as intensidades poéticas — tantas vezes sentidas e materializadas no trabalho deste artista — se localizam.

Se, por um lado, o ingrediente crítico e destrutivo dos lugares-comuns e dos *clichés* visuais é uma constante no trabalho deste artista, por outro, encontramos sempre um ingrediente poético e estético que resiste à utilização que faz da fotografia. Aspectos estes que surgem no modo como utiliza referentes comuns e vulgares: não existe nada de excepcional nos temas e nas coisas destas imagens, todas elas são detalhes de um mundo que conhecemos e com o qual nos podemos relacionar.

Desta forma, o olhar que se vê ser construído nestes trabalhos deixa de possuir um registo exclusivamente de tensão — procurar enquadramento, momento, luz, cor, fixar planos, etc. —, que todo o gesto fotográfico exige, passando a caracterizar-se igualmente pelas suas características humanas e afectivas: surgem, lado a lado, a crueza da objectividade fotográfica, inclemente e directa, e a ligação afectiva entre o objecto da fotografia (qualquer que seja o seu estatuto ontológico e estético) e o seu espectador.

É surpreendente, nestes trabalhos, não só a sua qualidade artística e fotográfica, mas o modo como um registo supostamente des-afectado (intocado da paixão pelas coisas, imune à intensidade cromática, formal e material do mundo) se revela uma fisionomia de paixões e humores. Um paradoxo e uma contradição que só é possível dada a ambiguidade própria da imagem fotográfica, que se transforma em abismo representativo ao situar-se algures entre a coisa artificial (*man/hand made*) e as próprias coisas.

Texto publicado na *L+Arte* de Janeiro de 2010 sobre a edição do livro *Augusto Alves da Silva*, editado pelo Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto.

BELÉN URIEL

Moderno sensível

Belén Uriel (n. Madrid, 1974) é uma escultora com um trabalho em que se cruzam aspectos muito singulares da reflexão contemporânea acerca do espaço e dos objectos. A sua filiação é múltipla e expande-se desde uma interessante — e intensa — reflexão sobre a estética do modernismo, até ao desenvolvimento de formas e situações especiais caracterizadas pela subtileza, leveza e aspecto diáfano. O contraste e jogo entre a forma moderna, herdada sobretudo do *design* e da arquitectura, com formas vernaculares indexadas a objectos vulgares do quotidiano, como uma toalha de mesa transformada em forma escultórica, é um dos elementos mais fortes e interessantes na exposição da Culturgest.

A maneira como o modernismo está presente nesta exposição relaciona-se não só com a sua estética, materializada em preferências materiais e formais, mas também no modo como esse modernismo se relaciona com um programa cultural, político e filosófico que tem na arquitectura e na sua ambição dominadora e totalizante a sua melhor expressão. É importante referir esta dimensão mais profunda porque, no caso de Uriel, não se trata de citar formas ou deslocar uma determinada iconografia para o contexto da escultura contemporânea, mas de integrar essas formas e tipologias numa reflexão sobre as dinâmicas construtivas e sensíveis da escultura.

Ou seja, nos seus trabalhos não encontramos um prolongamento da linguagem modernista, adoptando o seu estilo ou ideologia, mas, a partir dos seus objectos, é estabelecido um diálogo crítico que transforma aqueles lugares-comuns e *clichés* visuais: por exemplo, se a racionalidade, o funcionalismo, a artificialidade, o automatismo e o fascínio por novas materialidades (aço, vinil, vidro) são características importantes da estética modernista, as esculturas de Uriel são sensíveis, suaves, intuitivas e aos seus objectos está impossibilitada qualquer outra função que não seja escultórica (cestos virados ao contrário, perfis de cadeiras distorcidos, pneus tornados papel). Estamos perante um desvio da racionalidade e da economia minimalista que a artista realiza contrapondo-lhes gestos poéticos que têm o seu *locus* de criação nos objectos banais e indiferenciados do quotidiano.

Estas tensões são muito claras quando se pensa na maneira como *Segunda-feira*, título da exposição, está organizada e no percurso proposto: na primeira sala, um conjunto de cestos de roupa sobre os quais toalhas de mesa de linho compõem diversas figuras (pato, cisne, rosa, orelhas de burro, etc.), um conjunto escultórico cujo mote doméstico cria uma relação de estranheza com a parede vitral/biombo sofisticado que abre o espaço (virtual e físico) para um corredor onde a frieza e os reflexos do alumínio são contrapostos a fotografias de interiores de casas e que intensifica o diálogo com as referências do estilo arquitectónico moderno. Após isto, surge uma notável série de esculturas que resgata o diálogo com uma referência actual e reenvia para um outro universo sensível e poético: *Lama no Sapato* (2004), um conjunto de 15 esculturas em papel *mâché* construídas a partir das marcas de diferentes pneus. Estas formas convocam uma geometria (isto é, uma sensibilidade e um entendimento do espaço e do mundo) não racional, mas pedestre, ligada ao corpo e à sua presença, peso, expressão.

Viajar ao longo das esculturas de Belén Uriel (as mais antigas são de 2012, as mais recentes de 2016) implica também uma viagem através de uma importante diversidade de materiais: linho, alumínio, ferro, vidro, papel. Esta sucessão material não é uma questão retórica, mas provoca uma alteração na percepção do espectador no sentido da sua sensibilização e poetização, ou seja, da sua intensificação. O trabalho desta artista não pode, com justiça, ser encerrado num simples diálogo com o moderno, mas é preciso reconhecer nos seus gestos uma energia dirigida à formação de experiências, linguagens e formas próprias, fortemente caracterizada por uma ideia de sensibilização das formas, da matéria e do gesto escultórico.

Texto publicado no *Público* de 3 de Agosto de 2016 sobre a exposição *Segunda-feira*, com curadoria de Miguel Wandschneider, na Culturgest, Lisboa.

BERRU

Do som como acção sobre o mundo

Os Berru são um colectivo de artistas que tem vindo a desenvolver um conjunto de trabalhos que não se baseia numa ideia de disciplina artística, mas numa exploração de mecanismos, conceitos e materiais muito diferenciados. Trabalham indistintamente com imagens em movimento, escultura, som, *new media* — havendo sempre um elemento performático, e muito dinâmico, em todas as obras que desenvolvem.

Este último está presente tanto no momento da concepção das suas obras, como na experiência que o público faz delas. Não se trata de uma forma de participação ou de activação das obras, mas de dispositivos criados por estes artistas que exigem do seu público formas de actividade, envolvimento e participação. A *vita contemplativa* dá aqui lugar a uma espécie de *vita activa* em que o público é convocado a acompanhar o processo dinâmico de desenvolvimento das suas obras — que não estão imediatamente terminadas, são um processo em que todos somos chamados a acompanhar e, de algum modo, a finalizar.

Para além da *dynamis* própria que estes artistas provocam com as suas obras, eles tendem a fazer um uso muito particular da tecnologia. Não se trata de expressar um fascínio pelas ferramentas mais contemporâneas de construção de imagens e objectos, mas de encontrar outras constelações energéticas e de ampliar o espaço de

inscrição dos gestos artísticos. Se, como Heidegger, entendermos a tecnologia enquanto conjunto de energias e de possibilidades de acção, então os Berru propõem-se explorar, com o seu trabalho, essas outras possibilidades muitas vezes distantes dos discursos artísticos correntes.

Mas este entendimento do lugar que o elemento tecnológico pode ter na construção dos objectos artísticos é acompanhado por uma espécie de revelação do modo como usamos as coisas, ou seja, os Berru mostram-nos diferentes modalidades de usar ferramentas, sejam elas aparelhos de som (emissão ou captura), computadores, ou fenómenos físicos, como a energia de ímanes, entre muitos outros exemplos possíveis. Não se trata de desenvolver uma metafísica da tecnologia, mas de realizar o movimento de descoberta dos ingredientes sensíveis inscritos nos objectos e nos processos tecnológicos.

Fruto deste entendimento, estes artistas desenvolvem um léxico operativo muito particular, em que acções como cortar, sobrepor, soldar, montar, são complementadas por outras formas de pesquisa como, por exemplo, a pesquisa sonora. Não que se possa dizer que sejam exclusivamente artistas sonoros, nem que na sua prática desenvolvem qualquer tipo de crítica à torrente de imagens que caracteriza a vida contemporânea. Neste caso em concreto, o som é um princípio material que utilizam. E é um princípio porque eles, como se pode ver na obra performática apresentada na *Artworks* (em colaboração com o artista Francisco Antão), não trabalham o som como quem esculpe uma pedra ou um pedaço de madeira, sendo antes assumido como um elemento que perseguem — a sua metodologia criativa implica escutar —, resultando, desta acção, a construção da forma. Talvez não se trate de um acaso o facto de o nome que escolheram para si mesmos evocar, imediatamente, a matriz sonora da sensibilidade e da acção: implica escutar (aquele que escuta o berro), mas também agir (aquele[s] que berra[m]).

Uma escuta que amplia os sons contidos nas próprias coisas — por exemplo, num painel metálico — e que transforma o elemento sonoro num princípio de condução através das formas: deixar-se guiar pelo som e fazer com que a sonoridade se antecipe à visão (como na proposta performática realizada na conclusão da residência na *Art-works*), como elemento de exploração e conhecimento do mundo, é uma das propostas destes artistas. Podemos dizer que se trata de uma proposta radical porque implica uma espécie de reconfiguração das condições formais, materiais e sensíveis da recepção das obras de arte.

A descoberta da camada sonora que cobre todas as coisas, e na qual estes artistas têm vindo a insistir, tem, como consequência, compreender que cada indivíduo, cada coisa e cada acontecimento tem a sua própria sonoridade e que esta é um elemento fundamental da sua individualidade. Mas dar-se conta deste elemento é abrir uma dimensão material habitualmente despercebida. Enfrentar esta dimensão implica retomar as obras enquanto dispositivos dinâmicos e não apenas como meras ferramentas estáticas de registo e interpretação do mundo. Como se cada obra, liberta do estado museológico imóvel da contemplação, retomasse a sua função originária de agir no e sobre o mundo.

Entender que a prática artística não é só uma prática produtora de conhecimento das coisas e da realidade, mas também uma forma de acção sobre o tecido da realidade, é uma das consequências do trabalho destes artistas. Trata-se de exigir que as obras de arte, enquanto configurações particulares de um certo saber do mundo, não sejam neutralizadas através dos dispositivos museológicos ou expositivos, mas retomem a sua função de ferramentas de acção no mundo.

Texto inédito escrito por ocasião da residência do colectivo de artistas *No Entulho Residências Artísticas*, em 2020.

BRUNO CIDRA
Ferro sobre papel

O trabalho de Bruno Cidra (n. Lisboa, 1982) pode caracterizar-se como uma pesquisa que diz respeito, essencialmente, à escultura. É nesse campo «expandido» que o artista exerce a sua actividade. Materialmente, são trabalhos que se podem descrever como «ferro sobre papel», servindo esta descrição para identificar o seu trabalho como uma síntese entre a escultura e o desenho. Estão «entre», não porque o artista utilize indistintamente os materiais mais habituais do desenho e da escultura (o papel e o ferro), mas porque o movimento que imprime no seu trabalho diz respeito ao universo sensível e material dessas duas linguagens.

E fala-se aqui de material porque a experiência mais imediata que se tem com o seu trabalho é a força deste, a presença forte que o ferro, em conjunto com o papel, imprime nos espaços que cria. Uma espécie de plataforma que trabalha a dois tempos: por um lado, a obra mostra-se a si própria, e, por outro, abre um campo metafórico em que o espectador (que é o activador deste campo escultórico) sente o modo como as qualidades espaciais são uma invenção humana.

Lembre-se a distinção antiga: a música e a poesia são artes do tempo, a escultura (e a arquitectura) são artes do espaço. Esta distinção (só válida até determinado ponto, porque aqueles conceitos podem ser permutáveis e até mesmo fazer-se equivaler) é útil para

compreender de que forma o trabalho de Cidra retoma os principais princípios escultóricos e os ultrapassa. O seu trabalho consiste essencialmente em criações espaciais: Bruno Cidra abre zonas sensíveis em que as diferentes coisas (ingredientes, qualidades, características) que a experiência espacial possui são tornadas claras — esta acção de tornar claro e transparente não é uma operação intelectual, mas uma experiência sentimental, estética, afectiva. Um sentir que equivale a um «ver» e a um «construir», porque só se vê aquilo de que se pode construir uma imagem (atente-se à equivalência entre as gramáticas de ver, pensar, imaginar).

Esta natureza perspectivista do campo de visão significa que à criação escultórica corresponde o estabelecimento de distinções nas diferentes regiões espaciais, sendo a sua topografia aquilo que as esculturas de Cidra descrevem. Regiões em que habita uma tensão decorrente da relação entre o papel, o ferro e o espaço que aqueles materiais circunscrevem: o papel envolve o ferro e o ferro deixa-se tomar pela liberdade, movimento e fluidez a que se está habituado no desenho. Através destas acções vêem-se nascer fronteiras, limites, linhas, e estabelecem-se distinções entre o dentro e o fora, o cheio e o vazio, o em cima e o em baixo.

As formas evocadas por esta mistura lembram a imagem originária de um corpo a executar movimentos livres e ao acaso, sem objectivos ou constrangimentos: pura energia a tornar-se visível. Um corpo que roda sobre si próprio e, deste rodar, nasce a consciência de se ocupar um lugar determinado no interior da geometria espacial (isto é, tem sempre de se possuir uma latitude e uma longitude). É o reconhecimento de que possuir um corpo é possuir um limite que é, ao mesmo tempo, a sua expressão. Estes desenhos pairantes que se vêem nascer na esculturas de Bruno Cidra são formas dançantes que rodeiam aquele que as observa e que apresentam uma criatura iné-

dita: «É, assim, necessário que a dança», e podemos fazer equivaler a esta dança o trabalho de Cidra, «faça nascer, através da subtileza dos traços, da divindade dos ímpetos, da delicadeza das pontas imóveis, essa criatura universal que não possui corpo nem rosto, mas possui dons, e dias, e destinos, possui uma vida e uma morte.»¹

Nestas formas a rodear o observador da escultura não se vêem bailarinos, sendo ele o agente do movimento e o transformador do gesto escultórico em campo de energia. Por isso, pode dizer-se que estes trabalhos de Cidra se consagram ao movimento total e, através desta sua consagração, arrancam uma forma estável (mesmo que momentânea) à fluidez ininterrupta que as suas esculturas (e em especial a apresentada na exposição da EDP) assumem como estado permanente de todos os objectos: o movimento, que é permanente e ininterrupto, é o estado natural de todo o visível. Só existe movimento e as formas (de qualquer corpo: orgânico, vegetal, escultórico, pictórico, etc.) são paragens ou, se se preferir, instantes desse movimento.

Os elementos com que Bruno Cidra constrói o seu trabalho têm uma forte relação com a matéria e com a forma, mas o seu centro não é formal, antes perceptivo. Existe um problema à volta do qual a sua actividade (por vezes exímia no domínio exercido sobre a matéria) se organiza e esse problema é uma pergunta acerca da possibilidade da escultura. Aquilo que caracteriza estes trabalhos é a abertura da escultura (no sentido da tradição escultórica herdada do minimalismo americano) enquanto pensamento pertinente acerca do espaço. Não é o abandono de uma prática conceptual em nome de um gesto «matérico», mas o regresso a um debate em que os contributos dos artistas são feitos com obras e não com discursos.

1 Paul Valéry, *A Alma e a Dança*, trad. Maria João Branco, Lisboa, Fenda, 2009.

Existe, da parte deste artista, uma filiação que não quer abandonar e que se caracteriza por acreditar no poder libertador e formador (da sensibilidade e do pensamento) que certos objectos possuem (e esta é a lição de Beuys que Cidra tão bem entende). Não se trata de uma crença cega no objecto, mas de uma visão para a qual os objectos (onde se podem incluir imagens) são um dos elementos e princípios da arte, não o seu fim.

Texto publicado no catálogo da exposição *Prémio EDP Novos Artistas*, edição de 2009, com curadoria de Delfim Sardo, João Pinharanda e Nuno Crespo, no Museu da Electricidade, Lisboa.

BRUNO CIDRA

Escultura invisível

Bruno Cidra é um escultor. Esta afirmação não pretende apenas descrever formalmente as coisas que faz, mas evidenciar as preocupações, tensões e inquietações que percorrem o seu trabalho. Todo o seu pensamento, quer assuma a forma de um desenho, de um objecto colocado no espaço ou de uma linha materializada e erguida na vertical, é sempre sobre as questões da transformação do espaço, da sua ocupação e do seu desdobramento, tão próprias e convenientes à disciplina da escultura.

O trabalho deste artista caracteriza-se por um jogo dinâmico entre a gravidade e a graça, o leve e o pesado, o forte e o fraco, o escuro e o claro, um aqui e um ali, jogo tornado manifesto quer nos materiais que escolhe trabalhar (ferro e papel), quer na forma como ocupa o espaço. Cidra não aborda o espaço de uma forma arquitectónica, no sentido da construção, mas como quem usa uma folha branca de papel sobre a qual imprime traços e deixa marcas. Esta relação com o desenho não é metafórica, designa antes a subtilidade e o carácter sensível destas linhas em ascensão, a combater a fatal atracção pela queda que todos os corpos possuem. Pode dizer-se que *Flecha*, a exposição na Galeria Baginski, é um enorme desenho tridimensional no qual são abertos diferentes campos de profundidade, energia e movimento.

As linhas deste conjunto escultórico (e este é o nome conveniente para este grupo de esculturas) não são assunções formais ou figurativas, mas sugestões: torções subtis que imprimem diferentes movimentos e direcções. Aspectos conseguidos pela forma como o artista ocupa o espaço, mas também pelo modo como, nos seus trabalhos, coexistem dois tempos: um lento, que é o do ferro, material duro e resistente e que só a muito custo cede ao gesto do artista, e um tempo rápido, que é o do papel, totalmente permeável e moldável.

É do encontro entre estes dois meios (ou linguagens) que Cidra extrai o seu modo de fazer: a sua ambição é atingir, com a escultura, a mesma rapidez, a mesma fluidez e o mesmo domínio conseguidos com o desenho. Neste, a acção da mão sobre o papel surge sempre menos constrangida e menos mediada por processos racionais e métodos construtivos (que são a condição de possibilidade da escultura); Cidra tenta combater essa perda de imediatez ao reconstruir a ligação directa entre gesto escultórico e o pensamento, a sensação e a intuição.

Papel e ferro surgem numa ligação dinâmica e formam linhas que se vão torcendo e prolongando: o papel dá lugar ao ferro, o ferro ao papel, numa dança em que a liderança é sucessivamente cedida. Por isso, este conjunto escultórico é, sobretudo, sobre o movimento e o modo como é possível fixar numa matéria um momento do tempo. Neste sentido, o título da exposição é preciso: «flecha» designa a haste com ponta farpada que se dispara através de um arco (e disparar uma seta pressupõe força, tensão, precisão, projecção da visão, fazendo dela uma poderosa metáfora para o trabalho em escultura), mas também a deformação que pode ocorrer numa linha recta, arredondando-a e desequilibrando-a.

Esta descrição poderia fazer do trabalho deste artista um campo de exploração formal ou um enorme laboratório de experimentação.

Mas, ao longo de todas estas linhas, existe a inquietação de tornar manifesta a energia que percorre os corpos e os une num mesmo plano espacial. Pode pensar-se em Giacometti, nas suas florestas e nas suas praças, em que os corpos surgem fixados num ponto entre a aparição e o desvanecimento; corpos diferentes, mas que possuem uma mesma origem e um mesmo destino. Cidra não refere o escultor suíço, mas pressente-se no seu trabalho as ideias de imaterialidade e ascensão. Imprimir movimento, ritmo e força no espaço é a experiência mais imediata deste conjunto de trabalhos, mas depois percebe-se que essas acções surgem através de movimentos desenvolvidos entre a terra e o céu e cuja vocação é ser pura energia, imaterialidade e, por isso, rapidamente se dissolvem e se fundem com o lugar que habitam, tornando-se quase invisíveis.

Texto publicado no *Público* de 11 de Abril de 2012 sobre a exposição *Flecha* na Galeria Baginski, Lisboa.

BRUNO PACHECO
Coisas da pintura

Mar e Campo em Três Momentos é um título simultaneamente rigoroso e enganador: por um lado, descreve rigorosamente os temas da exposição, por outro, é uma metáfora para falar sobre a pintura. É importante clarificar que Bruno Pacheco (n. Lisboa, 1974) é um pintor: mesmo quando faz vídeos, mostra objectos ou instalações, as suas preocupações são sempre com as coisas da pintura. E estas dizem respeito à forma, ao corpo, à figura e, sobretudo, à percepção. Por isso, «mar» não evoca só um tema tradicional da pintura, mas serve para falar do horizonte, da perspectiva, da profundidade e da luz; e, por sua vez, «campo» aponta para a natureza como tema de eleição da pintura, servindo ao mesmo tempo como metáfora para o campo do olhar, da percepção e da acção pictórica.

Este uso metafórico não é uma brincadeira retórica ou um jogo de linguagem. Representa o esforço feito pelo pintor para mergulhar em profundidade na sua disciplina. Ao afirmar que só pinta aquilo que não sabe, o artista faz ver a sua obra como resposta à inquietação (que também é uma ambição) de saber mais, mas também como gesto exploratório de um campo sensível e de uma linguagem: Bruno Pacheco não está interessado em fundar uma nova região (a que corresponderia uma nova forma) para o seu trabalho, mas em explorar as possibilidades e os limites da pintura.

A tensão entre a figuração e a abstracção caracteriza todos os trabalhos — desde as pinturas figurativas em grande formato em que aparecem grupos de pessoas em actividades no campo ou vistas do mar, até às folhas monocromáticas pousadas no chão sobre uma grade ou os desenhos de pequeno formato de uma cabeça de mulher. É uma forma de falar da inutilidade daquela distinção e de fazer da pintura um dispositivo de captação de energia e de expansão da sensibilidade.

As preocupações com que Bruno Pacheco aborda a pintura resultam em trabalhos de uma densidade e inteligência pouco comuns, que se deixam observar a partir de uma multiplicidade de pontos de vista: a questão da figura, da superfície, da geometria, da visualidade e da organização da composição ou da beleza. É assim que estabelece uma afinidade com a história da pintura, não no sentido de identificar zonas, citações ou apropriações de movimentos historicamente definidos, mas como forma de tornar consciente que o gesto do pintor prolonga uma forma histórica de atenção e de trabalho com o visível.

Neste contexto, é muito interessante o modo como esta exposição, nos seus três momentos, pode ser vista como um dispositivo de contraste: entre a nitidez de certas figuras e o seu desaparecimento numa mancha indistinta, entre o que está dentro das telas e o que está fora, entre a verticalidade e a horizontalidade do campo visual, entre a geometrização da visão e a mancha sem hierarquia, entre a grande escala e o pequeno formato, entre a narrativa (os grupos de pessoas pintadas estão sempre envolvidas em algum tipo de actividade, parecendo sugerir uma história) e a pura experiência visual (as folhas monocromáticas e as imensas manchas que constituem territórios pictóricos) e, finalmente, entre Bruno Pacheco e Paula Rego. Este último aspecto não é uma provocação, nem uma filiação do

artista mais jovem na artista consagrada. A fertilidade do encontro está nas diferenças entre dois modos de lidar com a linguagem da pintura e na evidência de que, em ambos os casos, ela surge como meio eficaz de fazer coisas para serem sentidas. Ou seja, como potência sensual.

Texto publicado no *Público* de 14 de Março de 2012 sobre a exposição *Mar e Campo em Três Momentos*, com curadoria de Helena de Freitas, na Casa das Histórias Paula Rego, Cascais.

CARLA FILIPE

As noites são mais belas que os dias

Que as noites podem ser mais belas que os dias tem sido um mote comum para uma geração que, num certo momento, encontrou na vivência da noite, da música, da dança e dos encontros por ela proporcionados uma forma de contracultura. Desta forma, a noite não é sinónimo de alienação ou do esquecimento de si através da diversão, mas lugar de formação de uma consciência do mundo e do lugar que nele se ocupa. E a noite também não é aqui unicamente o lugar onde metaforicamente a ausência do sol se faz sentir — o que marcou de modo tão intenso alguma arte minimal —, mas o lugar onde a luz é feita dos gestos que procuram a sua singularidade e expressão.

Esta exposição começou com um convite à artista Carla Filipe (n. Porto, 1973) para mostrar o modo como a noite na cidade do Porto foi propícia ao encontro e desenvolvimento de formas de arte e de projectos artísticos. Ou seja, a maneira como o contexto informal da noite é propício a manifestações artísticas. Não se trata só de encontrar nas luzes, nos movimentos e nas cores motivos de inspiração para a construção de obras plásticas. É também uma oportunidade de formação de uma comunidade informal que é tornada possível através da vivência em grupo da música, da imagem e do movimento não intencional da dança. E é este encontro que Carla Filipe tomou em mãos como motivo para a exposição, que não é

tanto sobre a noite do Porto num determinado tempo histórico e os artistas que se encontravam num bar, mas sobre a noite enquanto estado mental, processo de abstracção e, afirma a artista, sobre a «abertura mental e física proporcionada pela música.»

Esta teia constitui o mote para juntar artistas para quem o universo da música e da vivência da música num clube nocturno é motivo contínuo de inspiração. E Carla Filipe é um *pivot* porque a sua presença dupla — artista e curadora — é o elemento provocador das uniões e diálogos que a exposição permite. Não só encontramos no seu trabalho referência às suas presenças em bares icónicos do Porto, como o Passos Manuel, através de *dj's set*, projecções vídeo, realização de cartazes, entre outros, como a sua prática é formadora de comunidades. É este espírito e forma de viver/entender a prática artística que permitiu desenvolver diálogos entre artistas com geografias e estéticas diferenciadas aqui transformados em experiência comum.

A montagem da exposição — que teve de lidar com presenças distintas: vídeos de Wolfgang Tillmans ou Tomé Duarte; uma escultura sonora de Diogo Tudela; desenhos de Mauro Cerqueira e Ryamond Pettibon, etc. — é um dispositivo muito bem-sucedido na construção da tal experiência comum de obras com densidades, expressões e materialidades potencialmente conflituosas. Em muitos momentos, a montagem destrói as convenções habituais da apresentação de trabalhos das ditas artes visuais e usa o espaço como estrutura informal e de intervenção, acolhendo imagens desenhadas, penduradas ou projectadas nas paredes, mas assumindo-se também como lugar de intervenção onde qualquer sujeito pode agir. E esta possibilidade — do espaço poder ser de qualquer um — constitui uma importante utopia política, ensaiada nesta exposição.

São as ideias de liberdade, encontro e expressão desinibida, que a noite proporciona, potencia e provoca, que formam o ponto de

coincidência entre política e poética a que esta comunidade temporária e informal de artistas dá corpo e expressão.

Texto publicado no *Público* de 17 de Julho de 2018 sobre a exposição *O Ontem Morreu Hoje, o Hoje Morre Amanhã*, com curadoria de Carla Filipe e Ulrich Loock, na Galeria Municipal, Porto. Exposição colectiva com os artistas: Pedro Abrantes, João Alves, João Alves Marrucho, Marta Ângela, Mauro Cerqueira, Jürgen Drescher & Reinhard Mucha, Tomé Duarte, Carla Filipe, Dayana Lucas, Raymond Pettibon, Oscar Powell & Wolfgang Tillmans, Rudolfo, Diogo Tudela, von Calhau!

CARLOS BUNGA

A casa como metáfora

Na primeira exposição que Carlos Bunga (n. Porto, 1976) faz numa galeria em Portugal, a casa surge como metáfora, sendo explorada pelo artista de uma forma crítica e tentando mostrar como o mundo pandémico, submerso numa catástrofe ambiental, transformou todas as nossas concepções de casa.

Trata-se de explorar as passagens entre as ideias de abrigo e de prisão (o mundo pandémico que nos tornou a todos prisioneiros das casas), entre ter casa e não outra casa ou abrigo que não o seu próprio corpo e, finalmente, a ideia de casa comum ameaçada pela espécie humana. Neste contexto, torna-se relevante realçar a forma como a espécie humana, apesar de constituir uma ínfima parte (cerca de 10%) da vida existente na Terra, no decurso da sua acção e transformação provocar um processo intenso de extinção, pondo em causa a própria condição de possibilidade de toda a vida. O que está posto em causa não é a casa humana, a sua subsistência ou existência, mas a extinção de todas as formas de vida.

É esta casa comum em dissolução que importa a Carlos Bunga e é sobre ela que os seus exercícios de atenção ao mundo se desenvolvem. Entre as suas pinturas, esculturas, desenhos, fotografias e objectos, o que se experimenta são exercícios de observação das coisas que nos rodeiam como bancos, plantas ou portas e tentar, a partir deles, reconstruir (ou, pelo menos, reconhecer) certas experiências.

Não se trata de uma pesquisa psicológica, mas de atribuir a diferentes coisas um nome, uma identidade, ou seja, a possibilidade de serem reconhecidas. Ou, como se tornou hábito na teórica crítica contemporânea dizer, encontrar outros sujeitos que não apenas os humanos.

O que é notável nesta proposta de Carlos Bunga é a forma como aquela consciência ecológica, ética e política, se traduz em formas materiais, em coisas que podemos experimentar, percorrer, confrontar, e às quais se junta o virtuosismo pictórico particularmente expressivo nas pinturas, nos desenhos e nas composições fotográficas.

Uma das obras da exposição, *Natural Objects and Artifacts* (2021), junta, sobre o tampo de uma mesa, os elementos que compõem uma parte significativa da gramática criativa de Bunga. Não é uma obra didáctica a tentar mostrar o modelo da sua pesquisa artística, mas reúne, mostra e expõe os múltiplos recursos que convoca para a realização das suas obras.

Nessa mesa dá-se uma justaposição entre coisas naturais (encontradas, formadas sem outra intervenção que não a da técnica natural) e artefactos ou ferramentas, depois cores, a que se juntam fragmentos materiais de madeira, pedra, etc. Uma mesa que, sem pretender simular o *atelier* do artista, pode ser entendida como lugar de experimentação ou, se se preferir, como um laboratório. Haveria muito a dizer sobre a escolha da forma *mesa*, dado ser uma forma originária de realizar uma interrupção do espaço mundano e quotidiano: pense-se nas mesas usadas nos ritos primitivos em que animais eram sacrificados aos deuses, nos altares de diferentes cultos, nos painéis de Aby Warburg, entre muitas outras referências possíveis.

A singularidade desta exposição não está no seu poder evocativo e metafórico, mas na forma como consegue a junção entre uma

crítica à ideia de casa, o desenvolvimento de uma pesquisa artística e, finalmente, um olhar profundamente informado pela história da arte que, na verdade, é a história do fazer/pensar de Carlos Bunga.

É determinante perceber que se trata de um artista no qual, apesar do uso recorrente de uma estética muito informal, precária e intuitiva, todas as obras nascem de uma atenção rigorosa à composição, à forma, ao detalhe e às qualidades pictóricas. E esta exposição é notável nessa demonstração, juntando a disciplina da atenção e da observação do desenho, a descoberta da composição nas fotografias que mimetizam naturezas-mortas, as formas nas esculturas e a utilização da cor como elemento espacial. É preciso ainda chamar a atenção para que a «casa» de Carlos Bunga não é uma realidade espacial e arquitetonicamente determinada, mas sim *home*, lugar onde pertencemos e de onde, por princípio, vivimos. Mas a possibilidade radical que esta exposição coloca é que a nossa *casa* pode não existir ou pode nunca ter existido, sendo antes esse lugar fundamental que, permanentemente, estamos em processo de encontrar, construir e fundar.

Texto publicado no *Público* de 3 de Setembro de 2021 sobre a exposição *Casa* na Galeria Vera Cortês, Lisboa.

CATARINA BOTELHO
Zona de ordenamento

*O mais elevado seria: compreender que todo o fático é já teoria.
O azul do céu revela-nos a lei fundamental da cromática. Que
não se procure atrás dos fenómenos: eles próprios são já a teoria.*

GOETHE, *Máximas e Reflexões*, §488

Desde muito cedo que os fotógrafos viram na cidade um motivo de interesse. Não enquanto local bizarro ou exótico que devesse ser registado, mas sobretudo como lugar gerador de imagens contemplativas e repletas de sentidos que extrapolam a sua existência funcional e social. Numa fotografia, a cidade é, sobretudo, um lugar contemplativo e revelador dos modos humanos de habitar o mundo. No entanto, esta relação entre fotografia, arquitectura e cidade é complexa e não se deixa aprisionar e esgotar em nenhum sentido mais imediato. A sua afinidade é profunda e não instrumental, porque a fotografia não é só um meio de representar a arquitectura mas, sobretudo, um modo de pensar o espaço, os objectos e, sobretudo, um modo de organizar a visualidade do mundo.

Catarina Botelho (n. Lisboa, 1981) não tem na arquitectura um motivo exclusivo de trabalho, mas esta serve-lhe como lugar de deambulação e terreno das descobertas visuais que as suas imagens tendem a protagonizar. Não lhe interessa a descrição ou representação de uma qualquer forma espacial ou autoral, nem a maneira

como certas organizações espaciais e cromáticas sugerem tensões escultóricas, nem tão-pouco está empenhada na caracterização de uma geografia exterior. Não que estas tensões estejam ausentes, mas elas são secundárias relativamente a um olhar que pretende ver nas coisas o seu espírito, ou seja, ver nas coisas a sua origem. E isto não é um olhar para a história, mas um olhar para a configuração de uma coisa tentando perceber o que a faz ser como é: a sua techedura.

Estas imagens podem servir (e são muitos os usos a que as imagens se prestam) de crítica ao anonimato do trabalho operário e à ausência dos construtores das cidades nas vivências dos espaços construídos: sabemos quem projecta os prédios, quem os habita, mas os artífices (pedreiros, pintores, operários) tornam-se transparentes e ausentes. É indiscutível que os nossos edifícios surgem numa espécie de anonimato e, pensamos nós, só ganham vida quando são habitados. E em todos os nossos discursos e fantasmagorias urbanas esquecemos aqueles que, com os seus corpos, ergueram esses lugares, que essa acção artesanal de construção já é vida, já é habitação, já é ocupação, já é espírito, ou seja, que a construção de um prédio implica uma relação sensível com a matéria que importa resgatar à invisibilidade.

Nesta nova série de trabalhos de Catarina Botelho, esta tensão — que não é um tema enunciado pela artista — surge através de um olhar cuidado para as paredes exteriores dos prédios anónimos de um bairro social espanhol. Essas paredes, na sua maioria, não possuem marcas dos seus habitantes: elas delimitam e possibilitam o espaço interior, configuram a privacidade, mas não permitem inferir a sua vivência individual. Apesar desta ausência, as imagens surgem como lugares de inscrição da subjectividade, isto é, lugares onde podemos perceber presenças humanas individuais. E essa possibilidade é conferida pelas imperfeições visíveis nas paredes e que,

em rigor, não são imperfeições, mas marcas necessárias do trabalho manual humano, marcas que impossibilitam o seu anonimato. Esta recuperação de uma superfície anónima para o campo do trabalho artístico é ainda mais interessante se pensarmos no modo como a artista provoca uma metamorfose da condição do anonimato em autoria ou, se se preferir, em assinatura.

Estes aspectos não são teses que Catarina Botelho tente desenvolver ou debater, mas, da sua metodologia de deambulação — andar com a câmara na mão e ver como é que os lugares por onde passa se resolvem em imagens —, resultam olhares críticos sobre o espaço e os objectos que o tecem e ocupam. Não é um trabalho de espaços fechados, nem de construções mentais, mas coisas que acontecem numa espécie de intensificação da relação da artista com o mundo. Uma relação poética construída a partir da atenção ao detalhe em que não são as ideias, organizadoras e legisladoras, que comandam o olhar, mas os fenómenos, isto é, aquilo que acontece.

É importante sublinhar que estas imagens conquistam a sua intensidade não a partir de um qualquer sentido de ordem, perfeição ou realização plástica, mas a partir de uma espécie de estética da imperfeição que marca a sua origem terrena — ter sido feito por mão humana — e o seu destino: ser consumido pelo tempo. Podemos pensar que faz parte da estratégia plástica de Catarina Botelho devolver uma ordem fáctica às imagens fotográficas, isto é, mostrar a fotografia como acontecimento sensível, autónomo e auto-referencial.

Texto inédito escrito em 2011.

CATARINA BOTELHO
Entre nós e as palavras

Entre nós e as palavras há metal fundente / entre nós e as palavras há hélices que andam / e podem dar-nos morte violar-nos tirar / do mais fundo de nós o mais útil segredo [...] / Ao longo da muralha que habitamos / há palavras de vida há palavras de morte / há palavras imensas, que esperam por nós / e outras, frágeis, que deixaram de esperar

MÁRIO CESARINY, «You are welcome to Elsinore»¹

É deste poema que Catarina Botelho se apropria para o título de uma série de fotografias. O poema descreve o que existe entre nós e as palavras, mas também o modo como elas dão e tiram, tornam visível e fazem esquecer. A artista não escreve, nem usa palavras nos seus trabalhos, mas do uso que faz da máquina fotográfica nasce um modo de dizer. O que não significa uma predominância da matriz linguística, mas um uso expressivo da linguagem (qualquer linguagem com uma qualquer sintaxe).

Fala-se em expressão porque a obra desta artista não se assume como registo da realidade ou do quotidiano, nem como a construção de um universo iconográfico, mas como forma de aproximação ao «mais fundo de nós», como diz o poeta. Se a palavra poética é uma sonda que tenta chegar às águas mais fundas, Catarina Bote-

1 In *Pena Capital*, 1957.

lho tenta sondar essa mesma profundidade através da utilização da fotografia. Não lhe interessa a maneira como, nas suas imagens, o real fica registado, mas o modo como as imagens que compõe apresentam a possibilidade de chegar fundo e nos transportar ao «longo das muralhas que habitamos.»

Quer se trate de retratos, objectos ou, como é o caso presente, «naturezas-mortas», o seu trabalho não reclama o estatuto da objectividade, frontalidade e rigor do documento fotográfico, nem procura a veracidade da representação. Por isso, são sempre composições, isto é, as imagens são construídas, procuradas, desejadas. E o acaso tem um papel pouco relevante no processo criativo de Catarina Botelho: mesmo quando fotografa pessoas, parecendo tratar-se de um instante, as imagens só surgem depois de estabelecida uma relação com a pessoa que quer fotografar. E esta necessidade de intimidade para poder captar/fazer/criar a imagem não é exclusiva dos seus retratos. Pelo contrário, sente-se em diversos momentos do seu trabalho.

Que a fotografia seja uma arte relacional não é novidade — sempre se soube que a imagem fotográfica estabelecia uma relação forte entre o plano da imagem e o dos objectos —, o elemento de distinção é que, aqui, a fotografia resulta do estabelecimento de uma relação emocional e cognitiva. Em conversa, a artista diz: «não consigo fotografar uma pessoa que não conheça.» E esta afirmação apresenta uma metodologia. Trata-se de conhecer primeiro para fotografar depois: a imagem não é o momento do contacto e um meio de aproximação à realidade, mas resulta de um esforço prévio de relação e de intimidade com os objectos que fotografa.

Não está em causa algum tipo de moralismo ou uma espécie de ética da fotografia, mas a consciência da imagem ser uma síntese das diferentes aproximações (visuais, auditivas, tácteis, emocionais, racionais) que são feitas à realidade. O que significa reconhecer na

imagem simultaneamente o poder de realização de todas as sínteses sensíveis e intelectuais e o poder evocativo da mesma. Numa imagem, como numa palavra, evocam-se sons, cheiros, texturas, profundidades e é este o nível de profundidade da imagem que Catarina Botelho procura a cada novo trabalho.

«Composição» é um conceito adequado ao trabalho desta artista, porque os seus trabalhos também evocam a história do nosso olhar, as suas hierarquias e as suas condições. Uma evocação feita a partir do estabelecimento de uma relação de proximidade com a pintura. Na série apresentada nos «Novos Artistas EDP» é impossível não reconhecer que os princípios que serviram a artista estão ancorados nas «naturezas-mortas» da pintura mais tradicional. Não que a artista mimetize os modos da pintura, mas as tensões e relações a que se assiste nesta estão presentes no seu trabalho: a cromia, a harmonia e equilíbrio da composição, a relação entre figura e fundo, etc.

Não é importante saber que todas as novas imagens foram feitas no interior de oficinas de artesãos marroquinos, porque as questões do exótico, do distante, do diferente, não interessam a Catarina Botelho. Interessa-lhe navegar, através das suas imagens, em águas de uma certa profundidade e, por isso, os objectos comuns, com funções determinadas e exactas, são os mais adequados: fazem parte de uma lógica do rigor e do combate ao excessivo. E este é outro dos pontos importantes no trabalho desta artista: combater o excesso, a saturação, a facilidade. Não se trata de um princípio de negatividade, mas de procurar pontos de limpidez e clareza do olhar, de modos de dizer regidos pelo princípio de economia poética do estritamente necessário, da palavra que redime, da imagem que importa.

Texto publicado no catálogo da exposição *Prémio EDP Novos Artistas*, edição de 2011, com curadoria de Delfim Sardo, João Pinharanda e Nuno Crespo, no Museu da Electricidade, Lisboa.

Desenhar a evidência

A linha e o contorno, a cor e a composição, no final de um todo que se chama desenho. Por vezes considerado como o parente mais pobre da pintura, o desenho tem vindo a ganhar, na arte contemporânea, um estatuto especial entre as novas expressões e tecnologias, parecendo manter uma espécie de halo metafísico ou uma aura originária que se presente em cada novo desenho. É como estar de volta ao gesto primeiro, ao gesto demiúrgico que dá origem ao mundo das cores e das formas exuberantes. A sua autonomia revela o seu poder e este remete para o universo da precisão, da formação controlada, da criação subtil e poderosa. Como diz Nuno Faria num texto sobre Ângelo de Sousa, «o desenho como abertura, como lugar onde se dá a ver. São banais os motivos, são reconhecíveis as formas, mas, ao surgirem, o que revelam não são eles mesmo ou o acto de desenhar, o que tornam visível é o movimento do próprio surgimento, da origem» (*Transcrições e Orquestrações. Desenhos de Ângelo de Sousa*, 2003), e é neste sentido que aqui se fala do desenho.

Duas exposições foram o mote do retorno a esta disciplina ou modo de ver. Em ambas acontece esse confronto com o papel e o gesto onde cada hesitação e cada movimento fica subtilmente guardado. A precisão é grande e a sensibilidade maior, resultando num discurso acerca dos movimentos internos da inteligência humana quando procura alguma coisa.

No caso de Rosa Almeida (n. Lisboa, 1966) a investigação é em torno do olhar e das condições da visão. Nas peças apresentadas surgem desenhos e a sua transformação em fotografias e em luz. Nas fotografias a disciplina não se perde, antes sai reforçada pela permanência dos elementos gráficos, por manter a identidade do papel e do traço — o desenho fotografado possui ainda a sua carga, as suas viagens, a sua origem. Nas peças feitas directamente na parede a questão é a luz como condição da visão — como se a artista estivesse a mostrar que, no limite, a luz encerra o grande mistério da visão, da contemplação, da arte. Diz a artista acerca dos seus trabalhos: «são sobre a importância do pormenor na nossa percepção e memória. A luz foca um momento preciso do desenho, mas os dois elementos são independentes. A luz não é um acessório, mas um material». Trata-se de exercícios e de transformações do olhar, são movimentos da percepção na procura da compreensão na leitura. A proposta é a de uma viagem sem ponto de partida ou destino definido, os movimentos são próximos aos realizados por alguém que, subitamente, se vê obrigado a perseguir borboletas em voo errante, incerto e exemplar. Uma perseguição que exige uma demorada contemplação e a, com prontidão, capturar, aprisionar, de um modo que não cause dano, perda e que não transforme o ser tão aguardado e ansiado num esqueleto vazio de imagem. Os detalhes desta paisagem são aqueles que se querem escolher, aqueles por que se opta. As palavras surgem como lembrança do significado, da linguagem, da poesia.

Os trabalhos de Cristina Lamas (n. Coimbra, 1968), em esferográfica sobre papel, reenviam para o desenho como modo de vida, como forma de lidar com o tempo e com a vida. Está-se perante aquela situação do desenho como condição da respiração e, no limite, estes trabalhos surgem como condição vital, como se, sem desenhar, a artista não pudesse mais viver. As suas formas parecem

reenviar para o universo da arte-terapia, mas, ao olhar mais atento, esse carácter quase compulsivo revela-se como vitalidade, como energia, como força de criação anímica que se transforma em gesto imparável, incontrolável, sem fim. A proximidade a um projecto morfológico é grande, as formas fixadas no papel ganham vida, dimensão, quase abandonam o papel e enchem-se de movimento e densidade, repentinamente parece estar-se numa viagem ao fundo do mar e o confronto é com a multiplicidade do mundo e a intrínseca necessidade de, como se de um objecto religioso se tratasse, guardar cuidadosamente essas visões, essas regiões da sensibilidade, da emoção. O reino é o das medusas ondulantes, do vento que toca levemente um pano que cobre um ser, um amor, um anseio. O desejo, que todos estes desenhos encerram, é o da visão do ilimitado, da palavra dita que salva o momento da sua precipitação no esquecimento do fundo do mar. O trabalho de minúcia, de atenção quase obsessiva pelo detalhe, pelo acompanhamento rigoroso do traço, é a essência desses seres das profundezas.

Em ambos os trabalhos poder-se-ia falar do voo que começa na simplicidade do gesto, a princípio tímido e hesitante, mas que se transforma na ousada captura de uma evidência e essa viagem encerra ensaios, tentativas de rompimento do cerco implacável, racional, político e social, do ser humano. Mergulhar no centro profundo do real para voltar a ver as primeiras perplexidades contempladas, os mistérios que todos os seres apresentam na sua formação. Este mergulho significa voltar ao ritmo, à harmonia da voz e à poesia como formas originárias da inteligência humana. O desenho surge, neste contexto, como o momento da reconciliação da sensibilidade com a inteligência, da visão com a razão, porque «figura e topo são as formas superiores da visão. A concepção das figuras confere um poder metafísico, a apreensão dos tipos um poder intelectual», como nos

diz Ernst Jünger (*Typus, Name, Gestalt*, 1981). Fala-se aqui de metafísica porque, formal e materialmente, a preocupação destes trabalhos não é exclusivamente estética ou plástica, não provém de um desejo por objectos belos ou menos belos, antes se ocupa da reorientação do olhar em direcção à intimidade dos seres, à descoberta de que, afinal, não se está sozinho na face da Terra e é esta transformação do olhar que surge como o local onde o sentido pode acontecer. A exigência de coerência e significado passa a ser sensível, orgânica, emocional. Trata-se de um movimento rememorativo das camadas mais profundas do mundo da vida. É-se transformado em caçador de evidências e esse apelo lembra a dificuldade da tarefa da visão, da descoberta, da surpresa.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 17 de Janeiro de 2004 sobre as exposições *Desenhos* na Lisboa 20 – Arte Contemporânea, e *Photo & Light Drawings* na Galeria Presença, Porto.

DANIEL BLAUFUKS

A doença do exílio e os poderes da fotografia

Na sua origem, o espanto fotográfico está ligado à capacidade, não prevista, de um engenho humano poder fabricar uma imagem que reproduz, tal qual, o real. Um espanto que se adensa quando são consideradas as regiões-limite da experiência humana que, como se sabe, dizem respeito ao sofrimento, à perda, à morte e ao trauma. É então que surge uma forte perturbação na relação da adequação entre a imagem e o mundo. São imagens que surgem, que evocam, que provocam, mas que não possuem nada de determinado, nem designam a matéria positiva do real. As fisionomias que registam e guardam transformam-se em instâncias nas quais se condensam e articulam — como se de metáforas ou alegorias se tratasse — experiências, sentidos, significados.

O livro/filme de Daniel Blaufuks tem este problema no seu interior. O seu gesto é, essencialmente, o de identificar a que é que corresponde a condição do exílio e mostrar como é que o exilado é uma categoria dos habitantes do mundo. Um gesto que, através de sucessivos desdobramentos, se descobre como sendo sobre a deslocação dos Judeus da Alemanha nazi, mas também sobre Lisboa, sobre a família do artista e sobre a relação complexa que se cria entre nós, as nossas origens e a herança que recebemos.

Sob Céus Estranhos é difícil de classificar porque não corresponde a nenhum objecto específico: é um livro de fotografia, é um fil-

me, é um registo e um arquivo. E é nesta mistura que reside a sua enorme fertilidade.

A verdade histórica não é matéria estranha à criação artística e diz respeito ao conhecimento objectivo que cada obra de arte possui como sua possibilidade. No julgamento de Eichmann em Israel, os juízes, quando confrontados com as atrocidades sofridas pelos Judeus nos campos de concentração, «declararam», em palavras de Hannah Arendt, «que um sofrimento daquela dimensão estava para além da compreensão humana, que era matéria para os grandes poetas e escritores e não podia ser tratada numa sala de tribunal».

A identificação do que está para lá das capacidades humanas de compreensão é o lugar onde podemos ancorar *Sob Céus Estranhos*: através da possibilidade de compreender o que é ficar sem terra, sem pai, sem a língua materna, desenvolvem-se os diferentes andamentos do livro/filme. Escreve Blaufuks: «e esta creio ser doença do exílio, a sensação de estar sempre distante de casa, longe da língua materna, dos livros e da comida da nossa infância, da cultura dos nossos pais.»

Ser testemunha de algo que é impossível testemunhar é assumido enquanto projecto videográfico e fotográfico, ou seja, enquanto projecto estético. Esta é a única possibilidade porque só a representação estética pode ter em conta os diferentes matizes e profundidades da experiência humana, isto é, só ela pode tentar encontrar uma imagem sensível para aquilo a que, em princípio, nenhuma imagem pode jamais corresponder. A própria história da fotografia é uma sucessiva apresentação das tensões sensíveis que estão no centro do problema da imagem (fotográfica ou videográfica) como representação e prova material do real (pensa-se em Charcot e Salpêtrière, no *Shoah* de Lanzmann ou em Mikael Levin, etc.).

Querer dizer e as palavras não chegarem é a experiência mais próxima do abismo aqui em causa: em vão se procuram as palavras

que melhor designam um estado interior e parece estar-se a correr contra as grades de uma prisão. Trabalhar neste limiar é assumir a expectativa de, um dia, se conseguir encontrar a palavra ou a imagem certa (Wittgenstein diria: a palavra que salva).

A redenção, que aqui não tem um significado teológico, opera-se através da conciliação do eu com o seu próprio passado e a compreensão, que é o operador desta transformação, acontece por meio da representação fotográfica (que, por mais indirecta que seja, corresponde sempre a um acto de conhecimento). Por isso, a fisionomia que este livro/filme desenha da doença do exílio corresponde a uma libertação dessa mesma condição, a uma cura da doença.

Texto publicado no *Diário de Notícias* de 9 de Junho de 2007 sobre o livro/filme *Sob Céus Estranhos — Uma História de Exílio*, Lisboa, Tinta-da-china, 2007.

DANIEL BLAUFUKS

Um mundo igual a este, mas ligeiramente diferente

Um rabino, um verdadeiro cabalista, disse um dia: para instaurar o reino da paz não é necessário destruir tudo e dar início a um mundo completamente novo; basta apenas deslocar ligeiramente esta taça ou este arbusto ou aquela pedra, e proceder assim em relação a todas as coisas. Mas este ligeiramente é tão difícil de realizar e a sua medida tão difícil de encontrar que, no que diz respeito ao mundo, os homens não são capazes de o fazer e é necessário que chegue o Messias. A mesma parábola na versão de Benjamin: Os chassidim contam uma história sobre o mundo por vir, que diz o seguinte: lá tudo será precisamente como é aqui; como é agora o nosso quarto, assim será no mundo que há-de vir; onde agora dorme o nosso filho, é onde dormirá também no outro mundo. E aquilo que trazemos vestido neste mundo é o que vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só que um pouco diferente.

GIORGIO AGAMBEN, *A Comunidade Que Vem*¹

Primeiramente, deve distinguir-se entre fotografia e imagem. A primeira diz respeito a uma certa grandeza, a uma relação com o corpo, ao ponto de união (que é espacial e temporal) entre a fotografia e a vida de todos os dias, de todos os homens e de todas as coisas. No limite, pode dizer-se que a fotografia é um objecto.

1 Lisboa, Editorial Presença, 1993, p. 44.

Um objecto especial — porque diz respeito a outros objectos —, contudo um objecto: está exposta, pendurada ou projectada na superfície, está em casa sobre a cómoda, a mesinha de cabeceira ou na parede. Pode ser um retrato, uma paisagem, um acesso — mas a fotografia tem sempre como condição o tornar-se coisa. A imagem não: ela pode ser um conceito, uma intuição, uma visão. No limite, e usando uma metáfora de Benjamin, a propósito dos poemas de Baudelaire, a fotografia é uma casa de imagens.

Aqui, interessa-nos a fotografia. Melhor dito: a fotografia de Daniel Blaufuks. Porque o seu mundo não é feito de imagens roubadas ao quotidiano, nem lhe interessa um registo que se assemelhe ao que simplesmente se vê, ou seja, não encontramos, no centro do seu trabalho, um levantamento dos elementos visuais que habitam continuamente o campo de visão, nem os *clichés* visuais. A sua relação é com um mundo que corre mais fundo, mais próximo da origem, do inconsciente, daquilo que não tem nome. Não é estranho ao gesto de Daniel Blaufuks a expectativa da redenção: o mundo que cria é uma promessa de ordenação, de beleza, de intensidade, de sensibilidade e de harmonia. Neste, tudo é igual ao nosso mundo, mas ligeiramente diferente. Lá, que é como Benjamin designa o mundo prometido, é a apresentação de qualquer coisa que é da ordem do pressentimento e da memória. E esta é a ligação essencial no trabalho de Daniel Blaufuks: aquilo que se espera está enraizado na memória e, por causa disso, a fotografia é uma ferramenta tão poderosa relativamente ao conhecimento daquilo que nunca se pode saber: o mundo prometido. O trabalho de Daniel Blaufuks é uma promessa, no sentido em que as imagens que torna reais são partilháveis, comunicáveis, experimentáveis; são acessos: a um ponto de vista, a uma experiência, a uma comunidade. Através das suas fotografias surge uma comunidade temporal e espacial: os homens e as coisas são quase como

nós os conhecemos da nossa vida de todos os dias, mas ligeiramente diferentes. E é nesta ligeira diferença, que é ao mesmo tempo um intervalo e um abismo, que nasce o espaço em que Blaufuks trabalha, o lugar onde coloca a câmara e sobre o qual fica suspenso o seu olhar.

O mundo criado pelo artista é um mundo que quer salvar outro mundo, impedir a sua dissolução na mudez, no sem imagem, no sem forma. Por isso, a ideia de álbum ou atlas lhe é tão conveniente: designa o esforço de fixar uma determinada compreensão do carácter misterioso que o mundo sempre tem. E a fotografia é o lugar onde as coisas e as imagens se acomodam numa unidade de sentido, unidade indiscernível, compacta e subsistente que permanece actuante e potente: continuamente projecta as suas consequências e sombras sobre aquilo que há.

Relativamente à sua própria actividade, escreve Blaufuks: «A fotografia é um espaço. A fotografia é uma memória. A fotografia é um texto. A fotografia é um postal. A memória é uma imagem.» (Daniel Blaufuks, *Setembro*).

Espaço, memória, texto, postal e imagem parecem estar ao mesmo nível, como se entre as diferentes determinações apresentadas se pudesse fazer transições imediatas. Mas a igualdade é só aparente. Cada elemento contribui para a construção de um campo no qual a fotografia surge a uma nova luz, mais nítida, mais rigorosa e com maior alcance. Ela é espaço porque é potência, local onde acontece o sentido e onde o ser actual daquilo que apresenta volta a ser potência. Por isso é especial: lugar de metamorfose, de magia, de transformação. Trata-se de um espaço especial, porque é sobretudo abertura. A fotografia nunca se constitui como fechamento, mas sim como umbral: desenha uma linha de demarcação para lá da qual, ainda que se pareça em tudo como aqui, tudo é ligeiramente diferente. A determinação da fotografia como espaço — e note-se que não se

trata do espaço da fotografia — afirma a sua natureza própria, a sua singularidade enquanto técnica e ferramenta expressiva.

A fotografia é memória porque a sua luta é contra o esquecimento: a fisionomia que traça do tempo — caracterização do ser-assim do momento — está presa a uma actividade rememorativa, lembrar os mortos, honrar a herança que se recebe e prestar contas aos dias que passam. No limite, a fotografia enquanto memória está ao serviço daquilo que exige não ser esquecido, que não se pode esquecer, que não se deve esquecer. Por isso, a sua tarefa também é ética, política, moral.

Ela é um texto e o seu ser-assim exige que seja lida. A metáfora da leitura é muito conveniente quer à relação que a fotografia estabelece com o mundo quer à posterior relação que os seus visitantes estabelecem com ela: nós lemos a fotografia porque ela transforma o mundo em matéria de leitura. Ser texto é exigir uma actividade incessante de descodificação e de inteligibilidade que excita e põe em acção a totalidade dos poderes da inteligência e da sensibilidade do sujeito. Trata-se de anular a passividade e o carácter lúdico e de entretenimento que a fotografia pode ter. Não se trata de um manifesto, mas do estabelecimento das condições sob as quais a sua visão é possível.

Existe um outro aspecto que é preciso sublinhar relativamente à compreensão da fotografia como texto. Ao exigir ser lida, a fotografia exige um outro, exige comunidade, partilha, encontro. Este jogo de leitura tem regras: só pode ler aquele que domina a língua, que aprendeu a gramática, que sabe dar significado às palavras, que consegue estabelecer com o texto uma comunidade de vida. A diferença, aqui, é que a fotografia é feita de imagens e crê-se que não é necessária uma aprendizagem da visão. O trabalho de Blaufuks é, precisamente, o oposto: sublinha a necessidade do aprender a ver, de saber colocar-se no sítio certo para que entre aquele que vê e a foto-

grafia se possa construir um lugar de encontro. Porque, no limite, a leitura é o reconhecimento da existência de uma outra voz, de uma outra vida, de um outro, mas também estabelece a possibilidade de nos podermos encontrar com uma infinidade de outros. O mundo que o Messias há-de trazer tem a mesma natureza: não é uma total ruptura com a realidade tal como a conhecemos e concebemos, mas partilha da nossa natureza, das nossas roupas, das nossas casas. A surpresa é que todos podemos reconhecer e identificar esse mundo porque ele diz respeito a qualquer coisa que se transporta na interioridade: tem a natureza de uma evidência.

A fotografia é postal porque lembra o que está longe, encurta a distância, anula a ausência. Ser postal é assumir a natureza composta e organizada por diferentes camadas e materiais da fotografia: feita de imagens pré-fabricadas a que se acrescentam elementos próprios, íntimos. Na imagem que é postal projecta-se e constrói-se o carácter único do indivíduo e, assim, o postal — reproduzido infinitamente e em série — torna-se em coisa singular e conquista a sua aura.

Por fim, assumir que a memória é uma imagem é *re-afirmar* que toda uma vida, todo o mundo e todas as coisas têm lugar nas imagens: de tudo é possível formar uma imagem, um símbolo, uma alegoria. E a imagem diz respeito ao núcleo de todo o pensamento possível. O mundo que há-de vir é também uma imagem que se inscreve no núcleo sensível do complicado fenómeno da esperança, do ajustamento e da concordância. O trabalho de Daniel Blaufuks apresenta, constrói e promete imagens e, nesta sua actividade, descobre a diferença entre as coisas, as dobras onde o olhar, em conjunto com o tempo, se aninha.

Texto inédito escrito em 2008.

Em certo sentido, toda a arte está destinada a falhar, descrevendo, primeiramente, uma história de fracassos e de gestos por cumprir. Experiência esta que pode ser entendida como sendo constitutiva de toda a arte porque alimenta uma expectativa não de progresso ou evolução, mas de sucessivas tentativas de aproximação, como diz Balzac, à obra-prima.

Não se pretende aqui definir o que constitui *le chef-d'oeuvre*, como Balzac lhe chama numa das mais importantes ficções acerca da pintura (*Le chef-d'oeuvre inconnu*, 1831), mas propor pensar a actividade artística como sendo composta por diferentes aproximações a uma certa ideia de arte e como permanente ensaio de novas formas de fazer, pensar e mostrar. Não se trata de estabelecer qualquer tipo de categoria artística, mas enfrentar certas práticas artísticas como tentativas de um fazer por determinar e por-vir.

Esta ideia da arte como ensaio é muito comum no teatro, na dança, na *performance*, na música e em alguma pintura — como, por exemplo, nos trabalhos mais icónicos de Jackson Pollock ou, como propõe Christine Lang, em Velázquez. No entanto, na pintura a metodologia do ensaio implica, sobretudo, colocar em prática um sistema onde, em vez de se articularem ideias como a de singularidade individual e temas unificadores, se procura estabelecer relações entre diferentes elementos, técnicas, motivos, estilos, bem

como integrar no próprio fazer uma certa espontaneidade, liberdade e temporalidade que estão para lá da expressão individual.

Evidentemente, este conceito de ensaio é do teatro pós-dramático, não se destinando a encontrar a forma-verdade do texto, mas a colocar em contacto, e em relação, uma certa ideia de texto com a subjectividade do seu intérprete. E é com e através desta *subjectividade* que a *peça* se constrói, ou seja, é com as invocações, relações, temporalidades e afinidades trazidas pelo seu intérprete que ela se compõe.

A possibilidade do ensaio como metodologia artística é muito conveniente ao modo como DeAlmeida Esilva entende e pratica a pintura. Sublinhe-se tratar-se de um artista cujo trabalho se faz a partir de um treino e disciplina diária: uma «daily practice of painting», como lhe chama o pintor alemão Gerhard Richter, que não se deixa guiar por ideias de projectos, temas ou necessidades externas, mas pela acção contínua do pintar, da mesma forma que um texto se faz lendo, uma música cantando, um poema dizendo.

Depois, trata-se de obras onde se ensaiam jogos de similaridades. Não é um jogo didáctico destinado a estabelecer e a justificar relações históricas temáticas ou estilísticas, mas, à maneira de Aby Warburg, o artista é uma espécie de vedor que detecta correntes subterrâneas que unem diferentes coisas para as quais propõe uma vida conjunta. O que as une não são relações analógicas directas, mas energias subterrâneas que ligam coisas aparentemente distantes como Cézanne e Apolo, ou Tiziano e o *grafitti*. Relações equívocas com as quais o artista se relaciona não como quem se relaciona com um modelo paradigmático que se copia, segue e imita, mas que se constituem como rede de influências que se materializam na singularidade de cada obra.

A esta rede de influências e relações Aby Warburg chamou *pathosformel* — que não é bem um conceito, mas uma forma de afec-

ção sensível, formal, plástica: misteriosamente, figuras, elementos e objectos de famílias diferentes e distantes passam a comunicar entre si e entram em harmonia. São relações anacrónicas nas quais o tempo não tem um desenvolvimento linear e cronológico — *Chronos* —, mas cada obra de arte articula diferentes modalidades e intensidades temporais mostrando que o seu tempo é o tempo das profecias, dos sonhos, das visões e dos traumas — *Aion*.

Neste sentido, os trabalhos de DeAlmeida Esilva podem constituir-se para o espectador como uma espécie inesperada de lições anacrónicas de pintura onde se dá a ver a proximidade e relação entre, por exemplo, Tintoretto, Giorgione, Tiziano, Bellini e Veronese (*For all the Forgotten Muses*, 2017). E esta é uma relação anacrónica porque não obedece a nenhum princípio cronológico, temático ou estilístico, mas a um apetite voraz pelas imagens, pela sua génese e pela sua vida. E é esta voracidade que, apesar do virtuosismo e multiplicidade de referências, cria a singularidade do território artístico que este artista tem vindo a construir para si.

Texto inédito escrito em 2017 por ocasião da exposição *Destined for Failure* na Appleton Square, Lisboa.

DIOGO COSTA AMARANTE

Regressar à solidão

Os prolongamentos e contaminações entre o espaço do cinema e a galeria de exposições têm conhecido enorme intensificação, constituindo a marca daquilo que podemos considerar a arte do nosso tempo. Este duplo movimento — do cinema para o museu (que Godard diz ser a casa das imagens) e da arte para o cinema — revela uma dupla ambição: por um lado, o cinema ambiciona a fisicalidade e a espacialidade que a imagem na galeria de exposições apresenta e, por outro, as artes do museu ambicionam o tempo exigido pela imagem cinematográfica, a sua duração e a capacidade de síntese que o som/palavra, a imagem e o tempo (de que é feito o cinema) proporcionam (em oposição aos 30 segundos que, segundo se diz, um espectador mediano perde à frente de uma escultura ou pintura).

Só estranhamente estas movimentações são novas, porque o que está em causa, em qualquer domínio de especialidade das artes da imagem, é a forma como se pensa com a matéria das imagens (num certo, e importante sentido, o cinema é uma arte da imagem): não se trata de pensar através das imagens, como se fossem simples mediadores, mas transformar a imagem (que, como sabemos, é uma inesperada e feliz junção de muitas coisas: as imagens vêem-se, sentem-se, atravessam-se, até se podem ouvir ou mesmo cheirar) em objecto de pensamento.

Diogo Costa Amarante tornou-se um nome familiar sobretudo a partir do seu filme *Cidade Pequena* (2016), mas a exposição *A Unidade de Todas as Coisas*, no Espaço Mira no Porto, não deve ser entendida como uma espécie de aproveitamento de material não usado no seu filme — mas, sim, como uma outra forma de fazer face a um mundo por entender.

É certo que é possível reconhecer a filiação desta instalação no mesmo contexto conceptual e plástico do filme. Mas, aqui, o jogo (enquanto acção realizada de acordo com regras) é feito através da construção de uma muito especial gramática das imagens a partir da qual o realizador desenvolve outras formas das imagens se relacionarem entre si. Aqui, as imagens coexistem, sobrepõem-se, prolongam-se umas nas outras, entre muitos outros movimentos que a tradicional montagem cinematográfica não permite.

Formalmente, a exposição é constituída por quatro projecções que funcionam como dois dípticos e cuja singularidade está no facto de serem pontos de divergência. Isto é, as projecções não só funcionam nas costas umas das outras (a projecção 1 é feita no verso da projecção 2, a 3 no verso da 4), como os seus temas e elementos materiais são totalmente diversos. Uma espécie de estratégia disjuntiva que permite ao cineasta trabalhar com oposições: esperar/agir; cheio/vazio; juntar/separar. E são estas acções que obrigam o espectador a movimentos pouco habituais nos modos instaurados de ver e prestar atenção.

O trabalho com aquelas oposições e divergências, como Amarante lhes chama no texto de apresentação, permite construir uma experiência da solidão e do abandono, tão característica da nossa vida comum. A abertura é uma enorme alegoria à experiência da solidão e da espera: uma rapariga ouve em *loop* a música *Rythm of the Night* (Corona, 1993); a sua solidão parece alimentada pela

expectativa da chegada de alguém — ela mantém-se atenta e, apesar do persistente vazio, as luzes decorativas estão acesas e a música sempre a tocar. Uma espera que não reconhece qualquer redenção e condena a personagem a um abandono. Uma mulher que é uma figura do tempo, ou seja, funciona como elemento desta investigação temporal. Como conta Amarante: «Quis saber como ocupava o tempo até às 8 da manhã, ali no meio do nada. Ela respondeu, com algum humor, que usava o turno da noite para pensar numa alternativa para um dia fugir dali.»

Uma ideia de tempo que tem um contraponto na imagem que quase lhe serve de fundo e em que, numa atmosfera campestre e quase bucólica, um homem dorme na relva, à beira-rio, enquanto um peixe vai saltando dentro de água. A solidão e abandono deste homem é semelhante à da mulher da *roulotte* de petiscos nocturnos, mas a relação de proximidade com a natureza permite, aparentemente, um certo tipo de redenção. Uma aproximação à natureza intensificada a partir da expressão das semelhanças declaradas pelos trabalhos de Amarante entre os humanos e, por exemplo, as cabras. Não se trata de crítica ou ironia, mas de tornar visível o facto, que teimamos em esquecer, de todos os habitantes do planeta partilharem uma mesma animalidade.

Poderíamos pensar tratar-se de uma exposição essencialmente acerca da solidão. E é-o, no sentido em que constrói um dispositivo crítico para a enfrentar, entendendo-a como condição metafísica natural onde, apesar de todas as distrações, habitamos e à qual todos regressamos.

Texto publicado no *Público* de 13 de Dezembro de 2017 sobre a exposição *A Unidade de Todas as Coisas*, com curadoria de José Maia, no Espaço Mira, Porto.

DIOGO PIMENTÃO

A coisa do desenho

A exposição *Cousa*, de Diogo Pimentão (n. Lisboa, 1973), parece querer responder à pergunta: o que contém um desenho? Esta pergunta, longe de ser um artifício retórico, apresenta uma inquietação eterna relativamente a esta prática artística. Num sentido lato, tudo pode ser desenho: o movimento de um corpo, a topografia de um terreno, um gesto, um olhar.

Mas quando se olha para o desenho como disciplina artística surgem problemas conceptuais, formais e materiais. Se é verdade que muitos artistas plásticos desenham para preparar e ensaiar outros trabalhos — os desenhos do escultor para a escultura, os do pintor para a pintura, etc. —, também é verdade que a história e a crítica têm, cada vez mais, reconhecido na prática do desenho uma autonomia e importância crescentes. Uma centralidade que lhe garante um lugar único nos sistemas de classificação e ordenação das práticas artísticas. A exposição *Cousa* não é uma investigação sobre o conteúdo do desenho: porque, no limite, o conteúdo de um desenho é o próprio desenho. Torna-se importante distinguir entre conteúdo e aquilo que está contido, porque não são sinónimos. O que é contido parece estar sempre prestes a derramar-se ou a extravasar-se. Pimentão mostra, aliás, que o que está contido é construído de intensidades e pausas, decisões e estar-se perdido, avanços e recuos. É como se a origem da obra, o seu processo e a sua história fossem

aquilo que fica latente e que, depois, é revelado em cada folha de papel coberta de tinta ou grafite.

Em alguns dos seus trabalhos o processo é cego: o artista vê o desenho no mesmo momento em que este se descobre a si próprio. Em *Caixa*, Pimentão constrói uma caixa de papel, de acordo com as regras da prática do *origami*, dentro da qual coloca grafite e pastel de cor. A caixa é agitada. Os ingredientes fundem-se e é aquilo que constroem, o seu produto final, o que conta. Os pontos no papel, aparentemente ao acaso, são feitos com uma única acção do artista: dar o impulso certo, agitar a caixa com uma intensidade determinada.

Não é uma cegueira total, mas metodológica: trata-se do processo de afirmação da vida própria do desenho e de recusa do artista como elemento único e principal na construção da obra de arte. O imediatismo — que não é uma forma de automatismo — e a energia aqui em causa não são exclusivos desta série de trabalhos. Todos os outros dependem da acção do fazer do desenho.

Pode entender-se que são o ponto, a linha e a mancha os elementos centrais da produção de Diogo Pimentão. Mas não são os únicos. Afirma o artista: «A textura, a linha, a mancha, são elementos muitíssimo importantes, mas estão longe de ser o cerne do meu trabalho ou de funcionar como uma temática.» As conclusões são evidentes: é o desenho enquanto coisa a determinar continuamente que é central. Porque, para o artista, «o desenho não começa na marca, na inscrição no papel, no gesto do artista, começo a desenhar muito antes de marcar o que quer que seja», o que implica um conceito lato, imenso e vasto de desenho. Que o desenho não comece no gesto de ferir o papel, não significa a sua identificação como «cousa» mental, mas sim que a objectualidade detectada num qualquer desenho é só uma sua parte, que a geometria rigorosa que o origina é só um dos seus momentos.

Abismo é o título de um outro trabalho no qual as fitas que demarcaram rigorosamente o espaço e absorveram restos de tinta de outros desenhos são reutilizadas, deixando de ser ferramentas acessórias. E esta polaridade dialéctica entre acaso e previsão gera uma poderosa energia, tão própria de cada trabalho de Diogo Pimentão. Se, à primeira vista, um desenho é só grafite, tinta e gesto, a um olhar mais atento descobre-se um enorme espaço de tensões. É como se em cada obra ficassem depositadas palavras, figuras e imagens evocadas pela mão do artista: uma acumulação que não é realizada numa dimensão oculta e distante, mas sim num local que continuamente está à frente dos nossos olhos. Parece ser isto que apresentam os sacos de plástico transformados em subtis caixas transparentes penduradas numa parede. São locais de contenção, de depósito, mas também de transparência: a sua suposta interioridade é continuamente devassada pelo olhar e pela mão que tenta agarrar aquilo que guardam ou transportam. O suposto carácter abstracto destes trabalhos mostra-se enquanto investigação sobre a natureza do próprio desenhar. Por isso, os trabalhos de Pimentão são tão diversos: nuns usa papel, noutros plástico e cordas; uns são quase monocromáticos, outros cheios de cor, etc.

Cousa é uma exposição que, ao assumir todos os lugares-comuns da história do desenho, dá passos na direcção da criação de um universo próprio. Quebra uma simples maneira de exercitar a sua disciplina e tenta a construção de um estilo, que é outro modo de dizer: tenta encontrar uma voz própria. Esta resulta da intensidade da prática — a energia e vida implicadas em cada obra —, mas também de assumir o acaso como categoria de construção estética. Trata-se do esforço, transformado em educação e treino do corpo, de ver que coisa é o desenho. No limite, é uma exposição de alguém que gosta de correr riscos e a sua coragem reside no modo como,

não sendo didático nem anulando o irreduzível mistério que cada trabalho seu é e manifesta, mostra as entranhas de um pensamento feito desenho. O resultado deste esforço intuitivo e músculo-esquelético não é uma resposta universal à pergunta que formula, mas sim a apresentação dos diversos aspectos que essa resposta deve ter.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 6 de Maio de 2006 sobre a exposição *Cousa*, com curadoria de Delfim Sardo, na Fundação Carmona e Costa, Lisboa.

DIOGO PIMENTÃO

Inquietar a visão

A atmosfera dos trabalhos e das exposições de Diogo Pimentão é sempre densa, nocturna e muito poética. As suas obras negras são princípios de muitas experiências e nunca se deixam reduzir a simples superfícies receptoras — primeiro aos gestos do artista e, depois, aos movimentos do espectador. São superfícies que são corpos, que são espaços e que transportam para a cena expositiva diferentes movimentos e intensidades.

A exposição de Pimentão na Galeria Múrias Centeno, de Lisboa, foi composta exclusivamente por obras sobre tela e obras sobre papel em que a bidimensionalidade é, aparentemente, o denominador comum: superfícies que recebem o grafite e se transformam em espaços negros e intensos. Poder-se-ia pensar que o resultado desta acção artística seria um rectângulo de cor, sem diferenciação, homogéneo, indiferenciado. Mas em nenhum momento estes rectângulos são idênticos: cada zona destes desenhos/pinturas é distinta e cada uma das obras transporta-nos para uma zona sensível diferenciada, obrigando a sucessivos reposicionamentos, isto é, a adaptações na forma como o corpo, a visão, a imaginação e o pensamento se colocam na sua frente.

Encontramos a sua filiação na arte minimal e em artistas como Tony Smith, Richard Serra ou Fernando Calhau, uma filiação que não é da ordem da cópia ou da citação, mas da partilha de uma

mesma inquietação e, sobretudo, da mesma magia. E, aqui, «magia» diz respeito ao modo como um cubo ou uma superfície totalmente negra são mostrados enquanto coisas que não dizem nada, não expressam, não imitam ou representam nada e, mesmo assim, expõem infinitas imagens e são motivo de uma enormidade de experiências. Há, nestas obras, um radical jogo de esvaziamento — de referências, conteúdos, significados ou símbolos — do qual resulta a assunção de obras totalmente virtuais nas quais se podem inscrever todas as experiências, todos os significados, todas as narrativas.

Didi-Huberman coloca a questão radical, relativamente aos cubos de Tony Smith, de saber a partir de onde olhamos estas obras, a partir de onde estabelecemos uma relação com aquelas formas que, aparentemente, nada dizem. São coisas excessivamente simples, sem qualquer narrativa ou figura, mas que, na sua radical simplicidade, activam a imaginação e fazem o espectador olhar para dentro de si; ou seja, são obras que apresentam um negro essencial face ao qual o olhar humano se transforma num abismo, descobrindo-se na sua potência produtiva de gerar fantasias e imagens do mundo.

Não há aqui nenhum tipo de tautologia — em que as imagens negras se dizem a elas mesmas, sem acrescentar mais nada; estas obras de Pimentão são dialécticas no sentido em que são interpelladoras e possuem uma energia que, a cada olhar, se vai libertando e, neste sentido, estão sempre a apontar para além de si próprias e a fazer do lugar da relação com o espectador o seu espaço principal de definição.

Está em causa uma muito peculiar inquietação do olhar que não é provocada por nenhum tipo de narrativa, mas pelo vazamento de todo o conteúdo da imagem, face ao qual o olhar se vê livre de todos os seus constrangimentos e da sua definição enquanto estrutura exclusivamente de registo da visualidade do mundo. O para-

doxo importante que estes trabalhos põem a descoberto é como conseguir fazer ver a partir de um lugar onde nada se vê a não a ser a sua própria contingência: é o resultado de, no escuro, olhar para a escuridão da noite.

Collinear Breath é fértil na maneira como nos lança no questionamento da escuridão dupla que habitamos: a de onde vimos e aquela para onde vamos. Mas é uma exposição desigual. Numa das paredes, um painel lembra a escultura emblemática *House of Cards*, de Richard Serra, em que as pesadas placas de aço estão apoiadas umas nas outras, sendo essas forças de tracção e suporte que compõem o objecto escultórico. No caso de Pimentão, o jogo de tensões é representado por um conjunto de telas negras que aparentam estar suspensas umas nas outras, tirando partido de vazios e intervalos, para depois se descobrir que essas tensões são inexistentes e que se trata de um *trompe-l'oeil*. O problema desta ilusão não é o ela ser ilusória (a boa arte é sempre um importante e bem-sucedido truque de ilusionismo), mas o de não ser bem conseguida. Porém, se este painel falha na concretização da ilusão que parece ser a sua premissa, os desenhos de pequenas dimensões que se dobram sobre si mesmos, introduzindo profundidade, espessura e interioridade na experiência desta exposição, são excelentes e mostram as qualidades inegáveis do trabalho deste artista.

Texto publicado no *Público* de 25 de Julho de 2014 sobre a exposição *Collinear Breath* na Galeria Múrias Centeno, Lisboa.

DIOGO TUDELA

Um templo no ouvido

Este título é uma apropriação do título de um texto de M.S. Lourenço publicado em *Os Degraus do Parnaso* (1991). Um texto notável sobre o desastre espiritual humano constituído pelo domínio actual do ser visual e pela permanente necessidade de produzir objectos visuais na expectativa de dominar os fenómenos e o mundo. E esta necessidade de representação visual é um desastre porque, ainda segundo M.S. Lourenço, a tomamos por um verdadeiro acto de conhecimento esquecendo que muitas dessas imagens não contêm qualquer conteúdo cognitivo. Ou seja, trata-se do desastre de confundir uma representação visual com uma experiência, o conhecer com o aparecer.

Um desastre intensificado ainda pelas imensas ilusões epistemológicas a que nos levam as representações visuais (a que genericamente podemos chamar imagens), fazendo-nos tomar a imagem pelas próprias coisas. Trata-se do domínio do ser visual que prefere, acima de tudo, as percepções visuais e que trouxe consigo o fim do ser auditivo da Idade Média e de toda essa região do sentido que se perde quando se perde o ouvido.

Neste contexto, quando se fala de ouvir e de sensação auditiva fala-se não de uma coisa do mundo, mas sim das estruturas dessas mesmas coisas. Uma condição polémica de imaterialidade, mas que levou muitos filósofos e artistas a ambicionar para toda a arte uma

condição puramente musical. Precisamente porque o som dá conta de um ponto inexprimível onde a linguagem e as imagens não chegam: um ponto para lá de toda a linguagem significativa, para lá de toda a imagem simbólica, etc. E a experiência sonora contém em si a possibilidade não de descrever o domínio do inexprimível, mas de levar o seu auditor a intuí-lo.

A exposição de Diogo Tudela (n. Porto, 1987) em Braga, *Vocal Tract / Black Hole / Vent Shaft (Part I)*, está, precisamente, nesta condição sonora: duas instalações em que o artista usa diferentes dispositivos vocais para abordar os interditos associados às imagens. Através de mecanismos computacionais e de uma sofisticada engenharia electrónica, Diogo Tudela aborda o modo como os processos de vocalização das imagens nos mostram regiões da experiência que, de outro modo, seriam inacessíveis.

E fá-lo não através de composições sonoras ou musicais, mas recolhendo, gerando e manipulando sons destituídos de qualquer valor cognitivo, ou seja, que não pretendem representar nada. Num caso, o som é gerado e manipulado em tempo real a partir de dois gira-discos cujos dados cromáticos são lidos pelos braços dos gira-discos, traduzidos e transformados numa peça de som, ou seja, sonificando a informação visual.

Numa outra sala, na instalação *Voice the Constructor*, a experiência é gerada a partir das vocalizações e sons respiratórios extraídos de filmes eróticos e pornográficos. Aqui, são os sons que tomam a dianteira e modulam, transformam e granulam as imagens, que são transformadas pelo som ao ponto do seu irreconhecimento e, portanto, perdendo qualquer poder enquanto signo visual. O que o artista faz é operar uma reconfiguração das imagens a partir da manipulação da voz, ou seja, a voz torna-se no modelo da imagem e gera novos corpos, novas imagens, novas experiências. Num certo

sentido, trata-se de uma espécie de destruição das convenções das representações pictóricas através da provocação de uma experiência em que se acentua o desfazamento entre a sequência das imagens, o som e a maneira como os corpos vão aparecendo e desaparecendo.

Ainda que o elemento vídeo seja determinante na maneira como constrói esta instalação imersiva, é a experiência do objecto sonoro (ainda que se trate de um objecto indeterminado que nunca chega a cristalizar-se numa coisa) que leva o espectador para uma zona entre a possibilidade de poder reconhecer e a total ignorância acerca do que vê, ouve e experimenta. Posicionar o seu visitante aqui é colocá-lo numa espécie de zona de interdição da visão e trabalhar essa experiência.

Implicitamente, nestas obras surgem todos os mitos relativos à proibição do olhar de que Orfeu — nas suas múltiplas expressões, desde o *Banquete* de Platão ao *Orfeu* de Jean Cocteau — é uma das mais famosas figuras. Amar, desejar, procurar não o que se vê, mas o que se ouve parece ser a inquietação que move estas construções sensíveis.

Uma inquietação à qual se junta a exploração de dispositivos sonoros de uma subtilidade tal que não se deixam aprisionar num referente ou numa moldura estrutural, mas que se desenvolvem em torno de um lugar indeterminável a que o artista chama «buraco negro».

A inteligência de ambos os dispositivos sonoros, visuais e espaciais é sofisticada e a maneira como o artista mostra o coração tecnológico das suas obras torna evidente a exigência das soluções de engenharia, dos modelos computacionais para o processamento de imagens, entre muitos outros processos tecnológicos. No entanto, Diogo Tudela nunca permite que seja o aparato tecnológico a dominar a exposição, anulando a experiência da obra enquanto experiência estética. É, aliás, uma das mais interessantes características

do trabalho deste artista, de que esta exposição é um bom exemplo, o modo como a tecnologia e a sua manipulação nunca são um fim em si mesmo, mas ferramentas usadas pelo artista na construção de experiências esteticamente interessantes e libertas dos constrangimentos tecnológicos.

Texto publicado no *Público* de 10 de Agosto de 2020 sobre a exposição *Vocal Tract / Black Hole / Vent Shaft (Part I)*, com curadoria de Luís Fernandes, realizada entre 3 de Julho e 30 de Setembro de 2020 na Galeria Gneration, Braga.

EDGAR MARTINS

A fotografia como estranheza

Edgar Martins (n. Évora, 1977) é um fotógrafo conhecido pelo modo como constrói objectos e lugares com o seu trabalho. Não que a sua fotografia seja sobre arquitectura ou se dedique a documentar aquilo que há e o que acontece, mas, através de um processo de total imersão nas coisas que visualmente trabalha, as suas imagens surgem enquanto instâncias criativas, expressivas e imaginativas.

A maior parte das vezes é-se incapaz de reconhecer as referências das imagens e a quase ausência de pessoas intensifica a estranheza que caracteriza a relação com o trabalho de Edgar Martins. Os lugares destes trabalhos compõem uma geografia estranha do nosso planeta e os seus objectos parecem impróprios para o corpo humano. Se, por um lado, esta estranheza é o tom dominante, por outro, é possível reconhecer os elementos usados nestas construções pictóricas. A estratégia, simultaneamente estética e conceptual, é deslocar elementos do quotidiano e recriá-los em ambientes e atmosferas diferentes: não se trata de um simples movimento de deslocação, mas é como se Edgar Martins re-construísse nas suas obras o real de onde parte. O resultado é um universo ficcional e sobre-humano onde a estranheza e o inesperado se unem a uma espécie de familiaridade: é útil pensar na «inquietante estranheza» (*unheimlich*) de que Freud tanto falou e que diz respeito ao modo como o familiar e o quotidiano se podem tornar lugar de estranheza e inquietação.

Estas criações de imagens herdam da fotografia alemã a objectividade e um olhar atento e metódico: Edgar Martins é absolutamente preciso, rigoroso e meticuloso no modo como fotografa, mas não utiliza essa «objectividade» como elemento de uma representação da realidade. Não lhe interessa encontrar as melhores imagens para dizer e fielmente representar o mundo, mas sim encontrar uma forma de introduzir elementos de novidade, desacertos, diferenças, que fazem pensar sobre as diferentes regiões do visível. E é neste equilíbrio entre a precisão e rigor com que prepara e prevê cada uma das imagens e a liberdade compositiva que reside a qualidade dos seus trabalhos.

Acentuar os aspectos criativos e expressivos da fotografia não significa negar o seu poder descritivo ou a sua qualidade de testemunho material do real, mas sublinhar a potência da fotografia em fazer novos objectos. Não são tipologias, porque o artista não faz sequências de imagens ordenadas através de afinidades formais, mas a uni-las está uma relação quase escultórica, ou seja, a tensão que caracteriza estas imagens não diz respeito aos seus aspectos pictóricos, mas aos seus aspectos espaciais e materiais.

Um bom exemplo desta situação é a obra presente na exposição do artista na galeria Cristina Guerra (uma exposição que reúne trabalhos feitos entre 2009 e 2011) com o título *Untitled. From the series Reluctante Monoliths* (2010). Neste trabalho, num fundo negro e sobre um chão de terra, ergue-se um conjunto monumental e isolado de paletes. A escala da imagem é dada por um grupo mais pequeno de paletes que sublinham a grandeza do elemento principal: uma espécie de monumento perdido num lugar impossível. Para além da inteligência da construção, este exemplo mostra um elemento recorrente no trabalho de Martins: a auto-referencialidade das suas obras e o isolamento dos elementos materiais que compõem as suas imagens.

Com auto-referencial quer dizer-se que cada imagem tem, no seu interior, os elementos que permitem a sua leitura, ou seja, não é no estabelecimento de comparações com as coisas do mundo (factos, pessoas, lugares, objectos) que estas imagens ganham sentido, mas este nasce das relações que os elementos que as compõem estabelecem entre si. Por isso, o artista é tão cuidadoso em isolá-los e a fazê-los claros e distintos, porque só desta forma consegue tornar expressivas as presenças das suas imagens. Nesta situação está igualmente a obra *Old Street, from the series A Metaphysical Survey of British Dwellings* (2010). Aqui, a estranheza surge através da presença de um prédio localizado num sítio improvável, a albergar um banco e um café cujos únicos sinais de existência são as placas luminosas na fachada de um edifício isolado, pequeno, vazio, incompleto e quase inexistente.

A questão da composição é essencial: Edgar Martins trabalha a superfície da imagem fotográfica como se ela fosse a tela de uma pintura sobre a qual é preciso agir, porque, para ele, o papel de impressão fotográfica não é um espaço simplesmente receptivo onde se gravam imagens, mas lugar de expressão onde se criam coisas, imagens e novas experiências. Por isso, muitas vezes estas fotografias parecem sonhos surreais, imagens meditativas e metafísicas de mundos a que só acedemos através de um esforço grande da imaginação e da atenção.

Texto publicado no *Público* de 6 de Junho de 2012 sobre a exposição *The Wayward Line* na galeria Cristina Guerra, Lisboa.

EDGAR MARTINS

A fotografia como estranheza

Num importante texto, o filósofo Edmund Husserl (1859-1938) fez um diagnóstico sobre a não-coincidência entre o mundo da verdade científica e o mundo da verdade humana experimentada, sentida e vivida. Uma não-coincidência que cria um intervalo entre dois universos aparentemente inconciliáveis e dá origem a uma crise no seio do modo humano de experimentar e conhecer o mundo. Não se trata de um problema relativo à identificação daquilo que é a verdade, mas da constatação de que o modo humano de viver o mundo não é o modo científico de o compreender, quantificar ou experimentar.

A exploração espacial é um caso exemplar desta crise do conhecimento humano, porque tenta tornar quantificável, reconhecível e mapeável a grandeza infinita do universo, cujas extensão, configuração e composição desconhecemos. O espaço — esse infinito incognoscível — é, fundamentalmente, um lugar de indeterminação onde sediamos todas as nossas ambições, bem como todos os nossos receios. Sítio para nós inabitável e que se tornou no *locus* do bem e do mal, origem de todas as bênçãos que podemos ganhar, bem como de todas as energias desconhecidas que podem afligir, liquidar ou, pelo contrário, salvar a vida da Terra. O espaço, e com ele as estrelas e todos os planetas, são, para o modo humano de habitar a Terra, a origem da vida e demonstração da nossa mortalidade. Não

pretendendo lidar com esta zona das experiências humanas, a exploração espacial transforma-as em dispositivos materiais, ou seja, dá uma forma material e um lugar físico à ambição humana de traçar a topografia da imensidão espacial.

A nova série de Edgar Martins desenvolve-se a partir deste fascínio epistemológico, metafísico e poético pelo espaço. O seu ponto de partida não é um lugar espacial, mas a Agência Espacial Europeia (ESA). Um lugar que dá forma à complexidade que a relação humana com o espaço representa e que se materializa na complexidade dos instrumentos e na sofisticação tecnológica — tão bem conhecidas dos filmes de ficção — que as missões espaciais têm como condição.

A estes aspectos poderiam juntar-se as questões políticas e o modo como a ESA é também um lugar de negociação entre a Terra e os lugares lunares, interplanetários e, ao que sabemos, infinitos. E a fotografia é o modo de nos posicionarmos perante esta intensa complexidade: imagens simples para lidar com a complexificação intensa dos processos e mecanismos que podem levar o homem da Terra ao espaço. Ou, como refere Sérgio Mah num ensaio publicado no catálogo da exposição, estas imagens demonstram a capacidade da fotografia para representar a realidade tal como ela é formada pela tecnologia.

Há um outro aspecto que importa realçar e que diz respeito ao confronto exibido, por estes trabalhos, entre o silêncio e o vazio que se sentem ao ver as imagens e a intensidade visual dos objectos e das arquitecturas fotografados.

Este fascínio pela tecnologia e pelo desafio que ela coloca ao modo fotográfico de organizar e representar o mundo não é uma novidade no panorama da fotografia contemporânea. O que constitui a grande fertilidade destes trabalhos de Edgar Martins é o modo

como esta não é uma série que celebra os avanços humanos pelo espaço desconhecido e indeterminado, preferindo mostrar o fracasso ou, como afirma o fotógrafo, a impossibilidade de conter o infinito do espaço. Neste sentido, podemos entender estas fotografias como sendo sobre os limites e as impossibilidades do homem, enquanto habitante terreno, para conter a imensidão do universo, ou seja, o infinito — e esta é uma constatação poética porque, para a ciência, é só uma questão de tempo até que os nossos aparelhos e tecnologias estejam suficientemente desenvolvidos para, com sucesso, dominar o espaço ilimitado das estrelas.

Texto publicado no *Público* de 15 de Agosto de 2014 sobre a exposição *A Impossibilidade Poética de Conter o Infinito*, com curadoria de Leonor Nazaré, na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

EDUARDO BATARDA

Pintar contra o *cliché* visual

Em rigor, não se pode classificar a exposição *Outra Vez Não* de Eduardo Batarda (n. Coimbra, 1943). Não é uma exposição antológica, retrospectiva ou temática, mas apresenta um surpreendente, vasto e importante grupo de trabalhos de um dos mais importantes pintores portugueses. No âmbito do Grande Prémio EDP, a exposição reúne desenhos e pinturas deste artista dos anos 70 até à actualidade.

Independentemente da técnica ou da linguagem utilizada (desenho ou pintura), o seu trabalho caracteriza-se por uma atenção constante ao fazer e à história da pintura, bem como à realidade quotidiana. Esta duplicidade manifesta-se numa enorme atenção e num profundo conhecimento do fazer, patentes no modo como pinta (Batarda é um estudioso e um erudito das coisas da pintura), e no modo como muitos dos seus trabalhos (sobretudo os desenhos) têm relações com as situações políticas contemporâneas do artista ou acontecimentos do meio artístico. Trata-se de uma liberdade com a qual Batarda enfrenta cada novo trabalho e no interior da qual tudo serve: a política, o sexo, os outros artistas, as outras maneiras de fazer e de dizer. Tudo pode servir a Batarda e, na sua mão, esses elementos ganham um novo fôlego, não só pictórico como sensível e intelectual.

Isto não significa que a sua obra seja um permanente comentário à realidade. Mas encontramos nela uma luta contra a iconografia

mais comum da pintura, que encontrou no universo da banda desenhada, habitualmente considerada baixa cultura, e no quotidiano os seus motes permanentes. A esta atmosfera deve juntar-se o enorme rigor e a perfeição com que faz cada trabalho: ainda que o exercício do virtuosismo não seja um objectivo enunciado, ele está presente na perfeição com que as suas figuras são criadas e no modo como cada pintura surge materialmente.

Não interessa discutir as razões que levaram Batarda a procurar na banda desenhada o seu território, mas sublinhar que se trata de um modo de combater a iconografia habitual da pintura (da pintura clássica que aprendeu na escola e cuja linguagem era suposto perpetuar) e os *clichés* visuais. Por isso, muitos dos seus trabalhos são tão demolidores e as suas figuras despudoradas, desavergonhadas, com grandes seios e falos, a querer sexo permanente. O seu tom, a maior parte das vezes demolidor, destina-se a combater as imensas coisas que já existem numa tela mesmo antes de ela começar a ser pintada: são essas presenças-fantasma, constituídas por toda a história da pintura e por todas as imagens que continuamente nos rodeiam, que Batarda combate. Não que procure o novo ou ensaie a formação de outro «ismo» artístico. A sua ambição é pintar com a total liberdade dos gestos, traços, manchas, composições, independentemente de todos os temas, escolas e maneiras artísticas. E é nestes aspectos que reside a sua singularidade.

A exposição no Museu de Serralves, bem como a excepcional publicação que a acompanha, é um importante momento para tornar claro o lugar ocupado por este artista na cena artística portuguesa. Comissariada por João Fernandes e João Pinharanda, *Outra Vez Não* estabelece um percurso inteligente e inteligível através dos trabalhos de Batarda, permitindo detectar não só os desenvolvimentos internos da obra deste artista, mas perceber o modo como existem

permanentes contaminações e prolongamentos entre trabalhos de diferentes géneros (a banda desenhada, os desenhos e as pinturas). Esta visão é estimulada através de uma montagem que estabelece um permanente confronto entre obras de diferentes tipologias e que permite identificar a existência de uma preocupação comum que o artista tem desenvolvido ao longo do tempo, relacionada com as instâncias da formação da pintura (imagens, sons, figuras, sensações). Interessa a Batarda fazer uma arte que combate o *cliché* visual e o *kitsch*, mas também uma arte que, como afirmou, provoque um entretenimento e um riso reveladores da genealogia das imagens da pintura e do prazer humano que é possível ter com elas.

Texto publicado no *Público* de 18 de Janeiro de 2012 sobre a exposição *Outra Vez Não*, com curadoria de João Fernandes e João Pinharanda, no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto.

FERNANDA FRAGATEIRO
Arquitectura e escultura

O trabalho de Fernanda Fragateiro (n. Montijo, 1962) sempre teve na arquitectura um dos seus motes principais. Não no sentido de comentar ou prolongar as questões próprias da arquitectura, mas no de estabelecer um diálogo crítico e plástico com diversas práticas arquitectónicas. Para além da questão da forma e da construção, interessam-lhe as metamorfoses e, sobretudo, o modo como aquela disciplina interpela e transforma os modos de fazer e permanecer no espaço. No seu trabalho encontramos a apropriação das imagens e formas arquitectónicas, permitindo-lhe abordar criticamente conceitos, formas e, sobretudo, questionar as representações das coisas da arquitectura.

Esta exposição na Galeria Baginski não só prolonga aquela relação, como a integra numa pesquisa mais vasta acerca da natureza do espaço e da sua representação. As novas obras são feitas a partir de dois materiais principais: revistas de arquitectura, portuguesas e estrangeiras, e imagens de um catálogo da obra do artista italiano Lucio Fontana. Este conjunto de «materiais» dá origem a objectos que qualificam e alteram o espaço — rectângulos de aço polido preenchido de folhas de revistas que se prolongam pelo centro da galeria, criando uma espécie de eixo que divide e organiza o espaço ou uma torre a lembrar os arranha-céus, a sua imponência e magnitude — e, ao mesmo tempo, interpela as questões relativas à representação do

espaço. A presença de reproduções dos «conceitos espaciais» de Fontana é a forma escolhida pela artista para integrar, no seu discurso — plástico e material —, esse mistério que é o fazer do espaço e para mostrar que o espaço não designa, fundamentalmente, um limite material, mas é um modo de organização da visão e do pensamento.

Por um lado, Fernanda Fragateiro utiliza nestes trabalhos revistas de grande circulação onde são divulgados e promovidos projectos e nomes de grandes arquitectos, operação esta cuja eficácia depende da qualidade da imagem, e não do espaço, da representação e da eficácia da comunicação. Por outro, a artista usa a presença dos espaços de Fontana: telas monocromáticas energicamente rasgadas que transformam a superfície em profundidade, a proximidade em lonjura, reclamando uma noção de infinito para aquilo que se faz no espaço. Contudo, o trabalho desta artista não vive da referência intelectual — não é conceptual, nem as suas obras «coisas mentais» —, mas da experiência, do confronto e da leitura sensível de superfícies, de planos e das imagens que de cada vez propõe nas suas peças.

Sintomáticas deste reenvio do objecto para o seu utilizador, contemplador ou espectador são as suas superfícies espelhadas e polidas. Uma opção que não é simplesmente formal, abordando unicamente a questão da imagem reflectida ou real, da luz ou da cor, mas que passa por uma estratégia que coloca o sujeito no centro destes trabalhos. Dito de outro modo, as esculturas de Fernanda Fragateiro — e o trabalho desta artista opera sempre no interior das possibilidades dadas por esta disciplina e linguagem, mesmo quando as questiona e subverte — são coisas que o corpo do seu utilizador, a sua subjectividade e a atmosfera alteram; esses elementos são mesmo as presenças fundantes e criadoras das obras.

O seu trabalho, e esta exposição é expressiva neste aspecto, parte da escultura, mas exerce-a com subtilidade, evitando a brutalidade

do gesto e a expressividade excessiva do material. A novidade e a pertinência estão, não em transformar a escultura num inquérito sobre a metodologia e a construção das formas, nem em criar coisas mais ou menos habitáveis, mas na criação de uma relação — crítica e perscrutadora — ao espaço, às suas qualidades, aos comportamentos perante ele e, sobretudo, às suas sensibilidades.

Texto publicado no *Público* de 4 de Julho de 2012 sobre a exposição (*Cortar*) *Texto sem Palavras* na Galeria Baginski, Lisboa.

FERNANDA FRAGATEIRO

Afirmar a experiência

Cada exposição de Fernanda Fragateiro tem a capacidade de se revelar como uma cuidada experiência de observação do mundo. Não no sentido de as suas obras serem descritivas ou realistas, mas no facto de os elementos com que as obras dialogam, prolongam e com que criticamente se relacionam serem sempre «coisas» concretas: elementos de edifícios, maquetas de arquitectura, livros, outras artistas, entre muitos outros elementos possíveis. O elenco destes *materiais* de trabalho foi apresentado pela artista numa instalação chamada *Laboratório de Materiais* (2017) que tem vindo a conhecer diferentes apresentações — tendo sido a última na Appleton Square, em 2020.

Esta nota é importante para mostrar que, apesar do aspecto fortemente abstracto, minimal e distante de qualquer relação mimética com a realidade, as obras desta exposição (*A Monotonia É Fixe*) revelam estratégias comuns no trabalho desta artista, nomeadamente no modo como utiliza elementos do mundo quotidiano para espoletar o seu processo criativo, integrando-os posteriormente em novas formas, gestos e espaços.

Os elementos que a artista traz para o espaço expositivo servem-lhe, sobretudo, como lugar de diálogo e, ao mesmo tempo, como forma de incluir nas suas exposições outros contextos, outros tempos, outros nomes.

Esta exposição é um lugar de relações da forma escultórica com o desenho, do espaço real com o espaço possível. Quase podemos pensar que, através da ocupação espacial feita pelos diferentes elementos escultóricos, a artista inventa um espaço de experiências possíveis. E é nesta invenção que esta exposição é notável.

Cada escultura assente no chão ou suspensa na parede não só enquadra a experiência daquela sala, mas, sobretudo, dá-lhe uma direcção, um ritmo e uma cor. Quase como se estivéssemos perante uma investigação de geometria fundamental na qual o que importa é a exploração das possibilidades espaciais de todos os objectos. Ou seja, gestos e procedimentos geométricos que, muito mais do que afirmarem «coisas», mostram as condições de possibilidade da habitabilidade: como podemos habitar uma sala, uma forma, o mundo.

Para além da organização espacial operada pelo conjunto destas esculturas que introduzem no espaço o dentro/fora, o cima/baixo, o frente/verso, é impossível não pensar nas questões da serialidade, da repetição e do que resulta destes processos que correspondem a modos de pensar e estabelecer certas ordens no campo visual. São procedimentos comuns aos artistas minimalistas, e a algumas abordagens modernistas ao espaço, que esta artista tanto aprecia.

Repetição e serialidade poderia servir como título desta exposição não só porque anuncia os seus procedimentos internos, mas também porque reforça a ideia de ordem e organização implicados no pensar geométrico, pensar este que possibilita todas as ordens, todas as relações, todas as existências. Neste sentido, a geometria não é prescritiva, mas possibilita o mundo e a experiência física e orgânica que fazemos dele. Assim, repetição e serialidade são mais formas poéticas de pensar o espaço do que mecanismos de projecção de uma certa ordem.

A estratégia da repetição surge, nesta exposição, através da artista Agnes Martin e do seu desenho *Aspiration* (1960). Haveria muito a dizer sobre a relação entre serialidade e monotonia. Sobre a incessante repetição que se revela como estratégia poética de desdobramento em que cada repetição não significa a afirmação do mesmo, mas acrescenta camadas e possibilidades de sentido.

Mas, para lá das referências com que Fernanda Fragateiro constrói a sua família artística e intelectual, e com quem tem dialogado, o elemento decisivo reside na capacidade poética desta artista em construir espacialidades que, muito mais do que proporem uma experiência determinada, se afirmam como um espaço poético que torna possível as experiências individuais de cada um de nós. Espaços onde inventamos as nossas próprias experiências e onde afirmamos a nossa individualidade.

Texto publicado no *Público* de 6 de Novembro de 2020 sobre a exposição *A Monotonia É Fixe*, realizada entre 19 de Setembro e 14 de Novembro de 2020 na Galeria Filomena Soares, Lisboa.

FERNANDO CALHAU

A noite abre meus olhos¹

É quase impossível escrever sobre o trabalho de Fernando Calhau (Lisboa, 1948-2002). É uma produção inclassificável em termos de género, de modo e mesmo de estilo. A nota dominante é a da força, do rigor, da pujança e da exigência quase insuportável. E as palavras são sempre poucas para fazer justiça aos imensos matizes do negro, aos diferentes planos e às múltiplas direcções de que se constitui a sua obra. Por entre os vídeos, fotografias, muitos desenhos e sublimes pinturas, as palavras transformam-se em mediações e *Convocação*, título desta exposição que anuncia os seus mecanismos de desenvolvimento, é sobre uma ausência e sobre a expectativa de transformar a distância em proximidade. As palavras, seres mediúnicos e imateriais por excelência, transformam-se na possibilidade de entrada na noite que caracteriza o trabalho de Calhau.

Convocação I e II não é uma exposição antológica ou retrospectiva. É, antes, uma possibilidade de interpretação — o que significa um modo de ver e experimentar — de parte do *corpus* de trabalho de um dos artistas portugueses mais significativos. As obras procedem do acervo da colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian (CAM) e da significativa doação que a viúva do

1 Este título é tomado de empréstimo ao volume de poesia reunida de José Tolentino Mendonça editado, em 2006, pela Assírio & Alvim.

artista, Maria Cândida Calhau, fez ao CAM em Junho de 2004. É esta a base de construção do discurso expositivo.

Partir a exposição em dois reflecte — de acordo com a interpretação do curador Nuno Faria — dois modos de aproximação ao trabalho deste artista: «duas formas ou dois modos de aproximação sensorial ao trabalho» (escreve o comissário no catálogo). Daí a lógica de construção do próprio espaço: câmara maior e câmara menor. Uma divisão que faz uso da metáfora musical — a distinção entre música sinfónica e de câmara — para a compreensão do trabalho de Calhau. Trata-se de uma exposição que, por um lado, tem uma atenção imensa e louvável à particularidade das obras expostas — mas não através do estabelecimento de critérios cronológicos, formais ou materiais. Uma escolha que torna possível entrar em contacto com os núcleos mais originários e arcaicos desta obra. Mas, por outro lado, estabelece um discurso que encerra o horizonte e delimita demasiado o campo de visão ao propor uma interpretação muito marcada do trabalho de Fernando Calhau (o que tem consequências na ocasional confusão da montagem). Outro elemento a realçar é a existência de um trabalho vídeo — também ele partido em dois — de Pedro Tropa e Tomás Maia que pretende ser um prolongamento e desenvolvimento de alguns dos problemas que os desenhos de Calhau levantam.

É uma exposição fundamental, sobretudo porque apresenta e explora a natureza polifónica e polimórfica do trabalho deste artista. A primeira descoberta que fazemos é que a entrada neste universo corresponde a uma espécie de desterro — necessário e inadiável — para a floresta: um desterro para a noite escura da floresta na qual o espectador segue o artista. O que, em termos artísticos e de acordo com a profunda intuição de A. Tarkovsky, corresponde à errância da procura artística. Não se está aqui a avançar a tese de que Fernando

Calhau andava à procura de alguma coisa e que nós seguimos — tal qual — os seus passos, ou que o seu processo criativo correspondia a uma espécie de mania ou possessão divino-estética. Tomar parte dessa noite é uma espécie de regresso àquela fase da infância em que, quando confrontados com a assoladora e dominadora noite escura, se abrem, inquieta e ansiosamente, os olhos. A expectativa é a de surpreender formas de luminosidade no seio do profundo negro: podemos supor que os possíveis pontos de luz são, ao modo romântico, anjos que nos vêm redimir das criaturas fantásticas e terríveis.

No entanto, aquilo que encontramos nas telas e desenhos de Calhau são também diferentes modos de apresentar e fundar uma nova ordem para os diferentes vocabulários que constituem a sua linguagem. As palavras — «time», «form», «life», e «endless», «tí-meles», etc. — são as coordenadas que orientam a espacialidade de qualquer objecto, de qualquer obra de arte e de qualquer gesto. Escritas a néon azul — umas sobre parede outras sobre chapa de ferro — servem um propósito não referencial, mas ordenador: é como o filme *Destruição*, em que o artista utiliza a superfície da película para mostrar o gesto que funda qualquer imagem. A evocação da pintura é clara e com ela surgem, sob a forma de problema, o espaço e o tempo como ingredientes problemáticos de qualquer obra.

Um dos principais problemas que o trabalho deste artista levanta — veja-se a memorável entrevista conduzida por Delfim Sardo e publicada no catálogo *Work in Progress* numa edição do CAM — tem que ver com a descoberta de que o carácter minimal — superfícies aparentemente monocromáticas e «lisas» — das suas pinturas e desenhos é um local que se desdobra em infinitas profundidades e texturas. Características estas que obrigam o olhar a estabelecer múltiplos movimentos de aproximação e recuo e a realizar uma espécie de ginástica de combate à invisibilidade. Dominar a noite é,

assim, uma arte não das sombras, mas dos invisíveis: não existem corpos sugeridos por contornos e perfis, mas criam-se possibilidades para a existência de um qualquer corpo. Claro que toda a pintura, bem como toda a arte, pressupõe um corpo, mas, no caso de Fernando Calhau, o corpo é subsumido pelo gesto que cobre a tela: os movimentos e posições daquele que «ataca» uma superfície — neste caso, tela ou papel — fundem-se com a própria materialidade das obras que produz e tornam-se indetectáveis. A magia do trabalho de Fernando Calhau provém do espanto que estas «coisas» (sobretudo os desenhos e as pinturas) existam, que sejam possíveis. Sentimento este que se transforma numa espécie de questão em torno do modo como uma mão humana — em tudo tão semelhante à nossa — consegue dar origem a momentos de tão surpreendente perfeição. A superfície, os planos, a cor e o gesto são de tal modo dominados que surgem como uma espécie de obra planeada pelo universo cósmico (também podíamos falar em natureza e na sua criação por Deus, ou um qualquer deus).

Se o negro da noite é o eterno mote destas obras — sem esquecermos as telas verdes, os quadrados perfeitos contornados e delimitados por cores ou os fundos dourados de certos papéis — não se trata, à maneira romântica, de uma noite nostálgica ou saturnina. A noite foi, para este artista, a possibilidade de alcançar um ponto alto de visibilidade, foi, como parece ser o caso do poeta, o modo que encontrou para abrir os olhos. À mais intensa e carregada noite — aquela a que nem a luz prata da lua concede o mais leve brilho — corresponde uma imensa e intensa concentração do olhar. Parece que a pupila se dilata e a visão fica em estado de grande susceptibilidade e receptividade. Ao contrário da visão directa da luz do sol, que nos tolda a visão, no escuro — como se fôssemos felinos atentos àquilo que o escuro traz — os olhos abrem-se como

se pudessem irradiar raios de luz que iluminam e revelam o que a noite esconde. E as obras de Calhau revelam e iluminam o quanto há para ver quando se está no escuro.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 12 de Janeiro de 2007 sobre a exposição *Convocação I e II. Modo Menor e Modo Maior* no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa.

FERNANDO CALHAU

Contradições, invisibilidade e noite

Fernando Calhau morre a 12 de Junho de 2002. Ao contrário do que se esperaria, a sua morte não trouxe um aprofundamento do conhecimento, da museografia e da historiografia da obra. Ainda hoje, mesmo depois de uma importante doação feita em Junho de 2004 pela sua mulher, Maria Cândida Calhau, ao Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian — mais de 570 obras, entre desenhos, fotografias, gravuras, filmes e esculturas —, o trabalho de Fernando Calhau continua por catalogar e a sua memória por fixar. Para Ana Anacleto e Delfim Sardo, comissários de *O Mapa do Mar*, há um problema de inscrição e de visibilidade — uma falha «estranha» e que é urgente reparar.

A exposição é um contributo para a reparação dessa falha, convidando à redescoberta de uma obra que parece ter estado sempre distante, como diria Jorge Molder em 2002, a propósito da sua primeira grande exposição, *Work in Progress*, no Centro de Arte Moderna: «Nunca estive muito ao nosso alcance [...]. Os acidentes da sua apresentação nunca nos permitiram um conhecimento claro das suas qualidades e da sua extensão.»

Para Nuno Faria, curador da exposição *Convocação I e II*, «o percurso de Calhau, atípico e recolhido, mantendo contudo ininterrupta (embora crescentemente discreta) presença enquanto artista, concorreu para este silêncio interior que se foi apoderando das suas

coisas». Um silêncio também motivado pela maneira como a sua actividade foi sendo interrompida pelas funções que desempenhava na Secretaria de Estado da Cultura (SEC).

Distribuída pelos espaços do Centro de Artes Visuais, do Círculo de Artes Plásticas e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, a obra de Fernando Calhau é agora objecto de um olhar transversal. «Decidimos que íamos dividir a exposição tipologicamente pelos três sítios, partindo do princípio de que um deles, o Centro de Artes Visuais, tem uma vocação específica; aí vão estar os trabalhos de fotografia e vídeo e os desenhos que têm uma relação com a fotografia e a luz. No Círculo de Artes Plásticas, fica uma selecção feita a partir do núcleo da exposição *Desenhos*, realizada na galeria Quadrum em 1982. As obras expostas no Colégio das Artes são mais abrangentes: vão desde as pinturas verdes de 1975 até aos últimos trabalhos que fez para a exposição com Rui Chafes, em 2002», dizem os curadores.

O percurso artístico de Fernando Calhau desenvolveu-se entre 1965 e 2002, com fases mais activas e outras de total inactividade. Delfim Sardo, responsável pela primeira exposição significativa do artista em 2002, sublinha a enorme irregularidade deste percurso. Quando regressou de Inglaterra, em 1975, era «o artista da sua geração com recepção pública mais unânime e efusiva», e o mercado acompanhava o entusiasmo: «Ele contava que quando fez a exposição na Gulbenkian, em 1975, as pessoas lhe punham cheques no bolso. Saiu dali e com o dinheiro foi comprar um Mini». Foi com a entrada na SEC, um ano depois, que Calhau «se tornou invisível, ainda que tenha continuado a trabalhar», sobretudo a partir de 1978. Na década de 80 do século XX, continua, «tem grandes vicissitudes: até 1982 está muito activo, depois deixa de trabalhar». Até que, em 1988, «começa a fazer telas e os ferros». Resume Sardo: «Todo o seu

percurso é muito dependente do trabalho na SEC. Isso fez com que, a partir do momento em que houve instituições em Portugal, como o Centro de Arte Moderna ou Serralves, ele nunca fosse exposto. Só depois, quando se reformou em 2000, é que voltou a expor. As suas poucas exposições, sobretudo na galeria Luís Serpa, eram vistas por um grupo muito restrito de pessoas.»

Ainda que estivesse sempre a produzir e ambicionasse ser um bom artista, a personalidade contraditória de Fernando Calhau acabou por ditar a discreta visibilidade do seu trabalho: «O Julião Sarmento [de quem Calhau foi o melhor amigo: foram colegas nas Belas-Artes, partilhando os mesmos fascínios e fazendo descobertas simultâneas de livros, revistas, artistas, materiais] diz isto com muita ênfase: ele tinha uma enorme vontade de ser um grande artista, mas não convertia isso numa decisão. O que o impediu de sair do emprego no Estado e lançar-se no mercado», conta Ana Anacleto. Mas, mesmo no meio destas «vicissitudes», Jorge Molder descreve-o como um homem dotado de uma «força criativa inesgotável, um mundo insaciado e na sua máxima pujança.»

Era um artista-funcionário público, mas não um artista ocasional, de tempos livres, vinca Delfim Sardo: «O Fernando Calhau não pintava ao domingo. Só pintava durante a semana, à noite, quando chegava a casa. Tinha uma máxima que cumpria rigorosamente: eu não quero ser um pintor de domingo.»

Na sua entrevista de referência, conduzida por Delfim Sardo no catálogo *Work in Progress*, Fernando Calhau identifica a pluralidade de artistas que o marcaram: «Essas imagens [da participação de Donald Judd na Bienal de Artes de São Paulo em 1965] é que foram de facto determinantes. Através delas percebi que o que procurava era utilizar o mínimo de meios expressivos num qualquer tipo de trabalho, reduzir ao mínimo o ruído, transformar as coisas

no essencial [...], embora, curiosamente, um dos artistas que me influenciou mais durante este período foi o Andy Warhol, que é um artista *pop*.»

Este mapa eclético de influências faz de Calhau um caso verdadeiramente singular: um artista cujo fascínio pela *pop* se transforma num mergulho nos artistas minimais e conceptuais, sobretudo em Richard Serra e Joseph Kosuth.

Para Calhau, independentemente daqueles ecos, os seus trabalhos eram, como declarou, românticos e formais. E à pergunta «o que te parece importante?», responde: «a coerência conceptual, que não haja desvios [...] ao meu programa — que as pinturas tenham continuidade, que funcionem face a um espectador, que façam sentido dentro da série, que não sejam a mais, que reafirmem o que está atrás.» Compelido a falar sobre os seus interesses artísticos, a rede complexa dos motivos do seu olhar reaparece: «Interessa-me o Judd, o Vermeer, a *Tempestade* do Giorgone. Giotto. Interesse-me sempre por artistas rígidos. Interessa-me o Serra, o Warhol. Quase toda a *Pop*. Gosto de outras coisas com uma componente afectiva que não consigo dissociar. Gosto do trabalho do Julião Sarmiento, da pintura do Michael Biberstein, do Douglas Gordon [...]. E tenho ódios de estimação. Não gosto de Matt Mullican, nem de Jeff Koons, nem morro de amores pela Nan Goldin. Estou preso a uma geração que tinha os pés na terra [...]. É preciso trabalhar sempre sem nada na manga e sem rede. Vamos sempre a tremer, mas um quadro ajuda ao seguinte.»

A par dos temas específicos das suas obras (o tempo, o espaço, o peso ou a materialidade), e dos diferentes meios e linguagens que utilizou (o desenho, a pintura, a fotografia, o vídeo ou a escultura), o que torna único o trabalho de Fernando Calhau é o rigor com que sempre encarou cada obra: «Soube criar um universo próprio,

uma linguagem pessoal, uma língua, diria mesmo», escreveu Nuno Faria.

Uma língua, um lugar que Calhau teve de encontrar para si, tendo em conta os paradoxos aparentes do seu trabalho: «Não estava programaticamente metido num movimento ao qual tinha de se submeter; teve de encontrar a margem onde desenvolver o seu trabalho», afirmam Ana Anacleto e Delfim Sardo. E acrescentam: «Ele comporta-se como um pintor em todas as versões do seu trabalho: um pintor a trabalhar sempre nas possibilidades do limite da pintura. Ele foi um pintor, o que, de alguma maneira, é contraditório com a ideia de arte em geral que é reflectida pelo seu trabalho. Estas contradições fazem a sua singularidade.»

Rui Chafes, com quem Fernando Calhau, já muito doente, fez a sua última exposição, fez um retrato inesquecível do artista: «Passava horas infindas, sobretudo horas nocturnas, a riscar sucessiva e intensamente a superfície do papel até a cobrir por completo com uma densa mas subtil teia de minúsculos riscos [...]. O que lhe interessa é o desenhar, o preencher do tempo vazio com um gesto tão obsessivo como salvador: o único possível [...]. Um prisioneiro numa cela que, todas as noites, se levanta para esburacar a parede ou a porta com uma colher transformada numa faca, até conseguir fazer um buraco. Todas as noites o tempo arrasta lentamente as pesadas e dolorosas horas. Ele há-de conseguir fazer um buraco para se escapar. Penso que Fernando Calhau, no final, conseguiu escavar o buraco e fugir.»

Texto publicado no *Público* de 30 de Março de 2012 sobre a exposição *O Mapa do Mar*, com curadoria de Ana Anacleto e Delfim Sardo, no CAPC | Colégio das Artes | CAV, Coimbra.

FRANCISCO TROPA
Fantasia arqueológica

É difícil classificar a exposição *TSAE. Tesouros Submersos do Antigo Egipto*, de Francisco Tropa (n. Lisboa, 1968). Contudo, esta vaga afirmação é necessária, porque se trata da constatação de que todas as narrativas que se produzirem não conseguirão dar conta das sutilezas e dos diferentes aspectos apresentados.

É uma exposição com muitas coisas: objectos, fragmentos de objectos, objectos incompletos, desenhos, imagens, texturas, muitos deles parecem constituir uma espécie de *mirabilia* pertencentes a um gabinete de curiosidades desconhecido. Todos contêm uma estranheza a partir da qual comunicam connosco, obras portadoras de um simbolismo que acreditamos ser existente, mas que nos escapa, e com funções desconhecidas. É perceptível tratar-se de uma elaborada alegoria com o objectivo de dizer algo sobre o mundo. A certeza que guia a percepção das pedras, túmulos, caixas, imagens, mapas transformados em esquemas cromáticos, é que está em causa o mundo nas suas imagens e formas de, permanecendo no mundo, poder transcendê-lo.

A exposição está organizada segundo as coordenadas de um local secreto no fundo do mar, um lugar submerso descoberto por entidades que não reconhecemos, nem são identificadas, e as obras são apresentadas como achados desse lugar incerto, coisas sem tempo ou cronologia, mas cuja acção ainda pode ser sentida. O título

da exposição é uma repetição dupla: repete outras exposições de Francisco Tropa e convoca uma exposição de arqueologia que o artista viu em Madrid. «O título», diz Tropa, «é roubado ou, se se preferir, encontrado. E vem de uma exposição que vi em Madrid e interessou-me a maneira como este título trabalha. Antecipa a visão e acciona todas as noções que o sentido comum tem sobre o que é uma exposição, o que foi o Antigo Egipto, o que são tesouros submersos.» Não se trata de um jogo de enganos ou da tentativa de sedução do visitante, mas de usar o capital simbólico e as crenças que os visitantes de exposições possuem relativamente ao que deve ser um tesouro do Antigo Egipto.

Há um outro aspecto a realçar: a proximidade entre a ideia de arqueologia, que o título da exposição convoca — a descoberta de tesouros submersos resulta de um processo arqueológico de descoberta e investigação —, e uma certa ideia de prática artística. Diz Tropa: «em ambas as situações operamos por camadas. Na arqueologia o processo é de eliminação de camadas até chegar ao fundo, em arte o processo é inverso e fazem-se adições, construções, fazendo-se as coisas crescer.» Trata-se de usar o léxico da arqueologia e das suas exposições de divulgação e usar esses materiais para construir «uma imagem espelhada do fazer da arte. É uma falsa arqueologia, uma arqueologia ficcionada, que eu transformo em realidade e, portanto, não se trata de uma réplica falsa de uma outra coisa verdadeira.»

A ficção referida pelo artista é relativa ao modo como a partir das diferentes obras que compõem este seu mundo ficcionado se consegue construir uma espécie de grande narrativa que tudo engloba. Para Francisco Tropa, trata-se de um jogo com um sentido extralúdico, ou seja, o jogo é uma forma intuitiva, sensível e casual de relacionar coisas aparentemente irrelacionáveis. O modelo é o do lançamento de pedras (de que a exposição apresenta exemplos) e

como, dessa acção, surgem novas configurações de elementos, imagens e sentidos. O ponto central é a conjugação, aparentemente impossível, entre as ideias de arqueologia, de construção, de processo, e a total casualidade introduzida pelo jogo. «O jogo é a grande analogia do fazer da arte: junta e separa.» Ou seja, trata-se de entender a acção artística como conjugação de diferentes elementos, formas, matérias, linguagens, tempos, e, no fim, conseguir ter um todo com sentido. Um jogo que o artista vai fazendo até as coisas — as obras — estarem certas, isto é, até os diferentes elementos, cujas junções poderiam parecer à primeira vista paradoxais, poderem fazer sentido, ou seja, é algo *a posteriori*, que diz respeito a uma tentativa de conjugação e conciliação.

Jogo iniciado pelo artista, mas que funda uma relação entre as diferentes peças e é esta relação, resultante de movimentos ao acaso, que constrói uma espécie de texto que a exposição materializa e apresenta: um texto que é uma fantasia, uma alegoria, ou mesmo um sonho. Essencial é perceber, como o artista faz questão de sublinhar, que esta história não é um guião: «o texto que proponho é posterior à criação das obras e não limita qualquer criação. É só quando tento colar as diferentes coisas que surge a história que dá unidade à exposição.» Por isso, jogo é um conceito tão importante na prática deste artista, porque «o que eu quero é construir um conjunto de elementos que permitam ser baralhados de muitas maneiras diferentes permitindo-me ver como é que um mesmo objecto pode funcionar em textos e situações totalmente diferentes, ou seja, como é que uma mesma obra funciona bem numa situação, depois noutra, noutra e noutra.»

Fala-se aqui em texto, mas o correcto seria chamar-lhe ficção narrativa. Uma ficção a que não são estranhas as influências das máquinas criadas nos romances do escritor francês Raymond Roussel

ou as máquinas de movimento perpétuo inventadas pelo alemão Paul Scheerbart, uma ficção alegórica e fantástica que é, acima de tudo, assumida como máquina geradora de sentidos. Fantasias narrativas, invenções, figuras fantásticas que não servem para esconder, mas são figuras da verdade, ou seja, não se trata de delírios mas de uma intensa produção de imagens para dizer a realidade. Pode entender-se que todas as obras apresentadas dentro desta maravilhosa história são dispositivos e mecanismos criados para chegar ao mundo e dizê-lo.

Tropa não evita os paradoxos e as ocasionais contradições, mas os elementos para perceber a enorme alegoria montada pelo artista estão todos presentes: «todas as pistas são dadas.» O interessante não está na descoberta das quebras narrativas que impedem a total coerência desta fantasia arqueológica de Tropa, mas na maneira como se pode, sem resistência, entrar no jogo proposto e, a partir dessa crença nas palavras e objectos propostos pelo artista, descobrir regiões de sentido e de experiência que as obras de arte possibilitam. E, assim, tornar o real, na sua dimensão paradoxal e confusa, inteligível.

Texto publicado no *Público* de 9 de Janeiro de 2015 sobre a exposição *TSAE. Tesouros Submersos do Antigo Egipto* no Pavilhão Branco do Museu da Cidade, Lisboa.

FRANCISCO TROPA

Fazer aparecer o mundo

O trabalho de Francisco Tropa é sempre acompanhado por uma aura de magia e encantamento. Não porque o artista faça uso de gestos de ilusionismo e procure efeitos mirabolantes através das suas obras, mas porque a convocação de imagens, formas e afectos que convoca provocam esse afecto no seu espectador.

Não se pode dizer que haja propriamente um denominador comum que una estas três exposições (*Cinema, Átrio e Peristilo da Casa dos Amores Dourados, Francisco Tropa e Pedro Paiva & João Maria Gusmão*). Pelo contrário, são propostas com contextos e ambições totalmente distintos, com obras datadas de 2003 (*Miragem*), apresentada na Vera Cortês, até ao filme, escultura e instalação *Cinema*, de 2016, apresentada na Appleton Square. No entanto, esta pouco ortodoxa viagem pelo trabalho de Tropa permite recuperar momentos muito significativos do seu trabalho, mas também mostrar que, no caso deste artista, as obras nunca são coisas fechadas, reificadas, completas, mas estão sempre sujeitas a um processo de permanente reconfiguração, reactualização ou, se se preferir, energização. Esta ideia é fundamental no trabalho de Francisco Tropa: os seus trabalhos não obedecem a nenhuma ideia de cronologia, mas designam lugares a que, livremente, o artista regressa, retoma, refaz, recria. Tudo se passa como se cada obra fosse uma espécie de fragmento de uma grande obra (por-vir, por-fazer, por-descobrir) que, de cada

vez, o artista ensaia novas versões e possibilidades de concretização. Por isso, percorrer estas três exposições não é percorrer uma sucessão de momentos encerrados, mas percorrer um trabalho em permanente processo de reconfiguração e construção.

A obra *Cinema* (Appleton Square) é um bom começo para esta viagem porque é uma intensa (e importante) síntese dos problemas do trabalho artístico de Tropa. Primeiro, porque nos obriga a abandonar qualquer certeza de género: filme, escultura, pintura, instalação, esta obra pode ser enfrentada como se quiser. Depois, porque se trata de uma obra que forma o seu próprio espaço de apresentação: a experiência de *Cinema* implica a criação de um espaço virtual que é o seu lugar de origem e criação. Aqui, como quase sempre no trabalho deste artista, à relação com um espaço prefere-se a instauração de plano virtualmente novo no qual habitam as suas imagens e os seus engenhos produtores de imagens. Mas o elemento decisivo que parece estar em causa nestas duas «lanternas» é serem um mecanismo — misterioso e mágico — que toma como elemento primordial a máquina humana — em muitos aspectos semelhante ao engenho criador divino — de produzir aparências. Mas a aparência, em Francisco Tropa, tem uma gramática muito especial: não se trata de formar imagens ilusórias que ocultam o mundo, mas, pelo contrário, o fazem aparecer. Os cerca de 11 minutos que dura esta espécie de filme primitivo *devem* ser entendidos não como uma ficção encantatória, mas como mecanismo revelador do mundo onde surgem as imagens primitivas da história da nossa visão.

Fazer aparecer o mundo podia ser o mote de todas as obras de Tropa. Como se o artista fosse a condição de possibilidade do surgimento das mediações necessárias para a aparição do mundo. Se em *Cinema* isso acontece através das imagens em movimento nas paredes da galeria, nos seus *Tesouros Submersos do Antigo Egipto*, da

Colecção António Cachola e apresentados no Chiado 8, o mundo surge enquanto arte combinatória materializada em desenhos de areia. Trata-se de uma geometria escultórica que convoca duas ideias fundamentais para a narrativa cosmogónica constituída pela obra de Tropa: uma é relativa à precariedade e transitoriedade de toda a acção e produto humanos e a outra é relativa ao poder humano da compreensão fixado enquanto *ars combinatoria*, ou seja, a complexidade do mundo pode ser reconduzida a uns poucos elementos originários, a partir dos quais surge o todo complexo a que chamamos mundo. E é precisamente esta figuração do mundo que aparece nas obras expostas na Vera Cortês em que todas elas remetem para peculiares figurações cosmogónicas.

Nas cuidadas e pertinentes exposições no Chiado 8 e na Vera Cortês as obras de Francisco Tropa entram em diálogo com outros artistas, no primeiro caso com a dupla João Maria Gusmão & Pedro Paiva e, no segundo, com a artista cipriota Haris Epaminonda. Relações e diálogos estes que reforçam o modo como os dispositivos criados pelo escultor se destinam a activar um entendimento da arte enquanto aparência do mundo.

Texto publicado no *Público* de 30 de Maio de 2016 sobre as exposições *Cinema* na Appleton Square, *Átrio e Peristilo da Casa dos Amores Dourados*, com Haris Epaminonda, na Galeria Vera Cortês, e *Francisco Tropa e Pedro Paiva & João Maria Gusmão*, com curadoria de Delfim Sardo, no Chiado 8 – Arte Contemporânea, Lisboa.

GABRIEL ABRANTES

Clichés visuais, políticos e sentimentais

Gabriel Abrantes é um daqueles artistas a quem tudo serve. Música, pintura, escultura, cinema e vídeo são linguagens que utiliza indistintamente. Uma utilização não relacionada com o domínio que o artista possui daquelas ferramentas, mas exigida pela economia específica dos projectos que executa. É conhecido pelos seus filmes satíricos e irónicos, nos quais o politicamente correcto e o socialmente aceite são escrutinados de uma forma intensa e cómica.

Pode dizer-se ser o *statu quo* aquilo que é submetido à acção de recontextualização: Abrantes isola diversos elementos do quotidiano (tiques linguísticos, situações comuns, etc.) e desloca-os para um plano regido por uma lógica do excesso e do absurdo. Um movimento que não destitui os *clichés* que são o ponto de partida do artista, mas que os submete a uma nova estratégia compreensiva e narrativa. Características estas que não são enunciados teóricos, mas que fazem parte de uma actividade (uma *praxis*) que o artista continuamente protagoniza.

O *cliché* tem um valor axial na linguagem que cria. Não se trata tanto de humor, porque à pergunta «o que é o PRODUTO?» o artista responde dizendo que pensa que o seu «produto não é um monstro burlesco, mas sim algo mais próximo do surrealismo ou da criação de “outro mundo”»; voltaremos a isso quando falarmos

1 Em conversa com Carlos Noronha Feio.

sobre a mensagem dos seus trabalhos e da sua política. É com base neste ponto de vista que Gabriel Abrantes se define como um artista americano pós-irónico. E esta sua apresentação indica, com precisão, aquilo que está em causa: um artista que se move entre referências distintas e pertencentes tanto a uma cultura popular e de massas como a uma cultura mais erudita. Esta facilidade e liberdade de movimentos entre coisas tão diferentes — o artista indica como referências coisas tão distintas como Spielberg ou Dreyer, os Transformers ou Deleuze — transforma-se numa metodologia e num princípio crítico fundante.

O elemento sedutor está na facilidade (que corresponde a uma liberdade formal, conceptual e política) com que Gabriel Abrantes transita entre universos à partida intocáveis: aos seus olhos tudo se relaciona e comunica com tudo, por isso as coisas surgem com novos sentidos, pertencendo a mundos aos quais, em princípio, nunca poderiam pertencer. A surpresa reside no carácter inesperado e inusitado das relações que estabelece e no modo como, sem qualquer tipo de pudor, o artista tira partido da ambiguidade dos diferentes jogos que as pessoas jogam entre elas. Deste cruzamento nasce uma «narrativa ficcional», como lhe chama, próxima do típico melodrama da telenovela, mas no qual se reflectem preocupações e conceitos oriundos das práticas artísticas e teóricas contemporâneas. Estas narrativas são uma espécie de lugares de ensaio de relações, de conceitos e ideias em que o artista procura «mentir, mudar a história ou o futuro.» Porque ao mentir está a «oferecer uma nova perspectiva: uma perspectiva pervertida (não sexual).»

A mentira — a que se pode fazer corresponder a encenação dentro e fora dos filmes: os filmes são apresentados no lugar em que foram produzidos e, assim, dentro do seu contexto — é o dispositivo que permite a criação de um universo no qual as coisas são usadas

e no qual adquirem sentido. O valor de uso que o artista refere — e que é uma apropriação do conceito de Wittgenstein — significa que o sentido das operações e deslocamentos que se realizam, dentro e fora do contexto artístico, adquire a sua validade a partir do lugar, preciso, rigoroso e lógico, que possuem, como diria Wittgenstein, nas diferentes formas de vida.

O filme que Gabriel Abrantes apresentou na EDP, dividido em três partes, é um bom exemplo da forma como articula as suas ideias: a história melodramática conta as aventuras (melhor seria dizer: o infortúnio) de um casal *gay* que queria salvar o mundo ao salvar uma parte (de dimensões diminutas) da floresta amazónica. O insucesso deste projecto leva o casal a procurar um mecanismo de compensação, lançando-se assim na aventura de criar uma família: trocam o mundo pela família. A impossibilidade biológica da gestação leva-os a procurar uma barriga de aluguer que, tragicamente, morre depois do parto: mas, alegremo-nos, a criança sobrevive, ainda que um dos pais morra pouco depois num terrível acidente de carro. O mundo, que na boca de um dos personagens é dito estar «com as entranhas de fora», fica mais triste e alegre: triste porque duas pessoas morrem, mas alegre porque existe mais uma vida.

O dispositivo desta narrativa é simples; o que é surpreendente é o modo como as diferentes situações sofridas pelos protagonistas são motivo de riso. O cinismo, que motiva o riso, é sinal não da insensatez e despudor do artista, mas da compreensão que estabelece acerca daquilo que a sociedade considera serem bens absolutos e intocáveis: a sexualidade, a paternidade, o destino, a ecologia, etc.

O resultado não é uma simples paródia, mas uma enorme alegoria na qual os *clichés* políticos, sentimentais e visuais são desmembrados. Um desfazer que não tem como função abrir espaço para uma simples substituição — destruir velhos deuses e ídolos para, no

seu lugar, colocar uns mais novos —, mas para mostrar a necessidade de espaço: como os exercícios quotidianos (da vida, da linguagem, da arte) são o garante do valor de todas as actividades e todos os objectos, tudo o que leva à inacção (e os *clichés* têm este efeito) deve ser demolido, e no seu lugar devem surgir princípios que incitem ao movimento, despertem a curiosidade e a acção. Trata-se de um trabalho político e inconformado, que não é contemporâneo ou moderno e escapa (estética e conceptualmente) aos «ismos» com que habitualmente se arruma a maior parte da produção artística.

Texto publicado no catálogo da exposição *Prémio EDP Novos Artistas*, edição de 2009, com curadoria de Delfim Sardo, João Pinharanda e Nuno Crespo, no Museu da Electricidade, Lisboa.

GÉNERO NA ARTE: CORPO, SEXUALIDADE, IDENTIDADE, RESISTÊNCIA

O género não é um estilo

A nova exposição no Museu do Chiado é oportuna em todos os sentidos. Não só porque ainda é urgente falar na questão do género num contexto cultural, social e político altamente dominado por lógicas machistas, misóginas e homofóbicas, mas também porque a construção da identidade de género tem na arte um elemento importante. Finalmente, porque as lógicas de circulação, visibilidade e a criação de valor da produção artística contemporânea estão longe de constituírem práticas igualitárias.

Não que esta exposição se assuma com algum tipo de activismo, mas dá a ver, através de um importante núcleo de obras de artistas portugueses relevantes, como, no contexto da recente arte portuguesa, os artistas lidam com a identidade de género. Pode dizer-se estar em causa uma espécie de tentativa de detectar como é que a expressão artística, tal como materializada numa obra, pode ser expressão sobre o facto de ser *gay*, lésbica, mulher, transexual ou outro. E mostrar como essa expressão integra ou não o cânone artístico corrente tal como exercido nos circuitos artísticos, culturais e sociais.

Uma das percepções mais imediatas é a de que a construção de género não é uma estética — sendo este um dos seus mais férteis e importantes pontos. Ou seja, não se trata da construção de um estilo, mas de uma certa consciência, sensibilidade, presença, existência e, claro, de uma política incorporada pelas obras de arte. E

fazem-no, nos melhores casos, através da capacidade de articular uma certa consciência de si, e não através de um sistema literal de referências ou de um uso ilustrativo de afirmações correctas acerca da identidade de género. Consciência esta que não faz das obras lugares biográficos ou confessionais, mas acontecimentos públicos feitos através da afirmação da identidade de si, do outro e da comunidade.

É importante sublinhar a ideia de que, em arte, a identidade de género, como quer que seja entendida, não é um estilo, evitando assim as típicas confusões que tendem a fixar a relação arte-género numa espécie de cristalização de um estilo e a confundi-lo com feminismo ou com o tão famoso estilo *camp*, entre muitos epítetos que poderíamos encontrar. E, neste ponto, a exposição é um sucesso porque a escolha de obras não obedece a nenhum princípio formal e a visita é, do ponto de vista das linguagens e estilos artísticos, uma experiência eclética. Entre a *performance*, fotografia e esculturas de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, a instalação de Vasco Araújo, as pinturas de João Gabriel, os retratos de Ana Pérez-Quiroga, as mulheres de Carla Cruz, as palavras de Horácio Frutuoso ou os objectos de Ana Vidigal não encontramos qualquer tipo de relação formal, material ou conceptual. São artistas tomados por questões artísticas e é nesse contexto que se materializa uma certa consciência de identidade. Esta materialização é, a todos os níveis, uma acção política. E é-o porque o modo como articula as esferas pública e privada é criador de factos políticos relevantes: tornar visível é tornar conscientes e actuante as expressões — que são existências — não consideradas, muitas vezes reprimidas e violentamente caladas pelas lógicas dominantes da nossa sociedade.

Se esta exposição é muito relevante nas suas premissas, ela falha, no entanto, porque não consegue responder eficazmente à pergunta: porque é ainda relevante falar de género na arte? E falha porque não

cria nenhum tipo de enquadramento histórico, sociológico, artístico ou institucional para as obras que apresenta. Os artistas escolhidos ou reflectem de um modo muito literal a ideia de que o género está relacionado com a identidade, o corpo, a sexualidade e que é uma modalidade de resistência, ou fazem-no de forma tão subtil que se torna imperceptível. E, neste sentido, a exposição é previsível e literal não tirando partido de uma leitura mais profunda do modo como a identidade é construída entre os planos públicos e privados.

Falha também porque não promove nenhum tipo de reflexão sobre o modo como os museus, tal como aquele em que a exposição acontece, não são lugares neutros e, por isso, ser fundamental questionar a própria instituição «Museu» e os seus protocolos de exibição, divulgação e valorização de determinadas práticas e estéticas artísticas. É certo que na sua declaração as curadoras afirmam saber que os museus não são lugares neutros, mas nada fazem para combater esse estado de coisas: e a simples realização da exposição é insuficiente para construir um facto político e artístico relevante.

Texto publicado no *Público* de 2 de Novembro de 2017 sobre a exposição *Género na Arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência*, exposição colectiva com curadoria de Aida Rechena e Teresa Furtado, no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa.

GIL HEITOR CORTESÃO

Sem título

As suas pinturas são fascinantes a vários títulos: pinta sobre vidro (inaugurando, assim, um género na arte portuguesa), as imagens que produz movem-se entre regiões de uma enorme beleza e sedução, ao mesmo tempo que constroem lugares de inquietação devido ao modo como as presenças humanas surgem como uma espécie de sugestão, de fantasmas, seres incorpóreos e espectrais.

Qualquer descrição do trabalho de Gil Heitor Cortesão (n. Lisboa, 1967) ficará aquém do fascínio que a sua visão proporciona. Estes trabalhos constituem um jogo complexo em que o vidro assume diferentes modalidades na relação que o espectador estabelece com as imagens: surge, primeiro, como estando entre a pintura e o olho (uma espécie de meio através do qual se vê), mas, depois, descobre-se ser o vidro o suporte sobre o qual o artista age. O vidro é, para o pintor, um «elemento de distanciamento» que consegue produzir um «efeito ilusório de tranquilidade entre o interior e o exterior»: tranquilidade desfeita no momento em que se descobre que o interior e o exterior são pontos coincidentes.

Agir sobre o vidro implica deixar marcas e vestígios de todos os passos do processo de construção das pinturas, a que se junta o modo como a tinta acrílica reage àquele meio: torna-se mais líquida, perde espessura, dilui-se e cria imagens que parecem estar num ponto de dissolução, naquele ponto indefinido entre o aparecer e o desaparecer.

Se acima se sublinhou o fascínio que este trabalho provoca, deve acrescentar-se que os lugares que constrói (Cortesão recorre muito a imagens arquitectónicas: salas, fachadas de prédios, teatros, piscinas) transformam-se em ambientes aquáticos: o seu interesse não é tanto a arquitectura (como acontece em tanta da fotografia contemporânea), mas os ambientes, as forças e os elementos que caracterizam um lugar. Com cada pintura experimenta-se a construção de uma espécie de *genius loci* que não se caracteriza pela descrição dos objectos presentes ou através das configurações materiais do espaço, mas pela apresentação das energias que cada lugar sugere.

Se o ponto de partida é um ensaio de descrição dos lugares e objectos, posteriormente Cortesão constrói uma linguagem pictórica que se alimenta das tensões que caracterizam as relações entre o visível e o invisível, o presente e o ausente, o interior e o exterior. Está em causa um trabalho que é rico em camadas de sentido: poder-se-ia ainda sublinhar o papel desajustado que a presença humana possui nestes trabalhos (muitas vezes só ausência), da relação com a linguagem que, ocasionalmente, é desenhada no vidro, das figuras pairantes que sobrevoam o mundo em voo, etc.

Texto publicado na *L+Arte* de Janeiro de 2011 sobre a monografia *Gil Heitor Cortesão*, editada pela Assírio & Alvim.

GUSTAVO SUMPTA

O peso da terra sente-se sobre o corpo

O mais imediato denominador comum a toda a humanidade é o facto de caminharmos sobre a terra, de sofrermos os efeitos da gravidade e de, por fim, sentirmos o peso da terra sobre os corpos. Todas as coisas — os nossos corpos incluídos — ficam sujeitas a uma lei de permutabilidade entre ter uma forma reconhecível por todos e o dissipar-se numa massa homogénea na qual não existe indivíduo e na qual tudo é igual a tudo: o um ao todo, o nada à plenitude, o vazio ao cheio, a entranha à fisionomia e a lei soberana é a do informe. A paisagem não é de desolação, mas resulta de um olhar que em tudo encontra os indícios da geração e da corrupção, do nascimento e da morte. A antinomia, originária e vital, gera o movimento próprio aos corpos — inspirar/expirar — e desenha o conjunto de possibilidades — estéticas, geométricas, pictóricas — que cabem em sorte àquilo que há. Simultaneamente, lembra a ascensão, mas também a queda; o nascimento, mas também a morte: coroa de espinhos e de glória que nunca deixa esmorecer o medo que suporta a vida e mantém os olhos abertos.

A lição, muito ao jeito do cinema de Fassbinder, não é que o medo seja o guia; trata-se, pelo contrário, do sentimento que aguça o olhar para o facto de as alturas, a eternidade e a incorruptibilidade serem impróprias à matéria de que a humanidade é feita: uma espécie de nojo antropológico por tudo aquilo que não é um ingrediente

próprio da mistura humana. A máxima é de que a queda é dolorosa, mas também abertura, possibilidade de expansão, potenciação de limites. A criança é a sua melhor apresentação: as proibições e limites que compõem o seu mundo não provêm de advertências alheias, mas da experimentação directa dos perigos — sabe que o fogo queima depois de se queimar; sabe que cai depois de ter subido e caído; conhece a negação depois de frustrada a tautologia.

Gustavo Sumpta (n. Luanda, 1970) é um artista que construiu um território situado numa terra de ninguém — talvez nem dele mesmo. Os limites do seu território são móveis em termos da linguagem que usa, dos materiais que transforma, das texturas que recria: o cinema, a *performance*, a escultura, o desenho, a fotografia. A imaginação — legisladora deste território — é providencial na instauração de fissuras através das quais o artista cria possíveis campos por onde andar. Não são trilhos predeterminados, mas vestígios que se vão seguindo, caminhos que se vão formando ao longo do trajecto que as pernas fazem. Talvez seja por isso que, para Sumpta, a acção ou, se se preferir, a *performance* é um momento tão importante no processo de criação. Tudo parte dos movimentos que o corpo, aliado a uma inteligência feroz e prodigiosa, realiza: pela cidade, em cima dum palco, na recolha dos excessos construtivos da indústria urbana, na percepção do equilíbrio, dificilmente conseguido, sobre aquilo que está lá em baixo. A cidade — que é uma metáfora para a topografia interna — é aquela que o sujeito constrói: são as ruas que percorre, os prédios que admira, os destroços que o afectam. Estes são os pilares da «sua» cidade, isto é, as pedras do seu lugar.

Com Gustavo Sumpta — quer se trate da cidade repleta de sentido, significados e afectos, das suas acções, das suas esculturas ou dos seus desenhos —, o trabalho artístico nunca assume uma forma ou posição fixas, só conhece a formação e a variação. Por

isso, o trabalho significa-se a si próprio e a sua melhor apresentação é ele mesmo — não o típico *work in progress*, mas a realização e materialização de movimentos de aproximação a uma certa ideia de registo dos gestos (internos e imateriais ou externos e materiais) sobre as superfícies e o seu posterior arquivo no papel, no filme, na pedra, na madeira. Neste caso, não existem ideias preexistentes às próprias coisas, isto é, é a própria realização da coisa da arte que é a ideia, a matéria, o local do pensamento e da criação. A situação paradigmática é a da realização de um trabalho que não é entendido enquanto efeito de uma causa estrategicamente forjada, mas lugar de possessão e mania.

No que diz respeito à compreensão do processo criativo, o local que Sumpta escolheu implica uma espécie de negação da predominância da intencionalidade artística e o assumir que a criação é regida por um deus desconhecido e maníaco que é cego a outra coisa que não sejam as exigências — morais, orgânicas, estéticas — daquilo que se vai fazendo: percorrer a cidade, captar uma imagem, recolher uma pedra, riscar o papel: trata-se de não desejar nada, não desejar fazer absolutamente. Os seus movimentos fundam-se numa espécie de moralidade que vê a matéria como prolongamento natural e necessário do organismo e, por isso, pode amar uma montanha, uma mulher, uma pedra da calçada, as ruínas ou os destroços da grande cidade. E entre o desejo e o amor ergue-se um abismo: o primeiro implica perseguir, mesmo que cego, a ambição e o impulso, o segundo é a descoberta do outro através de uma entrega incondicional que tem como condição saber passar para o outro lado, saber atravessar a espessa parede e colocar-se no sítio simétrico que o outro ocupa e de onde vê o mundo.

Havendo um método ou processo, para este artista, ele implica a aquisição de uma espécie de ponto de vista etnográfico, quer-

do isto dizer o saber colocar-se na posição descoberta do que está impresso no verso e no reverso das coisas. Uma posição que lembra aqueles que primeiro perseguiram a história humana: o paleontólogo romântico ou o etnologista straussiano em que o observador magicamente se metamorfoseia na realidade que observa e se transforma naquilo que vê, que toca, que ouve ou pressente. O corpo orgânico é como um objecto antigo e mágico que capta as energias e sentimentos do universo, sendo obrigado a estar sempre em movimento para poder acompanhar o dinamismo do que está vivo.

Uma actividade cartográfica, em que as camadas sentimentais e sensíveis são as pedras-de-toque, na qual a memória é o fundo em que são erguidas as diferentes construções. O movimento, como se fosse ar expelido pelos pulmões, é a modalidade dessa memória que fica presa nos instrumentos que usa para fazer não interessa o quê, prolongamentos do corpo que reconquistam novas instâncias de sentido através da sua integração numa escultura ou numa acção — termos permutáveis e muitas vezes sinónimos. A relação primitiva e intuitiva com os diferentes materiais que usa faz com que Gustavo Sumpta use o seu próprio corpo como se este fosse um feliz acompanhamento dos movimentos giratórios da Terra e, por isso, a *performance* é a sua linguagem primária, está antes de tudo.

A peça dos «Novos Artistas EDP», com o título *Se Roubei Foi Porque Tinha Fome*, é paradigmática das tensões que compõem os seus trabalhos. O mundo, aqui confinado ao espaço expositivo, é transformado num enorme cemitério. O chão e o pó, de que é feita a obra, são a síntese das leis a que se está submetido e a que o artista faz vénia. O jardim de cimento, terra e ardósia negra é (seguindo Genet e Giacometti) uma forma de apresentar a enorme comunidade dos mortos como destino de toda e qualquer obra de arte. A morte não é a máscara do gesto, mas a única expressão possível na

economia formal de quem não tem calor, nem frio, mas que antecipa na descoberta do pó sob os nossos pés a única herança a ser reclamada. O sentimento não é de nostalgia, mas sinal da actividade rememoratória do que já não é, do que já não está, do que já não se diz e para o qual já se desaprenderam as palavras. O silêncio é o de quem sabe haver demasiado barulho para se poder dizer alguma coisa e, mesmo se se disser, a boca está desdentada e só produz barulhos inarticulados ininteligíveis. Resta sentir o peso da terra sobre os ossos, sobre a carne, sobre as palavras.

Texto publicado no catálogo da exposição *Prémio EDP Novos Artistas*, edição de 2007, com curadoria de Delfim Sardo, João Pinharanda e Nuno Crespo, no CACE Cultural do Porto, antiga Central Termoeléctrica do Freixo, Central do Freixo, Porto.

GUSTAVO SUMPTA

Segredos murmurados ao ouvido

Não é fácil decidir se aquilo que Gustavo Sumpta faz são *performances* ou esculturas. O campo que assumiu como seu vai sendo a cada momento redefinido e redesenhado. O denominador comum é não privilegiar processos, objectos ou materiais, mas o estar sempre a re-inventar o processo de criação e o suporte onde este acontece. A sua matéria é uma luta peculiar contra os limites da linguagem, da expressão, do corpo e a transposição desses limites para um local mais além, podendo dizer-se, por isso, que estamos perante uma arte que não obedece às convenções das linguagens artísticas estabelecidas. E, neste aspecto, junta-se ao que é a génese da *performance*, tal como esta é entendida na tradição das artes plásticas e de alguma dança contemporânea.

Mas ainda que se possa reconhecer a herança de Sumpta, a sua característica mais marcante é a de ser um provocador, um inconformista e um insatisfeito face aos tiques que a cultura assumiu relativamente à produção artística. No entanto, nada no seu trabalho é panfletário, nem produz manifestos acerca de uma estética futura. O trabalho que faz é produzido sobre uma base anárquica e, logo, indefinível em termos formais, materiais e conceptuais. O gesto, a acção e a *performance* são os seus materiais originários. A única exigência é que tudo o que é integrado, recontextualizado, roubado ou canibalizado se relacione com o corpo, com os olhos, com a inteli-

gência. O que resulta depois são sempre condensações dos vestígios que a presença do corpo deixa, dos limites que ultrapassa, dos sítios a que chega. O desafio é contrariar as leis que regem o movimento, furtar-se à evidência, ao habitual habitável, ao quotidiano automatizado. É este o seu compromisso ético, moral e político.

Não se pode dizer, com certeza, que o seu trabalho é escultura ou acção: ambos resultam um do outro. No limite, pode dizer-se, em nome de algum conforto conceptual, que nos encontramos perante esculturas performáticas ou, se se preferir, *performances* escultóricas. Não sendo um simples jogo de palavras, refere-se ao campo expandido em que ambas, escultura e *performance*, se localizam. Porque se as esculturas resultam de uma determinada ocupação do espaço, daquilo que fica depois do gesto e da acção do corpo, as *performances* surgem da atenção concedida à relação do corpo com o espaço, com os objectos e com as coisas. Os movimentos a que se assiste resultam do espanto com as qualidades materiais, espaciais e temporais que a matéria transporta, esconde e encerra. Ou seja, a escultura é um prolongamento do corpo, a apresentação, condensação e testemunho da sua existência.

É importante sublinhar que a consciência do espaço é o primeiro motor destes trabalhos e o seu primeiro resultado é a percepção das fronteiras. A metodologia ergue-se sobre a premissa de que o campo visual e o corpo são sem limites (diria o Wittgenstein do *Tractatus*), sublinhando a qualidade infinita daquilo que se vê e que o corpo sente. No caso de Gustavo Sumpta estamos perante a insistência nas qualidades subjectivas, isto é, humanas, do mundo. O espaço é sempre o espaço de alguém, o espaço daquele que o constrói: um mundo dentro do mundo, uma cidade dentro da cidade. A erosão das fronteiras que daqui resulta deixa pressentir a singularidade daquilo que faz: a sua presença não só ocupa o espaço, como é

o próprio espaço que ocupa e, inevitavelmente, inaugura um tempo no qual as separações habituais deixam de fazer sentido. Ou seja, se o aqui e o além se fundem numa espécie de contínuo omnipresente, o antes e o depois formam uma unidade indiscernível.

Não se pode deslocar o pensamento sobre o trabalho de Gustavo Sumpta de uma reflexão mais genérica sobre aquilo que é a natureza da escultura. A sua novidade é transportar para o campo do escultórico as relações ancestrais com a matéria. A sua melhor apresentação é a da criança que está sempre a testar tudo quanto a rodeia: a madeira, o papel, os diferentes mecanismos. A expectativa é a de descobrir o modo como as coisas funcionam vistas de dentro, do sítio da sua própria intimidade. Rainer Maria Rilke fala deste ponto de vista numa carta a Magda von Hattingberg de 17 de Fevereiro de 1914. Diz o poeta: «Sabes, estou no encaço das coisas singulares. Gosto do *Einsehen*¹. Conseguirás medir comigo a maravilha de “compreender” assim um cão, de passagem (não entendo por isto o ficar lado a lado [*durchshauen*], a simples ginástica humana após a qual nos encontramos no outro lado do cão, fora dele, tendo-o utilizado como uma mera janela sobre o que há de humano atrás dele — não, não é isto) — mas penetrar bem no meio do cão, nesse núcleo que o faz ser como é, nesse lugar dele onde Deus teria podido sentar-se, acabado o cão, para surpreender as suas primeiras perplexidades, as suas primeiras descobertas, para se assegurar que

1 Não é possível encontrar em português um equivalente para este conceito. Ele diz respeito, como a continuação do texto vai precisar, à acção de ver do lado de dentro, do local de intimidade dos seres e das coisas. Trata-se do movimento, intuitivo e inteligente, de se colocar no interior daquilo que se observa sem perder a objectividade que a observação implica: a capacidade analítica, discriminatória, topográfica. Não existe em português nenhum equivalente que restitua com precisão o alcance do conceito alemão, o seu horizonte compreende as acções de ver, compreender, reconhecer, etc.

o cão estava bem conseguido, que nada lhe faltava, que não se teria podido fazer melhor. É possível permanecer um momento no centro do cão, na condição de se ficar alerta e de saltar para fora dele antes que o seu mundo se feche sobre nós: se não éramos cão dentro do cão, perdidos para tudo o mais.» (Rainer Maria Rilke, *Œuvres 3 – Correspondance*, Éditions du Seuil, 1976)

Este acto de compreender com os olhos, o acto de penetrar através do corpo no fundo das coisas, é uma espécie de intuição, um «meio ver/meio pensar» de que os trabalhos de Sumpta são uma boa apresentação. Quer seja o chão de um armazém, as folhas de papel por usar saídas de um rolo industrial, um barrote de madeira ou um fio, está sempre em causa a realização deste *Einsehen*, este ver do sítio da maior intimidade, quase sempre inacessível dada a distração em que normalmente nos encontramos. É uma ginástica mental e intuitiva que penetra nessa unidade indiscernível das coisas e que envolve a totalidade daquele que salta para dentro do seu núcleo mais originário. Simultaneamente, é um perder-se no exterior que implica o movimento de encontrar o si-próprio, a identidade, a fisionomia. E é a estes movimentos que a cada acção, *performance* ou escultura Sumpta dá uma forma, uma matéria, um meio de serem percebidos, partilhados, comunicados. Coisas apresentadas sobre a forma de um segredo que o artista conta aos ouvidos daqueles que o querem ouvir, um murmurar em torno do qual se forma uma comunidade humana feita por vivos e mortos, pelo aqui e o além, o antes e o depois.

Texto inédito escrito em 2011 para o artista.

HELENA ALMEIDA
Corpo sacrificial

Intus, vocábulo latino para designar «de dentro», é o título da exposição de Helena Almeida (Lisboa, 1934-2018) que foi a representação oficial portuguesa à Bienal de Veneza de 2005. *Experiência do Lugar II*, *Tela Habitada* e *Eu Estou Aqui* são os trabalhos que foram reunidos. Não é uma exposição antológica, mas, de algum modo, apresenta os elementos centrais do seu trabalho. É claro nesta apresentação que o trabalho de Helena Almeida possui a particularidade, que é ao mesmo tempo um desafio, de não se deixar aprisionar num género definido, de não se instalar num território de exclusividade formal ou material. A pintura, o desenho, a fotografia, o vídeo, a *performance*, a escultura são a sua forma, a sua matéria, essa, é constituída pela sua própria identidade/intimidade, pelo gesto de, com violência, arrancar de dentro de si própria os elementos do seu fazer.

No vídeo *Experiência do Lugar II* a artista percorre de joelhos o espaço do seu *atelier*. Um espaço vazio, minimal, frio, despido de elementos acessórios ou ornamentais. Nele o personagem de joelhos — que é a própria artista — transporta objectos — um banco, um candeeiro, ela própria. Não existe qualquer narrativa, mas um jogo que a artista estabelece consigo e com o seu lugar quotidiano, o seu corpo, os seus limites. Este corpo ficcional — nunca no seu trabalho está em causa o auto-retrato ou a construção de personagens — é

o lugar de um sacrifício particular. É como se o seu corpo devesse sofrer algum tipo de punição, tivesse de se subjugar a uma entidade — cujo reconhecimento é sombrio — em nome da salvação de um território. Simultaneamente, este corpo descreve o território e expressa uma dimensão quase religiosa da presença sobre a Terra. Religioso, no sentido daquele que se oferece a si próprio, daquele que se dispõe a, convictamente, entregar-se a uma força superior. Está em causa uma compreensão específica das obras e do trabalho do artista, mas também se trata de uma exigência feita ao seu contemplador.

Se o artista é aquele que se oferece e as obras de arte são a materialização dessa oferenda/sacrifício, então o espectador tem de possibilitar a abertura de uma nova experiência de sentido, de união e de comunhão. Significativo deste modo de pensar é a introdução neste vídeo de um excerto da ária de *Orfeu e Eurídice*, de Gluck, sobre o qual diz a artista: «Orfeu fez a verdadeira experiência do lugar, tinha ido ao inferno, tinha ido aos mortos buscar a sua Eurídice na condição de nunca olhar para trás. Portanto eu sou uma mistura dos dois: nunca olhar para trás e simultaneamente sentir a descida aos infernos» (entrevista a Isabel Carlos). Aquele que quer experimentar o lugar — que, no final de contas, é sempre o seu lugar — experimenta-se a si próprio, dá conta do seu modo subjectivo de viver o que o rodeia. É uma experiência que o sujeito realiza consigo e através da qual redefine e reconhece a topografia constitutiva do seu território. Está em causa entrar em contacto consigo próprio e mostrar a matéria de que é feito esse toque, essa sensação, essa compreensão.

E é este peso que Helena Almeida, voluntariamente, carrega e que, intencionalmente, não quer abandonar e as marcas são a densidade que cada um dos seus trabalhos vai redesenhando e redefinindo. É difícil julgar estes trabalhos porque provêm de um universo que continuamente tem sofrido ajustamentos e afinações. A sua con-

dição originária depende de um sentimento de ligação à vida e à procura que só pode ser alvo de admiração e respeito. A grande virtude desta exposição, entre outras, é a de ser a apresentação da perplexidade que é aquela de Helena Almeida: o corpo e a consciência dos seus limites transformados em imagem, pensamento e sentimento.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 4 de Fevereiro de 2006 sobre a exposição *Intus* no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

HELENA ALMEIDA
Desenhos originários

Sabemos que Helena Almeida é uma das artistas portuguesas mais importantes da segunda metade do século XX. O que desconhecíamos era que o desenho ocupa um lugar cardinal no seio da sua produção/pensamento. Existem momentos na sua obra — *Desenho Habitado* (1977), *Nó* (1973), ou a fotografia que venceu o prémio PhotoEspaña, *Desenho* (1999) — em que o desenho é a âncora do seu processo criativo. Trabalhos estes em que é o acto de desenhar e aquilo que se materializa, enquanto objecto e representação, que são objecto de interesse pela artista. No entanto, em *Caderno de Campo*, aquilo que se pode observar é o pensamento a expor-se a si mesmo: parece que cada momento, cada folha A4, resulta da captura do pensamento no momento da sua formação, da sua condensação ou intensificação. E, como escreve Delfim Sardo no texto publicado no catálogo, o conjunto destes desenhos constitui um Atlas do universo de Helena Almeida. Ao que se acrescenta o facto de estes desenhos — possivelmente classificados como esboços, estudos e ensaios — surgirem como uma espécie de metodologia para as fotografias e vídeos da artista. Não se trata de fixar um conjunto de regras ou uma heurística, mas sim de dar a ver — de expor — o modo como cada obra posterior — fotografia ou vídeo — funciona como consequência de um raciocínio plástico, poético e performático.

Podemos entender todo o trabalho de Helena Almeida como uma singular acção de exposição e/ou apresentação. Nunca está em causa — quer-nos parecer — a criação de uma estrutura representativa, e a figura (aqui em termos genéricos), quando surge, surge enquanto possibilidade de acção no espaço — potencial, virtual e real — que é apresentado por qualquer pintura, desenho ou movimento do corpo humano. Estes desenhos mostram que a sua raiz possui um enorme parentesco com o gesto da escrita: mas não se trata de uma escrita sistemática em que o corpo da letra, a linha e a mancha tentam aprisionar conceitos, ideias ou símbolos. Existe uma proximidade inegável entre estes desenhos e o gesto — transversal, inquieto e sempre elíptico — do próprio pensamento: que se transforma em generosidade no momento em que essa mesma acção de pensar — quase sempre um segredo escondido nas profundezas da alma humana, como diria Kant — se torna visível, material, assume uma cor, torna-se percepção e se transforma numa experiência. Por isso, esta escrita de Helena Almeida é próxima daquela usada quando se quer testar os limites e as potências de uma visão: são uma espécie de «experimentos» que a artista usa para detectar e surpreender os limites da sua própria linguagem. À generosidade alia-se o sacrifício: o corpo da artista deforma-se e conforma-se a uma intensidade, a uma cor, a uma forma. Estes desenhos são verdadeiras pedras-de-toque (veja-se o já citado texto de Delfim Sardo) na compreensão do trabalho de Helena Almeida, mas também da própria natureza do desenho enquanto categoria estética e linguagem plástica. No interior do universo desta artista, estes desenhos são essenciais para se perceber que as categorias em que facilmente poderíamos «arrumar» o seu trabalho são desadequadas por falharem o que está em causa. *Caderno de Campo* mostra que o seu trabalho passa pela definição de um lugar cuja topologia é constituída

por imagens tão diversas como a pintura, a fotografia e o desenho. A linha, a mancha e o movimento são o *locus* em que o olho da artista está sempre concentrado: um olhar polimórfico que vive na expectativa do encontro de novas configurações possíveis do lugar — e o estúdio, que habitualmente a artista usa como cenário dos seus trabalhos, serve como metáfora para um qualquer lugar possível. O seu trabalho cria aberturas no espaço e constrói possibilidades de espaço: operações estas realizadas através de uma intensa manipulação da matéria orgânica — o corpo da artista.

A metáfora geográfica é essencial para a compreensão do trabalho desta artista e nesta exposição é-o ainda mais. O espaço, seja ele o da tela, o do estúdio, o da cabeça e, sempre, o do corpo, é a matéria originária do seu processo que parte de um primeiro confronto espacial: os limites da folha onde desenha (sempre no formato A4), na qual se ensaiam as formas essenciais que, como se fossem uma bússola, servem para fixar os pontos cardeais que orientam uma possível acção futura. Se, por um lado, esta exposição mostra que o desenho é o modelo de produção (ou mesmo bancada de ensaios) de Helena Almeida, por outro lado, mostra o esforço de fundar a gramática e o vocabulário que mais lhe convêm: por isso, umas vezes a notação é próxima dos esboços daquele pintor de paisagens, outras parecem indicações coreográficas para uma bailarina especial — a própria artista — executar. Em todos os casos percebemos tratar-se de instâncias originárias e fundadoras da totalidade do trabalho de Helena Almeida.

Texto publicado no *Público* de 15 de Dezembro de 2006 sobre a exposição *Caderno de Campo* na Galeria Filomena Soares, Lisboa.

HUGO CANOILAS

Escutar a vontade dos espaços e dos objectos

Vindo de Budapeste, Hugo Canoilas transformou a galeria Lisboa 20 – Arte Contemporânea. Paredes de um castanho forte e uma construção verde criam um espaço único, um momento irrepetível, cujas exigências o artista se esforça por escutar.

Esteve três semanas a trabalhar continuamente na galeria e o projecto expositivo nasceu dessa permanência, desse escutar, dessa tentativa de, eficazmente, responder à vontade do espaço e dos objectos com que queria trabalhar. As opções são casuais, dependendo exclusivamente da disponibilidade: «Trabalho com o que tenho mais à mão», diz Hugo Canoilas (n. Lisboa, 1977). Afirmção crua e sincera, mas reveladora do espírito deste jovem artista para quem é a intensidade que determina as opções, sendo ela a estabelecer o programa a cumprir.

Para Canoilas, a experiência com a arte tem de ser intensa, profunda, reveladora das evidências a que o artista tem acesso e às quais o corpo dificilmente responde, nesse processo de tradução da imagem do ecrã mental para a sua materialização num objecto expositivo. A mão, que executa o traço, revela-se sempre como insuficiente quando comparada com a ideia; mas o corpo humano é o nosso grande instrumento e ainda o único capaz de produzir essas coisas a que chamamos «arte». A ambição de Hugo Canoilas é que

os objectos, na sua forma final, consigam denunciar esta relação com o espaço, com o processo que lhes deu origem e com o próprio corpo do artista.

A separação entre escultura, pintura e instalação torna-se fluante e o que podemos encontrar em Campo de Ourique é a apresentação de questões sobre aquilo que pode ser um gesto artístico, uma pintura e a sua relação com a construção de um espaço ou uma paisagem. Este trabalho move-se numa zona na qual nenhuma fixação conceptual é possível. Temos telas, esculturas e a edição *Propaganda*, numa relação de quase harmonia. Mas não é da harmonia, nem de sensualidade ou prazer estético que Hugo Canoilas quer falar. Para ele, «trata-se da apresentação de uma ideia precisa sobre aquilo que penso da arte e da pintura» através da utilização de um método em que o importante é «tirar partido das interferências», dos materiais entre eles e destes com o espectador.

O curioso, no seu trabalho, é que tanto o todo como as partes estão à venda: daí que a designação de instalação não lhe convenha. A exigência do artista é que quem comprar uma das suas telas monocromáticas, com vestígios da antiga presença de cor voluntariamente apagada pelo artista, se sujeite à construção *in situ* duma nova peça. No preço de cada uma delas está incluído o posterior trabalho de adaptação: pintar a parede onde a tela vai ficar, construir uma outra tela ou simplesmente não fazer nada, tudo isto determinado pelas particularidades do espaço onde a tela vai habitar. No entanto, qualquer visitante da exposição tem direito a levar consigo a edição de Canoilas chamada *Propaganda*. É um jornal, em formato tablóide, que reproduz telas castanhas monocromáticas com diferentes títulos e cujo objectivo é prolongar a experiência do encontro com *NOR MAG*, uma espécie de *souvenir*, com o artista a confessar que a melhor surpresa seria, um dia, «encontrar alguém

que tivesse emoldurado as folhas impressas e com elas tivesse feito uma bela parede».

A preocupação é não deixar as telas fora da sua atmosfera, do seu meio vital. Uma recusa da multiplicidade e da contínua reprodutibilidade. *NOR MAG*, título da exposição, é uma paisagem daquele sítio: como se subitamente fôssemos transportados à capela de Giotto, em Itália, a tal capela de que Canoilas tanto fala, e que a seus olhos mostra que a arte está sempre relacionada com o ar que respiramos e com o chão que pisamos. Para Canoilas, a ideia de obras como peças soltas que livremente circulam entre museus, galerias e paredes de particulares, numa relação de completa indiferença aos diferentes *habitats* é motivo de arrepio, precisamente porque não provocam interferências. No limite, o objectivo é a transformação súbita e intensa dos locais que acolhem os seus trabalhos.

Longe de ser uma homenagem, em sentido estrito, este novo trabalho de Canoilas possui como referências, apresentadas em código no título da exposição, a Norma de Bellini e o ser-se húngaro. O NOR vem da Norma, carregando consigo o peso de uma diva casta, pura e trágica; MAG vem da palavra húngara utilizada para designar aquilo que é húngaro: Magyar.

Tendo em Nauman, Eva Hesse Malévich, Cabrita Reis (de quem foi colaborador) e Beuys as suas referências, Hugo Canoilas, 26 anos, é uma presença promissora e estimulante no espaço da arte contemporânea portuguesa. Pena é que na presente exposição não tenha tido oportunidade de assumir como seu território a totalidade da galeria — não se trata de um juízo acerca do trabalho de Pedro Falcão ou de Paulo Monteiro, antes da incompreensão do critério que juntou estes três artistas no mesmo espaço. Esperamos que, num futuro próximo, o galerista concretize a intenção de só fazer, em casos como este, exposições individuais, porque a tentativa

de estabelecer relações entre uns e outros torna-se inevitável, impossibilitando uma relação mais directa com os trabalhos propostos, criando perturbações na formação de juízos.

Texto publicado no *Público* de 20 de Setembro de 2003 sobre a exposição *NOR MAG* na galeria Lisboa 20 – Arte Contemporânea.

HUGO CANOILAS
Beautiful monster

Quando, em 1919, Marcel Duchamp (1887-1968) desenha uns bigodes e uma p era no retrato de Mona Lisa e escreve que «elle a chaud ao cul» não está só a fazer um *ready-made*, mas está a abrir caminho para a altera o da presença e do estatuto que a tradi o possui no trabalho artístico contemporâneo. Está em causa a apropria o directa de uma das mais famosas pinturas de todo o mundo (de tal modo importante na história das imagens que a primeira vez que foi mostrada em Nova Iorque, em 1962, os serviços alfandegários classificaram-na não como pintura, mas como ícone), a qual passa a servir não só de mote, mas de superfície sobre a qual o artista interv m.

Aquele gesto revelou-se denso e complexo: não só levantou problemas acerca do comércio das imagens no decurso da história, como obrigou a repensar o ensino da arte, as estratégias dos artistas individuais e o estatuto das obras originais na época das infinitas reprodu es. Independentemente da história particular das repercussões duchampianas, o facto   que a sua «apropria o» artística ficou legitimada: não   um acto de vandalismo, não   uma questão de não saber o que fazer ou não ter ideias, mas um gesto criativo ao mesmo nível daqueles que conseguem criar, aparentemente do nada, imagens, objectos, espaços e coisas.

Hugo Canoilas (n. Lisboa, 1977), como todos nós,   um herdeiro de Duchamp. Não por rela o directa, mas por receber do

artista francês um espaço de liberdade no interior do qual desenvolve os seus próprios gestos. A sua exposição no Museu do Chiado testemunha uma relação difícil e nada pacífica com um momento da tradição pictórica portuguesa da qual se apropria para fazer uma obra. Este processo não é uma novidade no trabalho deste artista, mas, agora, Canoilas foi ter com uma das pinturas mais importantes da história da pintura portuguesa — os painéis históricos de Nuno Gonçalves — para tentar perceber o que estava atrás da «cinzentez e monotonia» que diz ter sentido quando era estudante nas Belas-Artes. Agora, diz, mudou de ideias e admira profundamente a estrutura e atmosfera daquela obra, as quais, segundo o artista, são muito próximas dos seus primeiros trabalhos.

Relativamente aos *Painéis de São Vicente*, a escolha surgiu de um convite para fazer uma obra que partisse de Nuno Gonçalves. Procurou e a escolha dos painéis foi inevitável. Obra da qual sempre se afastou «por causa do entusiasmo simbólico que agrupava muitas pessoas à sua volta. Ficava tudo amarrado e cinzento. Aquela pintura sempre foi para mim muito compacta, monocórdica. Hoje mudei de ideias.» Uma falta de entusiasmo porque sentia a pintura presa a coisas «invisíveis, as quais apenas quem estuda a parte simbólica tem a capacidade de entender. Eu quero acreditar que existem várias camadas ou várias aproximações e que usando uma inteligência sensível consigo criar um arco em tensão com este corpo hermético [dos *Painéis de São Vicente*] e realizar uma abordagem que esteja ao dispor de todos.»

Sentia-se longe não só de Nuno Gonçalves, mas da própria pintura portuguesa. Não se tratava de um problema com a pintura clássica, que sempre estudou, mas com a tradição portuguesa. Talvez porque «como não a estudamos na escola não fica nenhum bichinho para depois nos despertar.»

A obra com o título *Painéis sem Título (Podemos Ficar Todos Juntos)* resulta do esforço de Canoilas para se encontrar na grande obra histórica. Tentou construir uma «relação positiva» e, como diz, «imprimir movimento.» O qual começou por ser o de mostrar a geometria escondida da pintura original e de materializar a trama ou rede que suporta primeiro a pintura de Gonçalves e, depois, os painéis de Canoilas. Para o artista, a pintura original é não só essa grelha de suporte, quase sempre oculta, mas também «o espaço entre uma e outra pintura», ou seja, o arco histórico e sensível entre Canoilas e Nuno Gonçalves.

A este trabalho sobre a estrutura juntou-se o fazer da nova obra: «os painéis em si foram feitos em condições especiais, utilizando apenas materiais retirados de um estaleiro de construção civil que o meu pai e irmão têm. Estes novos materiais fazem a obra abrir-se amplamente ao exterior, às coisas que me aparecem e que podem substituir os valores da pintura original. Por isso, não usei tinta, resolvi não fazer nada com as ferramentas que normalmente utilizo no meu trabalho. Fiquei sem muletas, diria eu.»

A relação de Canoilas com a tradição da pintura portuguesa é complexa e só com este trabalho a chamou a si. As suas referências sempre foram outras: exalta a tela branca de Malévich, ponto alto do suprematismo russo, fala das esculturas de Eva Hesse, das paisagens das pinturas holandesas, das atmosferas densas de Goya, da antropofagia de Oiticica, entre muitos outros. É um artista cujo trabalho, como diz, «sofre imenso» com o que lê, vê e experimenta. «Porque tudo isso passa a fazer parte de mim.»

Hugo Canoilas sabe a importância de ter mestres e sente a necessidade de lidar com a tradição da linguagem que utiliza. Até porque, para ele, um artista vê obras que o marcam «e depois tem de ir para o *atelier* aprender.» E acrescenta: «um artista aprende uma coisa por-

que faz a mesma coisa e ao repetir aquilo passa a fazer parte dele... É um processo semelhante ao da incorporação da antropofagia.»

Não é um processo simples, porque as obras parecem estar livre e incondicionalmente à disposição de todos. Esta é, diz Canoilas, «uma grande dádiva à nossa disposição», porque as obras dos outros passam a funcionar «como uma rede, a qual dá uma enorme liberdade e, simultaneamente, uma grande responsabilidade.» Conclui: «eu aproprio-me de coisas já solucionadas e sinto maior liberdade para destruir, desviar. Mas isto implica também uma enorme responsabilidade: ter de dar algo de novo a partir de uma obra já existente.» Não está em causa procurar a segurança e a protecção dos grandes momentos da história da arte e dos mestres consensuais, mas é, igualmente, como diz, «uma solução para se reinventar.»

No contexto da reflexão das obras que usam outras obras como sua estrutura, alerta: «quando utilizo o trabalho de outro artista não estou à procura de alguma coisa, estou a tentar sair do labirinto.» Labirinto que é descrito pelo artista como o sentimento de estar emparedado: «aceita-se as leis de uma determinada obra e cria-se um labirinto à nossa volta, do qual, depois, se tem de encontrar a saída: é preciso derrubar o templo.»

Neste labirinto construído pela história da arte não há o perigo de perder a voz própria ou a individualidade, porque, afirma, quer «ser absolutamente outro. Gostava de me transformar num “beautiful monster”», como dizia o Picabia, «um ser paradoxal porque é um monstro belo que resulta», como explica o artista, da tentativa de incorporar «aquilo que não se consegue ser: tento ser outro, o absolutamente outro, oposto ao que se é, tenta-se viver muitas vidas numa vida só.»

Este monstro é feito de uma «massa informe, não manuseável e não compreensível.» Um ser que «está longe de poder ser compreen-

dido e manipulável, que é uma reacção natural ao mundo social, político e económico em que vivemos.» Em tom irónico, Canoilas diz que este monstro mete medo, porque apresenta o artista «em queda livre, por não vislumbrar aquilo de que é feito» e por estar sempre a procurar convocar um outro desconhecido para o confronto com um objecto que só acontece diante de si. Assim, mesmo quando certas obras partem de uma relação directa com a história, a arte permanece um acontecimento constituído pela experiência individual que redime as obras em serem repetição ou simples continuação da tradição onde se inserem. E cada uma surge como uma espécie de novidade renovada.

Texto publicado no *Público* de 16 de Março de 2011 sobre a exposição *Painéis sem Título (Podemos Ficar Todos Juntos)*, realizada entre 24 de Fevereiro e 20 de Março de 2011 no Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado, Lisboa.

HUGO CANOILAS

Multiplicidade e heterogeneidade

Há muitas referências neste projecto [2.^a ed. MNAC/SONAE Art Cycles] de Hugo Canoilas em que se cruzam pintura, literatura, cinema, filosofia, mas o elemento central — que dá título à exposição — é o romance *Under the Vulcano* (1947), de Malcolm Lowry. Um livro cujos doze capítulos contam as últimas doze horas da vida de um ex-cônsul britânico no México. Horas de intensa embriaguez em que se é conduzido através de um tempo — muito longo: o cônsul diz serem as horas mais longas da sua vida — que culmina no seu assassinato. Levados pelo absinto consumido pela personagem, embarcamos numa viagem de lucidez, alucinação e fabricação de imagens que servem ao escritor para questionar a vida, o amor e as relações de poder. É o próprio Lowry que, numa entrevista (citada no *Guardian*), dizia que o seu livro, escrito durante oito anos, era uma profecia, um aviso político, um criptograma, um escrito na parede. Uma viagem intensa em que a consciência da proximidade da morte e a experiência da finitude são elementos que, sem serem anunciados, se impõem como o fundo sobre o qual se desenrola toda a acção.

Esta brevíssima apresentação não evidencia os temas da exposição de Canoilas, constituída por um conjunto de quatro vídeos, uma pintura e uma banda sonora, mas serve para mostrar o modo como há uma mesma atmosfera e um mesmo mecanismo meta-

fórico e alegórico. Canoilas não interroga o sentido da vida, mas o mundo da arte, as suas convenções, cânones e sistemas de poder. Esta camada crítica não é um enunciado ou uma premissa, é uma consequência alojada na própria obra. Um exemplo: Canoilas convoca uma pluralidade de mãos, cabeças e vozes, com as quais desfaz a ideia de autoria — muito importante num tempo em que a atenção se deslocou das obras para as mitologias criadas à volta da *persona* artística — não porque se trate de uma obra colectiva — a autoria é inquestionável —, mas para nos confrontar com uma obra múltipla composta de camadas e colaborações diversas.

À multiplicidade conceptual e criativa, junta-se a heterogeneidade dos elementos pictóricos e formais com que Canoilas constrói a peça, que é uma pintura, mas que se apresenta liberta da sua condição objectual e colocada num lugar muito amplo do qual fazem parte imagens em movimento, textos, sons, vozes e corpos. Entrar nesta exposição é entrar numa enorme pintura e cada elemento dela — isolado e destacado nas diferentes salas do museu — é como se fosse um detalhe: umas vezes, são vozes que dizem um texto num monitor negro, outras são actores que, num filme, contam uma história, outras são sons ou pormenores de uma paisagem, retratos de rostos. É como se quisesse explorar o modo como se constrói uma pintura e nos desse a ver que esta não é definida pelo domínio de um meio — tinta sobre uma superfície —, nem por um estilo — abstracção, figuração, realismo, expressionismo, etc. —, mas pelo modo como organiza a visualidade e o tempo do mundo.

O gosto de Canoilas por esta ideia de pintura imersiva — diferente de uma obra de arte total — que tem de ser percorrida e descoberta pelo espectador, já era conhecido desde a sua exposição nas galerias do Palácio Nacional da Ajuda onde, em 2005, construiu o espaço como se de uma enorme pintura se tratasse, envolven-

do pessoas, arquitectura, movimento e *performance*. Desta vez, a novidade não é só a utilização da imagem em movimento, mas a maneira como o pintor — e Canoilas é pintor — usa a técnica cinematográfica da montagem para construir a obra. O desafio proposto — primeiro a si mesmo e, depois, ao espectador — é questionar a convenção do formato e materialização da pintura. Esta pintura prolonga-se do interior de um filme — o cenário da quase totalidade do filme é uma pintura monumental feita pelo artista com 3,75 metros de altura por 100 metros de comprimento — até ao seu exterior e expande-se pelo chão, tecto, paredes, envolvendo e tocando o corpo do espectador. Pode dizer-se que o uso que Canoilas faz do filme não significa o abandono do campo da pintura, nem tão-pouco a exploração de uma ideia de pintura-filmada: é a utilização da ferramenta cinematográfica como elemento-síntese que coloca a pintura em contacto com outro tipo de formulações e tecnologias (modos de fazer), tomando-a como experiência de multiplicidade e heterogeneidade.

Texto publicado no *Público* de 25 de Novembro de 2016 sobre a exposição *Debaixo do Vulcão*, com curadoria de Emília Tavares, no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa.

IGOR JESUS

Vertigem e queda

A exposição de Igor Jesus (n. Lisboa, 1989) não é uma exposição natalícia, no sentido em que não é uma exposição que celebre, aluda ou critique a celebração ocidental do Natal como o seu título poderia sugerir. Nem se relaciona com aquelas formas de esperança material e espiritual que nos habituámos a associar a esta época. Pode dizer-se que o que caracteriza estes trabalhos é uma consciência da gravidade e da irresistível atracção que os corpos têm pela terra. Por isso, as ideias de queda e vertigem são importantes elementos de sentido nesta exposição. E são-no num sentido não metafórico: as obras centrais desta exposição são sobre a queda e o modo como todas as coisas pertencem à terra. Apontar estes elementos de sentido não significa estabelecer uma narrativa unificadora das obras apresentadas, mas sublinhar que os diferentes elementos materiais presentes funcionam como uma espécie de pontos energéticos irradiantes.

Trata-se de uma exposição muito heterogénea que utiliza indistintamente vídeo, pintura, escultura, instalação, como elementos estruturantes da experiência que propõe. E é importante acentuar-se esta ideia de experiência, porque embora não esteja em causa qualquer ideia de obra de arte total (no sentido wagneriano) a ideia de experiência unitária, como elemento definidor e estruturante da proposta expositiva, é importante para se poder pensar esta exposição. E isso acontece porque as obras se deixam contaminar

mutuamente, mas também, igualmente, porque o artista consegue estabelecer relações espaciais que imprimem um ritmo comum e garantem uma forte unidade ao espaço com que decide trabalhar. A evidência de que o espaço é uma parte integrante das suas obras — quase a poder-se dizer: o espaço é o trabalho — é dada por uma muito discreta escultura chamada *Não Existe Passividade no Acto de Determinar* (2015): um copo virado ao contrário e suspenso numa parede com elásticos, mas o seu equilíbrio é feito por um quadrado que o artista retirou da parede deixando o buraco à vista de todos; portanto: um fragmento material do espaço expositivo que passa a elemento material determinante da escultura.

E o espaço é uma das matérias de trabalho de Igor Jesus (que se tem mostrado como um artista relevante da mais nova geração artística a estar activa depois de 2010). O que não faz dos seus trabalhos formalistas, mas sublinha o modo como, para este artista, a utilização, o pensamento e a transformação dessa coisa invisível, imaterial e virtual que é o espaço é determinante. Pode dizer-se que este artista não usa o potencial do espaço teoricamente neutro da galeria, mas cria o espaço necessário para as suas obras, ou seja, não se trata de lidar e adequar as suas obras às condições existentes e ensaiando diferentes modalidades de diálogo espacial, mas de, realmente, fazer o espaço necessário para que seja possível ver, experimentar, perceber as suas obras. E é possível perceber este movimento criador a partir das decisões, tomadas por Igor Jesus, de localização das peças e dos elementos que construiu para a exposição: a *blackbox* inicial que obriga o visitante a abandonar o espaço mundano e a entrar num outro espaço; a pintura mural que parte, organiza e intensifica o espaço expositivo; a escultura de sapatos assente no chão a lembrar que o chão que pisamos faz parte da exposição; o vídeo final que, através de um som contínuo, torna unidas as diferentes peças.

Mas ainda que, nesta exposição, Igor Jesus demonstre uma importante inteligência formal, o seu trabalho não pode ser unicamente caracterizado pela atenção à forma, atravessando-o uma inquietação sobre a passagem do tempo e a destruição adulta dos mitos infantis. *A Última Carta ao Pai Natal* é sobre esse momento em que, segundo diz o artista, se dá a passagem à idade adulta e se deixa a crença no Pai Natal, ou seja, a passagem de um pensamento mágico a uma racionalização e normalização do mundo e da vida. Portanto, trata-se de um pensar sobre o tempo e o modo como a sua passagem afecta as coisas, os corpos, o pensamento. E voltamos à escultura-copo em que o vidro tem marcas circulares castanhas feitas através da evaporação do vinho que um dia encheu aquele recipiente. Vinho evaporado que deixa marcas transformando-se numa peculiar ampulheta que não diz o que é o tempo, mas apenas que ele passa.

Texto publicado no *Público* de 24 de Dezembro de 2015 sobre a exposição *A Última Carta ao Pai Natal* na Galeria Filomena Soares, Lisboa.

INÊS BOTELHO
Ver os objectos

Esta exposição de Inês Botelho (n. Lisboa, 1977) constrói-se sobre um duplo diálogo. Primeiro, com a modernidade e a liberdade formal e conceptual deixada pelos modernos aos contemporâneos, depois, com a descrição geométrica do mundo que a artista transforma de coisa pura em coisa humana. O denominador comum a todas estas obras consiste no facto de explorarem o modo como a visão humana forma objectos, profundidades e densidades.

O que as une é a transformação da pesquisa geométrica em gramática ou, se se preferir, em fenomenologia do campo visual. Ou seja, se se pensar que a geometria descreve uma visão do mundo na qual o olho humano não é considerado e se tenta uma descrição pura dos objectos tal como seriam vistos por qualquer ser inteligente, esta exposição descreve esses objectos tal como são vistos pelo espectador, isto é, movimentos de visão sujeitos a erros, paralaxes e ilusões. Acontecimentos estes que não são perturbações da visão, mas elementos característicos e inalienáveis da visão humana.

A inflexão, referida no título da exposição — *Presença Inflexionada* —, assinala o dispositivo utilizado pela artista para construir os seus objectos. A inflexão é um conceito da geometria que designa o ponto numa curva onde o sinal da curvatura (isto é, a concavidade) altera a sua direcção: por exemplo, uma curva deixa de ser uma côncava ascendente (curvatura positiva) para ser uma côncava descen-

dente (curvatura negativa). O exemplo mais comum é imaginar-se a condução de um veículo ao longo de uma estrada sinuosa cheia de curvas e contracurvas, sendo o ponto de inflexão o momento em que o volante está direito.

A exposição não fala em mudanças de direcção, mas fala dos efeitos que a esfericidade do olhar e do planeta têm sobre a percepção, por exemplo, as sombras, as ilusões de infinitude e continuidade, e sobre os efeitos da gravidade e do tempo no modo como se percebem todos os corpos.

O ponto axial da construção das obras é a presença do sujeito e o modo como este se posiciona relativamente aos objectos e como permanentemente fragmenta, selecciona e reordena os dados da percepção visual. Nunca se tem acesso à totalidade dos objectos, mas é através de uma reconfiguração e síntese dos diferentes pontos de vista que se percebe o direito e o avesso, o atrás e o à frente, o em cima e o em baixo. Estas explorações são interessantes pela forma como exploram a génese primitiva dos conceitos visuais.

Os nomes das obras na exposição (por exemplo, *O Céu Visto da Terra e Vice-Versa* ou *Omnipresença, Presença, Ausência*) são claros na identificação do âmbito em que a artista se posiciona.

A premissa inicial desta exposição é que o modo como se olha altera o que se vê. E para isto contribui a posição do corpo, o local onde se está, o tempo que se demora, etc. Elementos que não são adjectivos, mas determinam a construção essencial dos objectos. Em *Acima de Dois Sóis* uma forte e pesada corrente de ferro, contra todas as nossas expectativas, fica suspensa e a sua energia dirige-se para o céu, lá para cima, num movimento de ascensão que contraria o comportamento habitual da matéria. O mote da luta contra a gravidade insere este trabalho na tradição escultórica mais heterodoxa.

Se, por um lado, esta exposição é sobre o modo como as coisas ocupam o espaço e sobre os acontecimentos humanos da sua percepção, por outro, existe uma inquietação que percorre todas as obras, relacionada com a constatação de um gesto escultórico poder ser a génese da espacialidade. Deste ponto de vista, a constatação é a de não existir um espaço absoluto pronto para ser ocupado por coisas, mas serem os gestos humanos a dar origem e a ser, à maneira kantiana, o fundamento da diferença das regiões no espaço.

O minimalismo é um dos elementos da filiação destas obras, mas a presença mais intensa é Brancusi. Não se trata de uma citação ou comentário feito pela artista ao escultor moderno, mas Inês Botelho usa-o como ferramenta de pensamento. Interessa-lhe a energia gerada pela vocação e ambição de continuidade e infinitude que o olhar possui e que o trabalho daquele escultor tão bem soube apresentar e que a artista prolonga nesta sua exposição.

Texto publicado no *Público* de 30 de Outubro de 2011 sobre a exposição *Presença Inflectida*, realizada entre 22 de Setembro e 12 de Novembro de 2011 na Galeria Filomena Soares, Lisboa.

JOÃO GABRIEL

Uma questão de desejo

Nunca se poderá determinar o que faz um pintor pintar ou um poeta escrever. Também nunca poderemos dizer porque pinta um pintor o que pinta ou porque escreve o poeta o que escreve. Há circunstâncias interiores e exteriores que tornam inevitáveis certos gestos, palavras e movimentos. João Gabriel (n. Leiria, 1992) pertence a essa família de artistas.

Não estamos perante o retomar de um quadro romântico que faz dos artistas seres diferentes e à parte de todos os outros habitantes da Terra. Qualquer homem é um artista, como nos ensinou Beuys, e João Gabriel sabe-o. A singularidade deste artista reside no facto de o trabalho que desenvolve não ser acompanhado por uma forte discursividade justificativa, elucidativa ou contextualizadora. Fixado na pintura e no pintar como única disciplina e linguagem artística, as questões que desenvolve nas obras são relativas às pinturas. Como diz em conversa: «Tudo o que tenho são as pinturas.» O que é uma quase contradição: um artista, acabado de chegar, acabado de começar, e já um artista inactual.

Estudou pintura na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, participou na última edição dos Prémios EDP Novos Artistas, fez o cartaz de *O Ornitólogo* (2016), de João Pedro Rodrigues, e prepara a primeira exposição individual para a galeria da Boavista, em Lisboa. À sua família artística pertencem Goya,

Diego Velázquez, Balthus ou David Hockney. Nomes de que gosta porque são lugares importantes da sua aprendizagem e observação (um artista aprende quando vê), mas também, percebe-se através da maneira como fala, que foram (e são) momentos de confronto com muitas dúvidas. Não sobre a pintura enquanto disciplina artística, mas sobre si mesmo, as suas ideias, concepções e materiais de trabalho.

Para João Gabriel, enfrentar aquelas figuras maiores da pintura ocidental é um confronto com a sua própria génese artística. Os seus primeiros trabalhos eram sobretudo abstractos, muito arquitectónicos, e tinham na observação do espaço e dos objectos quotidianos os seus temas. A figuração e o realismo, as suas grandes preocupações actuais, só foram possíveis depois de se «libertar de um forte conjunto de preconceitos». E trata-se de uma libertação porque, aos olhos da academia, não só a figuração é coisa do passado, como «a pintura abstracta é vista como mais séria.» Ainda que tenha sido aluno prodígio, as suas pinturas são contra a corrente, mesmo que em termos de metodologia e de procedimento criativo haja proximidades: continua a pintar a partir de imagens que recolhe e que, num primeiro momento, projecta nas telas onde depois age — projecções que são uma espécie de sombras a pairar sobre as pinturas por vir e a que João Gabriel depois dá forma, cor, corpo e vida.

A tensão e a passagem entre abstracção e figuração — que só num certo sentido são distinções pertinentes e reais: toda a pintura é, simultaneamente, figurativa e abstracta — é só um dos ingredientes da complexidade do trabalho que tem vindo a desenvolver. Poderíamos identificar o seu virtuosismo, o domínio da escala, das cores, entre outros, como outros ingredientes que o destacam. Mas é na sua ligação ao corpo, ao desejo e ao erotismo que reside um dos pontos mais importantes — e polémicos — das suas obras.

O que podemos encontrar nelas são corpos de homens em situações sexuais. Este encontro com o erotismo — um dos temas clássicos da pintura — deu-se a partir da fotografia de corpos masculinos nus, mas, como descreve, cansou-se «da forma estática em que aqueles corpos estavam sempre» e, por isso, passou a ter nos filmes pornográficos o seu material. São filmes de pornografia *gay* onde encontra corpos que se desejam e se entregam, na tentativa de preencher o seu desejo, mas onde também encontra elementos de narratividade e composição visual importantes para o modo como aborda as pinturas.

Os filmes para onde olha são, maioritariamente, dos anos 70 e 80 do século passado e, neles, a narrativa e a encenação, em contraste com a pornografia do nosso tempo, são uma estrutura que se mantém e é desenvolvida. Isto é, não há corpos higienizados, depilados, normalizados, que executam movimentos mecânicos cumprindo expectativas e papéis previamente definidos. São corpos que fazem sexo como forma de materialização do desejo e que expressam, ainda, princípios de individualidade, singularidade e humanidade. Muitas das cenas acontecem na paisagem, à beira-mar ou na margem de um rio. E são estas que escolhe. Por isso, as suas pinturas são simultaneamente paisagens, retratos e pinturas de situação. Não há aqui qualquer ingenuidade e as cenas que passam do vídeo para a tela são as que têm maior potencial pictórico. Os corpos são transformados, as cores alteradas, e ficam mais expressivos e materiais: ganham a densidade e textura da tinta e conquistam o movimento do gesto que os origina.

Apesar deste forte erotismo, não se revê num modo de entender e fazer arte que liga o fazer artístico a uma actividade política em que o gesto de pintar fica refém de um discurso acerca do mundo, dos acontecimentos e dos outros. É muito claro: «Não me interessa

agir politicamente, nem gosto das pessoas que só se aproximam do meu trabalho por causa dos temas que pinto. A mim só me interessa mesmo a pintura.» Não alimenta polémicas sobre a presença ou não de um discurso de género nas suas obras. E esta não é uma posição *naïf*. Sabe que toda a acção tem um potencial político, viver em conjunto é político, agir em comunidade — por exemplo, fazer uma exposição — é político, mas este é um campo do discurso, da argumentação, que não lhe diz respeito. A ligação com o erotismo *gay* que encontra nos filmes de que gosta e que encena nas pinturas faz-se através do desejo e este é o motor dos seus trabalhos: «O meu desejo é um desejo de pintura e não há qualquer relação entre o meu desejo e o desejo da pintura, ainda que eu esteja por completo nas pinturas que faço.»

O seu trabalho é um imenso contributo para a cultura LGBTQ+ e, neste aspecto, quer se goste ou não, as suas pinturas são elementos importantes na renovação dos museus e galerias de exposição, no caminho político de integração e reconhecimento das comunidades reais e das suas posições de diferença contrárias à normatividade corrente. Mas estas pinturas mostram sobretudo o modo como o desejo, como Santo Agostinho identificou de forma notável, é uma estrutura incompleta. O desejo é aquilo que, em nós, nunca poderá ser preenchido, colmatado, silenciado: uma fome não saciável, porque há sempre mais desejo, mais fome, mais tesão. E o trabalho de João Gabriel, nos seus aspectos mais decisivos, brutais e profundos, é sobre essa insatisfação e o reconhecimento, melancólico e inquieto, de que só com a morte o desejo cessa.

Texto publicado no *Público* de 2 de Março de 2018 num *dossier* sobre novos nomes das artes em Portugal.

JOÃO LOURO

O paradoxo feito imagem

Existem certas imagens e certas regiões da linguagem que não se prestam à pura e serena contemplação. Pelo contrário, exigem uma actividade intensa de descodificação, decifração e tradução. As imagens e sinais linguísticos, mascarados de sinais de trânsito, que João Louro (n. Lisboa, 1963) tem vindo a propor ao longo dos últimos anos do seu trabalho inscrevem-se numa lógica de procura de sentido e num lugar para o excesso de imagens que continuamente nos rodeiam.

Nas séries de pinturas genericamente intituladas *Blind Images* (imagens cegas) ou nas suas placas de trânsito *Dead End* (sem saída), não é proposto nenhum tipo de narrativa. No primeiro caso, impera o brilho, como se de um espelho se tratasse, são pinturas monocromáticas só interrompidas pela aparição de uma legenda e pela delimitação territorial realizada pela moldura. No segundo, as placas metálicas que habitualmente sinalizam as localidades pelas quais um condutor passa nas suas viagens estão aqui habitadas pela poesia, pela filosofia e pelo mistério da própria linguagem. O resultado pode ser comparado a um mapa provisório.

Nas «imagens cegas» o processo é paradoxal: João Louro parte de uma imagem real retirada de uma revista ou de um filme (normalmente situações que fazem parte do património imagético da humanidade, seja ele social, fílmico ou artístico) e esconde as per-

sonagens e as formas. As imagens que recolhe são apagadas e fica unicamente a legenda, as palavras descritivas que, supostamente, a descodificam.

Se é verdade que a maior parte dos trabalhos que este artista agora apresenta têm como premissa que a tradução é o conceito que melhor se aplica às actividades humanas relacionadas com a percepção e com a compreensão da linguagem, como se o mundo fosse uma enorme torre de Babel, também é verdade que os problemas não se reduzem exclusivamente à esfera linguística. Aos problemas da linguagem junta-se o problema da imagem: fotografada ou pintada.

Nestas telas, brancas ou negras, o acrílico da superfície impede o mergulho e opera um profundo afastamento: convoca para o centro e para primeiro plano o corpo do espectador e a própria sala. A legenda que, num primeiro momento, parece ir desvendar o segredo da superfície reflectora, adensa mais o problema colocado, torna a visão destes trabalhos num desafio de tradução e compreensão. Fica-se sempre sem perceber qual a relação que existe entre essa legenda de uma imagem supostamente real, que o artista tratou de esconder, e o campo cromático. Esse grau mínimo de narrativa que as legendas introduzem são engodos atrás dos quais se corre para se verificar a possibilidade da sua verdade ou ilusão. Só o artista, enquanto instância formadora e instauradora de sentido, possui a chave descodificadora que permite desvendar a realidade daquilo que se vê e, ao não o fazer, exorta a que cada um, por si só, constitua o que à primeira vista parece ser tão simples: uma imagem.

Entre o *Paradiso* e o *Inferno*, títulos de dois trabalhos feitos com muita luz e espectacularidade, desenvolvem-se investigações sobre o estatuto da ligação, sempre pressuposta e problemática, entre aquilo que é dito, ou escrito, e o que é visto. A imagem surge como acordo

ou um quase acto de fé. Aquele que percepçiona uma imagem crê profundamente que na imagem habita a verdade do mundo, como se fosse um critério epistemológico da verdade.

Os trabalhos de João Louro, mais do que conceptuais, são sobre a suspeita — não é por acaso que os autores que referencia nas suas placas de trânsito são os mestres da suspeita e da dúvida, Wittgenstein, Karl Kraus, Nietzsche, entre outros. O próprio percurso da exposição foi realizado tendo como objectivo motivar a suspeita: a palavra alemã «Aufklärung» (iluminação ou esclarecimento) surge numa parede ao fundo a terminar o percurso e o discurso expositivos. Escrita sobre uma mancha amarela, esta palavra, tão cara aos europeus e ao seu projecto de modernidade, reinventa e dá novo fôlego a todas as questões que os mapas intelectuais e as imagens escondidas colocam. Trata-se de mais um paradoxo da linguagem transformado em mancha pictórica.

Blind Runner é o título da exposição que permite ao espectador não só entrar no mundo de João Louro, como descodificar os núcleos de problemas com que o artista trabalha. As qualidades dos trabalhos expostos e a montagem evitam, e bem, a literalidade e o didactismo, fazendo da visita um momento congénere de descoberta do outro que é o artista e do próprio que é o visitante.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 9 de Outubro de 2004 sobre a exposição *Blind Runner* no Centro Cultural de Belém, Lisboa.

JOÃO LOURO

Nem tudo é arte, nem todos são artistas

Esta é uma exposição de livros. Não no sentido de ser uma exposição sobre literatura, escritores ou textos famosos, mas são as capas de livros, como *Leaves of Grass* de Walt Whitman, *Saison en Enfer* de Rimbaud, *Walden or Life in the Woods* de Thoreau, entre outros, que servem de mote a João Louro. O título, *The Cold Man*, não é uma pista para desvendar os segredos guardados pelas novas obras do artista que, contrariando as expectativas, são, desta vez, pinturas. As suas *Blind Images*, enormes caixas monocromáticas com a inscrição da legenda de uma imagem escondida por uma camada de cor, e as suas esculturas em tom minimal-conceptual norte-americano em que tudo é uma questão de forma, dão agora lugar a pinturas e desenhos. «Os livros servem como expressão de certos universos que gosto de ter por perto. Como costume dizer, dão-me conforto.» Não são pinturas que ilustrem ou interpretem as obras literárias evocadas, mas convocam-nas como elementos expositivos e pictóricos.

O «homem frio», que dá o mote a todas as obras, é o ponto em torno do qual as peças se reúnem. Trata-se de um escritor-assassino em série cuja identidade é construída à semelhança de uma novela ou romance. Todas as obras são vestígios da personalidade do escritor, das suas acções e, sobretudo, da sua visão do mundo. O que é relevante neste *thriller* pictórico são, diz Louro, «dois aspectos: primeiro, que se trata de uma personagem fictícia e, portanto, sem

fixação de cronologia ou período histórico; segundo, que está em causa uma espécie de processo literário, ou seja, a personagem não está definida à partida, mas vai ganhando mais contornos quanto mais se avança na investigação.» Que é feita a duas mãos: primeiro, pelo artista que apresenta pistas e sugestões e, depois, pelo espectador a quem cabe dar uma forma final ao *puzzle*.

Esta descrição tem como objectivo afastar estes trabalhos de qualquer proximidade com a tão contemporânea ideia de arquivo, mas também tenta acentuar a sua qualidade de constructos fictícios e realça a actividade da imaginação produtiva. Isto, no contexto da obra de Louro, é uma novidade. O seu universo caracteriza-se normalmente por acções de citação e de apropriação. Em trabalhos anteriores o artista não criava propriamente imagens ou figuras, mas agia sobre um enorme banco de imagens que recolhia da imprensa e da história da arte. Uma acção às vezes de apagamento, outras da sua intensificação ou da redescoberta da sua potência plástica. Ainda que para Louro as gramáticas dos gestos de criar, citar e apropriar não sejam tão claras como tanto se quer fazer parecer. «Tenho alguns problemas com essas ideias, porque o novo não é uma coisa absoluta ou impensável, mas é a composição de elementos já existentes e agora organizados de outra forma. E, a meu ver, é isto que produz a novidade. Portanto, o que aqui está em causa é uma reorganização de elementos já existentes. Isto para dizer que nestas novas pinturas continuo a falar do mesmo e não estou a fazer recurso a elementos anteriormente impensáveis ou inimagináveis. Ainda que seja verdade haver nesta exposição uma situação diferente do habitual no meu trabalho.»

Portanto, não se trata de desprezo relativamente ao modo como o conceito e o processo racional é indispensável a qualquer obra de arte. «Eu sou um artista conceptual, em primeiro lugar está sempre

a ideia. Não começo nenhum trabalho sem saber o que vou fazer. E mesmo neste caso, em que os elementos imprevisíveis da pintura são tão evidentes, é sempre a ideia que me move. Nesta exposição existe um conceptualismo mais aberto, porque cada obra possibilita a entrada das possibilidades dos diferentes materiais, as suas reacções quando combinados e, por isso, é um processo nada mecânico e predefinido, mas há uma evolução que permite a integração de imprevistos.»

A um primeiro olhar até pode parecer que só mudou a técnica: reproduções de capas de livros, atentas à tipografia, ao arranjo gráfico, ao logótipo da editora, etc. Mas, depois, descobrem-se os fundos e o modo como a tipografia é só aparente, estando em causa, afinal, uma caligrafia especial. E é através destes aspectos, só aparentemente formais, que se impõe o tema da exposição. Não se pode falar de um regresso à pintura, à semelhança do que aconteceu nos anos de 1980, mesmo que os temas mais clássicos da pintura convencional, como o retrato e a paisagem, estejam presentes; para João Louro, esta exposição marca uma ruptura com as concepções vigentes que as artes plásticas herdaram do modernismo e de acordo com as quais qualquer coisa pode ser uma obra de arte e qualquer um pode ser um artista. Para o artista, é importante saldar a herança duchampiana: «é preciso reenviar Duchamp para o seu tempo histórico e repensar a arte contemporânea a partir de outros pressupostos que não os do modernismo.»

Não se trata de discutir em profundidade a herança de Marcel Duchamp, mas de criticar a versão mais apressada que permanece refém dos *ready-made* — uma estratégia na qual qualquer objecto industrial, anónimo e banal pode ser uma obra de arte desde que deslocado para um contexto artístico e depois de nomeado e reconhecido como arte. E é um correctivo que Louro quer introduzir

no debate em torno das práticas artísticas que se reclamam herdeiras do modernismo. A sua forma de corrigir esses excessos é através da estratégia de «recuperar alguns elementos pré-duchampianos.» E é aí que surge a pintura, como «esforço de recuperação dessa arte pré-moderna. Interessa-me fazer um regresso porque esta herança é penosa e porque este “tudo vale” aparentemente possibilitado pelo modernismo contém a maior falsidade histórica. O meu ponto é que nem tudo é arte, nem todos são artistas.»

É preciso acrescentar que não se trata de negar o ingrediente criativo que qualquer pessoa deve reclamar para as suas actividades quotidianas, nem a pertinência das sociedades criativas e, logo, mais democráticas, dando eco ao sentido mais profundo da lição de Joseph Beuys. E, por isso, afirma que «não se trata de tirar qualidade e genialidade à obra de Duchamp, mas de chamar a atenção para os equívocos gerados e insistir na necessidade de uma contextualização histórica da sua obra. No contexto de combate ao gosto burguês em que ele se inseriu, as suas reivindicações não poderiam ser mais relevantes, mas fora do seu tempo a sua revolução só gera ruído que é preciso contrariar.»

Esta crítica mais profunda dirige-se aos artistas que fazem depender o seu trabalho das chamadas boas ideias, mas que depois não reflectem qualquer cultura visual. Portanto, uma reacção ao excesso de objectos indiferentes e irrelevantes que diariamente são colocados no mundo por indivíduos que reclamam ser artistas. João Louro sublinha a importância do elemento racional, abstracto e até teórico que toda a arte apresenta e que é a sua condição, não faz recair a qualidade artística no virtuosismo do saber-fazer, mas reivindica obras que não se reduzam a boas ideias.

O discurso de João Louro é percorrido por uma exigência de profundidade para as imagens. Aliás, muitas das obras lidam com o

modo como as imagens sobrevivem e geram sentido na nossa cultura. Aspectos estes que surgem claramente nas *Blind Images* em que Louro tapa a fotografia e só revela a legenda. Uma acção não destinada a reenviar a imagem para a invisibilidade, mas a mostrar a complexidade da sua leitura, visão e compreensão.

Para o artista, que estudou pintura e que tinha na natureza o seu grande tema, este regresso à pintura é uma forma de resistência que não implica a valorização do artista como entidade em contacto com a transcendência, guiado por uma força maníaca e cuja intuição metafísica o liga ao universo. O seu trabalho é uma síntese entre o minimal e o conceptual e tem em Arthur Cravan o seu herói. E, tal como Joseph Beuys, a sua convicção é a de que o silêncio de Duchamp está demasiado valorizado e é preciso combatê-lo.

Texto publicado no *Público* de 17 de Janeiro de 2014 sobre a exposição *The Cold Man* na galeria Cristina Guerra, Lisboa.

JOÃO MARIA GUSMÃO E PEDRO PAIVA

Mundo extraterrestre

João Maria Gusmão e Pedro Paiva conheceram-se na Faculdade de Belas-Artes em Lisboa, onde ambos estudaram pintura, começando a expor conjuntamente em 2001. Em 2005 ganharam o Prémio EDP Novos Artistas e tornaram-se num fenómeno de popularidade, reconhecimento e interesse. Foram convidados para a Bienal de São Paulo, estiveram na Manifesta e, em 2009, foram os representantes oficiais de Portugal na 53.^a Bienal de Veneza. Já este ano a Tate Modern adquiriu para a sua colecção um conjunto de treze filmes da dupla, escolha feita com a ambição de ser uma amostra coerente da totalidade da obra de Paiva e Gusmão.

Sempre ligados à Galeria Zé dos Bois e, mais tarde, à Galeria Graça Brandão, fizeram exposições relevantes para a construção do que se pode chamar de «cena da arte portuguesa contemporânea»: os seus *Eflúvios Magnéticos* (2006) e *Abissologia* (2008) inauguraram novas modalidades estéticas e introduziram novos vocábulos no discurso artístico português. São jovens e o trabalho que desenvolvem é uma novidade não por ser recente, mas por constituir uma abordagem singular e fértil aos processos criativos e porque as suas obras são inesperadas, insolentes, divertidas e profundas.

Se o seu trabalho tem boa recepção crítica, colecionadores e uma circulação internacional pouco comum para artistas portugueses, isso não se deve a operações de relações públicas: recusam a me-

diatização pessoal, porque só o trabalho é público. Não se deixam citar ou fotografar: as imagens que importam são as das obras e as palavras são as dos ensaios que escrevem.

João Maria Gusmão e Pedro Paiva criam coisas que, no seu conjunto, constroem uma dimensão (fluida, vaga e inconstante) na qual as leis do universo humano cessam de ser úteis: passam a corresponder a simples artifícios retóricos, palavras ocas sem sentido ou significado.

Se, à primeira vista, os seus filmes, fotografias e esculturas são simples peças humorísticas (criam situações insólitas que provocam riso, mesmo tratando-se de um riso cínico que assinala um território de compreensão), percebe-se depois que estamos perante um vasto mecanismo de criação de imagens. Não uma máquina reprodutiva que torna visível o mundo, mas a criação da visibilidade, que surge no trabalho destes artistas como lugar de decepção.

A exposição *Breve História da Lentidão e da Vertigem* tem como mote uma história acerca das coisas que terminam em Rabo de Peixe: «conta-se que [...] os marinheiros podiam ver e ouvir nas marés perigosas, imaginando o que lhes faltava, Vénus despidas declinadas nas rochas, sorrindo e suspirando canções hipnóticas [...] conta-se ainda que os marinheiros inebriados imaginando a genitália da ilha dos amores [...] se atiravam ao mar descobrindo tarde demais ser difícil a cópula com tais fêmeas, porque afinal tinham escamas.» (texto da exposição)

A história aprendida de Horácio é constituída por diferentes camadas e não se trata apenas das sereias ou da ebriedade dos marinheiros, mas de uma metáfora potente acerca da visão dos homens. A qual é lugar de engano e decepção: julga-se que as imagens dizem as coisas tal qual elas são, mas depois descobre-se terem rabo de peixe.

Esta história introduz o visitante da exposição no contexto adequado para poder integrar os diferentes fragmentos que constituem as muitas obras que são, por sua vez, acontecimentos insólitos: animais voadores, frutos pairantes e batatas com poderes de levitação. Se, por um lado, as imagens produzidas pelo olhar humano são lugar de decepção por não se poderem acoplar com a realidade, por outro, são fonte de prazer: descobrem-se as capacidades criativas e projectivas inerentes à inteligência e isso é o garante do prazer da arte.

Estar sujeito a enganos e a erros perceptivos é o motivo estético do trabalho de ambos e é daqui que surge o insólito fixado nas fotografias em que os gatos voam, as galinhas ficam bêbedas, os objectos, permanecendo iguais, multiplicam-se e certas comidas têm o poder de fazer os guerreiros vencer dragões cuspidores de fogo.

Como conclusão, escrevem os artistas: «há quem chame ao que não se vê indiscernível e nessa sequência em que o homem se alimenta do mundo, representando e idealizando o que o rodeia, também ele é devorado pelos monstros marinhos e por todos os desconhecidos que espreitam à esquina.»

Se o fantástico e o inesperado é um dos fios da trama destes trabalhos, o outro é a reconstrução do paganismo, isto é, Gusmão e Paiva, herdeiros de Alberto Caeiro, são os descobridores da natureza e reconhecem no natural, isto é, em todo o fenómeno que se manifesta, uma divindade. Os artistas constroem uma ambição sensível que anula a lógica discursiva e conceptual e dá lugar ao anseio pelo contacto directo com todas as coisas: «toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos», escreve Caeiro no *Guardador de Rebanhos*.

Recuperar o olhar primitivo é apresentado pelo mestre dos heterónimos de Pessoa como um pasmo. Ele não tem filosofia, mas «sentidos... / se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é, /

mas porque a amo, e amo-a por isso», e é um poeta cujo olhar é «nítido como um girassol [...] e o que vejo a cada momento / é aquilo que nunca antes eu tinha visto, / e eu sei dar por isso muito bem... / sei ter o pasmo essencial.» (*ibidem*)

Se, como escreve em *O Guardador de Rebanhos*, «a nossa única riqueza é ver» e se com os pensamentos «todas sensações [...] pensar uma flor é vê-la e cheirá-la / e comer um fruto é saber-lhe o sentido», então está-se no reino em que as coisas recuperam uma voz própria e falam na primeira pessoa. E este discurso, que já não conformado à matriz humana, revela-se fonte de espanto. Ver as coisas sem filosofia, sem projecção ou representação, é ficar pasmado porque se submete ao permanente risco de tomar o rabo de peixe pela musa mais bela e inspiradora. E o trabalho de ambos é um caso exemplar deste risco.

«Sempre se julgou encontrar no reino animal, entre os bichos fabulados e os verdadeiros, uma ingenuidade [...]. Esse mistério — o do homem e do mundo — surge assim [...] numa Zoologia Extraterrestre que estuda [...] o que liga a morte ao mundo e o que liga o mundo à vida, à vida sem considerações, só soluço, lampejo.» Esta frase dos artistas enquadra as acções animais nos seus trabalhos enquanto preocupação zoológica, a qual não ensaia uma classificação das espécies animais, mas uma fixação descritiva das formas improváveis como os animais (reais, possíveis e imaginários) se comportam. Veja-se o filme *Sonho de Uma Raia* ou as fotografias *Gato a Cair* e *Galinha Bêbeda*.

Os animais de Gusmão e Paiva são extraterrestres porque a sua origem reside no anseio de compreender os ritmos formativos das formas visíveis. A sua estratégia não é a ridicularização das criações fantásticas (como as coisas que terminam em rabo de peixe), mas fazer a sua genealogia. Uma zoologia não dirigida exclusivamente ao

reino animal, mas a todas as formas reconhecíveis: a descrição que materializam estende-se dos animais aos sólidos geométricos e aos movimentos celestes e planetários (veja-se os modelos astronómicos das câmaras obscuras em *Acerca do Movimento Astronómico* e a fotografia *Sistema Planetário*).

Nestes trabalhos nem tudo são fábulas e metáforas barrocas. Essa exuberância formal e conceptual é acompanhada por um esforço de rigor traduzido em filmes de acções escultóricas ou, se se preferir, de esculturas em movimento.

O trabalho destes artistas não é contemplativo: o seu espectador é colocado na situação de um explorador extravagante e tem de descobrir movimentos, subtilezas, segredos. Os enigmas propostos não são feitos pelo simples prazer do difícil, mas são desafios colocados à sensibilidade e exigidos pela complexidade imaginativa das fábulas que criam.

Tudo diz respeito a uma elaborada técnica de construção de objectos e, desta forma, todos os filmes e fotografias podem ser vistos como documentação de processos de criação escultórica. A relação não é literal ou didáctica (os objectos não estão ao lado dos filmes como se deles fossem ilustrações), mas ela existe. As ligações estabelecidas entre filme, esculturas e o reino animal são de tal modo novas e férteis que criam um horizonte extraterrestre, ou seja, são obras onde se assiste à extrapolação e exorbitância do curso habitual da órbita celeste.

Texto publicado no *Público* de 30 de Janeiro de 2011 sobre a exposição *Breve História da Lentidão e da Vertigem* na Galeria Graça Brandão, Lisboa.

JOÃO PEDRO VALE E NUNO ALEXANDRE FERREIRA
Wagneriano? Não, *pop*.

João Pedro Vale (n. Lisboa, 1976) e Nuno Alexandre Ferreira (n. Torres Vedras, 1973) não são cineastas. Os filmes que fazem surgem no prolongamento das esculturas e instalações que têm feito. Ainda que esta relação de colaboração já tenha uma longa história, só agora assinam uma obra em conjunto. As razões da mudança são circunstanciais e não ditam qualquer transformação na natureza do trabalho que têm vindo a desenvolver. João Pedro Vale tem um extenso currículo nas artes plásticas e o seu trabalho, maioritariamente escultura e instalação, tem explorado questões relacionadas com a identidade nacional, cultural e sexual. Territórios cujas fronteiras não são estanques, não sendo os seus trabalhos eminentemente políticos — ou seja, e ainda que todos os gestos artísticos possam ser políticos estas obras não são ideológicas, nem se inserem numa lógica panfletária e/ou de propaganda. E, por isso, abordam questões tão distintas como a cultura popular portuguesa, os direitos *gay* e outros fenómenos sociais. Nunca existe uma grande preocupação com a escolha do material e tudo pode servir: já fez uma torre de areia, um trampolim de pastilha elástica, um touro de flores de papel, entre outros exemplos possíveis. Não há uma lógica de aproveitamento de materiais, somente um princípio de economia plástica: usar o que, rápida e eficazmente, permite atingir um certo efeito. A que se jun-

ta o modo artesanal como constrói cada trabalho: quase sempre as obras são feitas à mão no *atelier* e a exigir soluções renovadas. Cada trabalho nasce de novas experimentações e de improvisos, nascendo de uma vontade insaciável de novas formas, cores e novos vocabulários. É neste contexto que surgem as colaborações com Nuno Alexandre Ferreira, realizadas quer no processo de pesquisa, quer na execução lenta, paciente e artesanal das suas obras. Trata-se de uma obra cuja complexidade, formal, material e conceptual, exige mais que duas mãos e com uma natureza compatível com a ideia de colaboração, podendo acomodar diversos contributos, porque as ideias de estilo e de marca individual não estão presentes e o que importa é a «coisa» final. A estas características juntou-se a circunstância de, pela primeira vez, os dois terem estado sozinhos fora de Portugal a trabalhar num mesmo projecto, circunstância que transformou a cumplicidade anterior numa obra a quatro mãos. Por isso, a autoria conjunta das obras, como o trabalho que apresentam no *Carpe Diem Arte e Pesquisa*, em Lisboa, é um acontecimento natural que não significa a transformação do âmbito do trabalho até aqui desenvolvido nem assinala «vontade de sair do mundo das artes plásticas» para se enfiarem «no mundo do cinema.» Nunca tiveram o desejo de fazer cinema, e o que lhes interessa na imagem em movimento é o processo, a forma de construção. «Os nossos filmes são esculturas», diz João Pedro Vale.

Esta advertência sobre o cinema é feita a propósito de *O Efeito Werther*. Trata-se, sublinham os artistas, de uma exposição, e é no campo das artes visuais que querem operar: «Não queremos vestir o espartilho do cinema.» É aí que encontram os elementos e a liberdade necessários para serem bem-sucedidos no que querem fazer. E falam de liberdade porque, ao quarto filme, sentem existir nas artes visuais uma abertura que o cinema não possui. «Durante a rodagem,

as pessoas dizem-nos que as coisas não se fazem como queremos fazer e nós, como não sabemos nada da linguagem técnica do cinema, fazemos como achamos que funciona melhor e de acordo com a nossa ideia de filme e de exposição.» Uma exigência de liberdade criativa e técnica que também se expressa na reduzida equipa com que trabalham (não mais que três pessoas) e nos meios rudimentares que usam (uma câmara de fotografar digital que também filma).

Mas não fazem cinema experimental tal como conhecemos da história do cinema, nem videoarte. Estes trabalhos estão algures entre aqueles dois mundos, porque interessa-lhes sobretudo a criação de objectos expositivos: «as questões próprias do cinema sobre a projecção, a imagem-movimento, a imagem-tempo, ou outras, não nos interessam.» Interessa-lhes ocupar espaços e fazer obras para serem vistas de determinada maneira, num certo ambiente, com uma arquitectura e ritmos específicos e estes são os elementos determinantes na experiência do que se vê, pensa e sente em cada um dos filmes. Não é uma estética com ambições de ser uma obra de arte total, mas *pop*, urbana e com um certo sabor *trash*, senão ser-lhes-ia conveniente a ideia wagneriana da obra de arte total. Mas, havendo referência para estes trabalhos, ela está no americano Mathew Barney e no modo como, para este, o cinema, a escultura e as exposições coexistem e fazem parte de um universo único e auto-referencial.

No caso da dupla de artistas portugueses, a projecção dos filmes é acompanhada pelos cenários, adereços e roupas usados durante as filmagens e que, fora do filme, não só ganham autonomia, como sofrem uma transformação substancial: passam a ser obras de arte. E não surgem casualmente, mas têm origem na pesquisa que é a base fundamental de cada um dos projectos. Por exemplo, em *Moby Dick*, do qual fazia parte o filme porno *Hero, Captain and Stranger*,

cada elemento visual (as pinturas, os livros, etc.) tinha por base uma extensa recolha sobre as representações, leituras e interpretações do romance de Melville. É neste contexto da pesquisa como fonte de produção artística que as obras estão fortemente ancoradas. Esta contaminação dos filmes pela escultura (e, por mais que os artistas neguem, a sua filiação no cinema e a proximidade ao vocabulário cinematográfico é essencial para compreender as obras) provoca tensões, sendo estas que são, em última instância, exibidas.

O Efeito Werther desenvolve-se no intervalo existente entre o filme e as coisas filmadas, o espaço do filme e o espaço da exposição. A exposição ocupa três salas onde estão os adereços e um dos cenários essenciais do filme, encontrando-se, na última sala, a projecção. Esta sucessão cria um percurso que é uma propedêutica: familiariza o espectador com as cores, as formas e os elementos com base nos quais o filme é construído e, desta forma, a atmosfera tão intensa e importante do filme ganha outra espessura.

Esta arquitectura expositiva é fundamental porque este trabalho «não é sobre a novela do poeta alemão Goethe, nem sobre o fenómeno psiquiátrico do suicídio colectivo, nem sobre Oskar Schlemmer [artista e coreógrafo alemão associado à Bauhaus que ficou conhecido pelo Ballet Triádico, nos quais os artistas se basearam para criar figurinos e cenários], ainda que todas estas coisas lá estejam.» E é do cruzamento entre estes elementos, espaços e dimensões que nasce esta exposição. É difícil classificar o filme e essa dificuldade é a sua essência. Nele cruzam-se as dificuldades do amor, o hedonismo, a vida e a morte enquanto acontecimento colectivo, a que se juntam fantasias cromáticas em que bailarinos vestem roupas de geometria rígida e com cores fortes baseadas na teoria das cores de Goethe. Uma junção improvável, mas que é bem-sucedida no modo como apresenta uma geografia imaginária

da cidade de Weimar, que é o ponto de união e o elemento comum de todos os elementos articulados na exposição.

Texto publicado no *Público* de 18 de Abril de 2013 sobre a exposição *O Efeito Werther* no Carpe Diem, Lisboa.

JOÃO PENALVA

Trabalhos com texto e imagem

João Penalva (n. Lisboa, 1949) é um contador de histórias. Está sempre a contar-nos coisas sobre pessoas, objectos, cidades e paisagens. Entrar numa sua exposição é como entrar num filme: as suas obras, constituídas quase sempre por uma relação intensa e complexa entre imagem, objectos e texto, obrigam a movimentos de aproximação e afastamento, a fazer cortes, a focar pormenores, a ler as legendas, a percorrer, como num *travelling*, as linhas desenhadas pelos textos e imagens fixados nas paredes. Neste universo, todos os elementos são importantes e a linha de separação entre ficção e realidade é ténue e está sempre a ser transgredida pelo artista quando constrói as suas intensas e imensas alegorias.

A transgressão de territórios é a sua mais frequente metodologia e, como diz, é «fascinado» pelas questões do género artístico: interessa-lhe questionar o que é a pintura, a escultura, o cinema. Um incessante colocar de questões possibilitado pelo seu imenso virtuosismo: Penalva pinta, esculpe, faz fotografia, escreve, foi cantor, actor, bailarino e, como escreve a curadora da exposição Isabel Carlos, «encarna e circula por todos estes papéis.»

Quando, por exemplo, pensa na distinção entre pintura e escultura lembra-se da história que um professor em Londres lhe contava: «as pinturas são aquelas coisas que quando não há luz morrem.» Uma ironia que Penalva torna mais densa quando a aplica à escultura:

«quando contei essa descrição a um amigo escultor ele acrescentou que as esculturas são aquelas coisas que quando se apagam as luzes as pessoas se matam.» Esta anedota ilustra bem a ironia que o caracteriza.

Pode dizer-se que o grande acontecimento do trabalho de João Penalva não está nem nas imagens que faz, nem nos textos que escreve, nem nas atmosferas criadas para as suas peças, mas no espaço que surge entre o que é apresentado e proposto pelo artista e a leitura que o espectador faz de todos esses elementos. Como diz: «é indispensável que o espectador não seja passivo, mas também é preciso dar-lhe o material necessário para que a sua criatividade surja naturalmente. O filme paralelo que quero que o espectador faça depende daquilo que eu lhe dou.» E isto exige um espectador criativo, dinâmico e fluido que se disponha a fazer exercícios imaginativos e a compor histórias a partir dos elementos fragmentários que o artista fornece.

O produzido e o encontrado

Desta forma, pode dizer-se que nos encontramos perante trabalhos a três vozes: a do texto, a das imagens ou dos objectos e, finalmente, a muito importante voz criativa do espectador. Esta última surge a partir da acção de leitura (ou, se se preferir, da interpretação) dos elementos que o artista coloca à disposição e que apresentam inúmeras possibilidades de sentidos. Que se possa ler uma imagem como se lê um texto, ou seja, que se possa tirar o mesmo tipo de conclusões e mensagens é um aspecto relevante no dispositivo criativo deste artista. Por isso, esta é «uma exposição legendada e a legenda é muito importante», afirma.

O Japão, tema comum em muitas das ficções de João Penalva, é um caso exemplar da forma como se lê as imagens: «o meu

acesso à cultura do Japão foi sempre mediado pela legenda. E esse espaço criado pela legenda cria três vozes diferentes: a voz do filme, a voz sem personagem da legenda e a voz de quem lê a legenda.» O fascínio por este país deve-se ao facto de «ser um país com uma linguagem que não falo e com uma cultura a que só tenho acesso de uma maneira visual: é sempre um filme sem legendas passado numa língua que não falo.» Nestas afirmações fica claro que a imagem é o elemento que toma a dianteira na formação das narrativas: «Os textos são sempre escritos por mim, mas começo quase sempre pela imagem.»

Se imagens e palavras são os elementos primeiros das suas operações criativas, o contexto onde apresenta as obras é igualmente importante. Cada uma delas surge numa atmosfera precisa e rigorosa. Penalva prefere falar em contextos que são «criados e encenados. Evito a palavra teatro, porque as coisas só funcionam no teatro porque há uma distância que num museu ou numa galeria não existe. As minhas encenações são uma outra forma de teatro muito mais subtil porque não tenho aquela distância. Eu diria que enceno o contexto.»

Uma dramatização que não distrai do essencial porque, como diz, «nada funciona separadamente.» Uma ideia de obra de arte total onde todos os elementos são igualmente necessários, não existindo hierarquias: os pormenores não são maneirismos, mas exigências da ficção que Penalva quer que o espectador construa. Um método para garantir a densidade e profundidade do todo. E é enquanto uma totalidade com partes constituintes indestrinçáveis que os trabalhos deste artista devem ser entendidos.

João Penalva recorre sempre a personagens enquanto elementos fundamentais das suas elaboradas ficções. A sua criação não procede de um método ou processo comum: «Os meus personagens são

sempre criados para um contexto, surgem em função de uma peça. Mesmo que a peça não exista sem o personagem. Trata-se de um processo sem método, não é nada linear ou lógico.»

As histórias não têm um tema dominante, mas são dominadas pelo acaso, pelo encontro e pelas descobertas que quotidianamente se fazem e que podem mudar a vida.

Numa das peças apresentadas na Gullbenkian surge um colecionador para quem Penalva cria a biografia, os afectos e, claro, uma colecção de arte. No texto de apresentação de Loftur Ormsson podemos ler: «Nasceu a 1 de Março de 1940, em Akureyri, no Norte da Islândia, sendo a sua família abastada e culta. Estudou Medicina em Reiquejavique, sem, no entanto, ter terminado o curso. Aos vinte e dois anos mudou-se para Estocolmo, onde completou o curso de Engenharia Mecânica. Casou aos vinte e cinco anos, em Estocolmo, com Anna Horelli, filha de pais finlandeses, divorciando-se seis anos depois. [...] É colecionador desde os dezassete anos, a sua colecção viria a somar, segundo as suas próprias contas, 987 objectos [...]. Como colecionador, Loftur Ormsson destingue-se dos demais pela peculiaridade do propósito que o levaria a coleccionar: o desejo de, para cada objecto adquirido, lhe encontrar o seu par.»

Uma história para a qual é escusado encontrar os pontos de contacto com a realidade: tudo pode ser e não ser ao mesmo tempo, a linha de separação entre a realidade e a ficção é inexistente, não há distinção entre o produzido e o encontrado, entre a alegoria e a descrição dos factos do mundo. E esta indistinção intensifica a criatividade da experiência destas obras.

Como diz Penalva: «não me dá prazer reproduzir a realidade, mas sim integrar o que é real numa ficção. A ficção tem a vantagem de ser construída e de ser eu quem a fabrica. Uma ficção dupla porque é feita de imagens e palavras.»

Mesmo sendo o texto uma dimensão fundamental do modo como faz as suas obras, não gostaria de escrever livros porque a maneira como escreve «é num contexto que não é comum: tenho a vantagem de ser artista visual e podendo eu juntar imagens e texto, porque é que eu haveria de querer escrever? A estrutura que criei no meu trabalho serve-me muito bem e não preciso de outra.»

Esta estrutura é o que lhe permite construir uma obra que vive da permanente transformação dos textos em imagens e das imagens em texto: tudo elementos para serem lidos e integrados num sentido que é criado a cada momento e individualmente por cada um dos seus leitores. E esta transformação é feita através da imaginação e, conclui João Penalva, «é isso que me interessa».

Texto publicado no *Público* de 30 de Julho de 2011 sobre a exposição *Trabalhos com Textos e Imagem*, com curadoria de Isabel Carlos, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

JOÃO QUEIROZ

Sem título

Paisagens sedutoras, melancólicas e nostálgicas são adjectivos com que se poderia caracterizar as paisagens de João Queiroz. Mas não encontramos nelas qualquer lamento por um mundo que já todos sabemos perdido e a que só se tem acesso através de subtis e suaves evocações. Se a dimensão das telas (190 × 250 cm) parece fazer-nos sentir uma espécie de grandeza inalcançável pela visão, descobre-se depois que só assim é possível a essas pinturas assumir o controlo das faculdades daqueles que nelas se perdem. Perder-se nessa espécie de monumentalidade pictórica é a condição de poder ver as pinturas de João Queiroz: só assim a plenitude de cores e movimentos pode ser tornada visível.

O olhar que está na origem destas telas é atento e exige, a quem com elas se confronta, a mesma atenção e concentração. No limite, pode dizer-se que, no caso de João Queiroz, temos de tomar o tempo da pintura e de a acompanhar durante todos os andamentos, da mesma forma como, perante um tema musical, somos obrigados a ouvi-lo até ao fim. Chegar lá significa ter estado atento a uma sucessão de movimentos. Exigências estas devidas à natureza dos próprios trabalhos: simultaneamente são mancha e cor, estáticos e em movimento, representações e abstracções. A natureza surge enquanto entidade dinâmica e variegada e não como um pressuposto intelectual ou uma nostalgia sem sentido. Trata-se, em cada um destes

trabalhos, de ver a natureza e de transformar essa visão em imagem e em superfície. Tudo se passa como se a tela fosse pele: ao mesmo tempo que cobre e protege os corpos, deixa que se inscrevam na sua superfície as marcas do tempo que passa.

O olhar de João Queiroz é um olhar determinado. Como ele afirma em entrevista a Doris von Drathen: «Com o meu olhar não quero compreender nada, organizar nada, dispor de nada, catalogar nada. Eu não vejo uma árvore. Árvore é uma palavra. Eu vejo o movimento das folhas, vejo a relação de tamanho com uma pedra, a sombra. Procuro sempre deixar a relação com as palavras para entrar directamente em relação com as coisas. Não quero dar um nome a nada, enumerar nada. Só me interessam as relações, o peso entre as coisas...»

Abandonar as palavras significa, aqui, dispensar ou, pelo menos, diminuir até onde lhe for possível as mediações que se tendem a erguer entre a visão e aquilo que se quer ver. Na mesma entrevista, o pintor tira mais consequências desta sua relação com a natureza: «Eu vejo na natureza um imenso campo de possibilidades de me pôr em causa, de me construir de novo e, a partir daí, viver de novo o outro como outro e reconstruir a minha relação com os meus semelhantes...»

Ou seja, está em causa não só a escolha de um tema artístico, mas um compromisso ético e moral que o artista impõe a si próprio. Kant diria que a possibilidade da constituição de uma comunidade humana é a de se poder reconhecer a humanidade fora de si. E este movimento, não de derramamento no exterior, mas de estabelecimento de pontes e criação de elementos comuns partilháveis, é central na pintura de João Queiroz. O que não faz dos seus trabalhos armas ou ferramentas políticas. São, antes, modos humanos de mostrar uma possibilidade, quase esquecida, de ver o mundo.

Texto não datado, publicado digitalmente em <http://www.artecapital.net/exposicao-22-joao-queiroz-paisagens>, sobre a exposição *Paisagens* (2007), com curadoria de Jorge Mol-der, na Sala de Exposições Temporárias do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

JOÃO QUEIROZ

Ver com os dedos, perceber com o corpo

Falar do trabalho de João Queiroz é invocar todas as questões — profundas e intensas — que a história da pintura comporta. O problema adensa-se porque esse trabalho não remete exclusivamente para o universo das artes visuais e das questões da representação e da formação de imagens do mundo. As pinturas de Queiroz mostram-se enquanto espaços de revelação dos processos humanos da produção de sentido.

Falar em sentido é falar em reconhecimento, o que significa, nas artes visuais, saber ver, compreendendo, as imagens com que se é confrontado. Deste face a face nasce um espaço preenchido pelo esforço da inteligência em dar nome àquilo que o corpo vê. Neste contexto (e as pinturas de Queiroz são um caso exemplar desta situação), as gramáticas do ver, pensar e imaginar fundem-se, impossibilitando uma demarcação do território ocupado por cada uma daquelas actividades. É neste sentido que Queiroz afirma, em entrevista a Bruno Marchand publicada no catálogo da exposição, que «Estas obras não são relatórios paisagísticos, não são topografias! O que me interessa é a relação corporal que temos com a presença de outra coisa — a paisagem — e a forma como essa relação se pode desenvolver, aprofundar e transformar».

A afirmação do pintor mostra não só que os objectos visíveis nas suas pinturas são formados pelo olhar, como valida a percepção

de que aquelas paisagens (tema que a partir de certa altura domina a produção de Queiroz) são construções conceptuais e pictóricas. Não são topografias, nem registos, não possuem qualquer validade para o grande arquivo do mundo, porque os lugares (e a pintura não é apenas um espaço de acontecimentos «representáveis») remetem para um universo de relações em que um «um» se confronta com um «outro»: o olhar percorre a linha do horizonte pintado e experimenta uma certa desmedida ao presenciar algo que excede todos os poderes da sua inteligência e imaginação; nesse momento dá-se conta que existe algo que o transcende.

É este o contexto que permite a Queiroz afirmar: «Nós vemos com o corpo todo, e não apenas com os olhos. Os olhos são o instrumento privilegiado da visão, mas a visão é mais abrangente do que isso». Esta expansão do campo da visão reflecte-se na gestualidade presente nas suas pinturas: a cada pincelada, sente-se o modo como o pintor procura uma visualidade táctil, como se tivesse deslocado para a ponta dos dedos o seu centro perceptivo. Mas os seus dedos são também o centro do corpo: através deles, explode a maneira como o corpo se movimenta, mostra afastamentos, aproximações, hesitações, e todo o conjunto de forças que preside ao fazer da pintura. Neste sentido, o lugar da visão são os dedos e o lugar da inteligência o corpo.

Esta apresentação sumária das «paisagens» de Queiroz mostra que, rigorosamente e como o título da exposição alerta, não se trata exactamente de paisagens. São *Silvae*, designação latina que condensa os sentidos de floresta, arvoredor, vegetação, plantas, materiais de construção, matéria, floresta de traços, esboço ou esquisso. A etimologia deste termo revela-se como uma descrição precisa do resultado da prática de Queiroz. Uma prática — porque procede não apenas de uma ginástica visual — e uma intensa disciplina da

atenção, que se transforma em acção exercida no espaço de encontro com a matéria da pintura.

Texto publicado na *L+Arte* de Novembro de 2010 sobre a exposição *Silvae*, com curadoria de Delfim Sardo, na Culturgest, Lisboa.

JOÃO QUEIROZ

Protocolo de experimentação

Pode dizer-se que as pinturas de João Queiroz (n. Lisboa, 1957) são movimentos de resistência contra a distração, a dissipação e a desatenção. Cada uma delas exige uma atenção que se desdobra numa intensificação da sensibilidade feita imagem sobre tela. Estas pinturas são genericamente paisagens, mas são-no no sentido mais antigo e arcaico que a paisagem pode ter. Ou seja, não no sentido da descrição de arranjos naturais ou de configurações geográficas e botânicas, mas no da descoberta dos lugares da sensibilidade, que, na obra de Queiroz, surgem como lugares originários.

Estas pinturas são antigas na medida em que prolongam uma tradição pictórica que João Queiroz actualiza: não se trata de verificar a pertinência e a actualidade dos protocolos antigos da pintura, mas da presença de uma linguagem pictórica que diz respeito à história da sensibilidade e da visão de cada um de nós. E, nessa lógica, estas pinturas são primitivas porque obrigam a reencontrar os momentos fundadores do modo humano de ver e de perceber a visão.

Se a visão domina a primeira aproximação a estas paisagens, descobre-se posteriormente que cada uma delas exige e intensifica uma relação física: primeiro, com aquele que a faz, depois, com quem a experimenta. Não se trata de uma concepção da pintura como prolongamento do corpo, mas da afirmação da presença da gestualidade, do movimento e da carne. Não só cada zona, isto é,

cada pintura, é um corpo tornado presente, como a sua própria concepção é física. Uma fisicalidade que mostra o modo como cada uma das telas corresponde não a um sistema visual que é preciso interpretar, mas a um dispositivo de experimentação que é preciso accionar e cujos efeitos são descobertos enquanto activação nervosa: dos olhos, da pele, da mão que tenta seguir os movimentos gravados na tela e as direcções sugeridas pela tinta. Usando a expressão de Deleuze e Guattari sobre Kafka, estas telas são rigorosos protocolos de experimentação.

Se a experimentação, a fisicalidade e o carácter primitivo são importantes apresentações destes trabalhos, igualmente importante é perceber como estas obras de Queiroz contêm elementos metafísicos. Uma metafísica não existencial, mas relativa aos objectos da visão e, em especial, à visão da pintura. E este é um aspecto importante dos trabalhos do pintor, porque revela não estar em causa exclusivamente uma exploração do modo do fazer da pintura, mas fundamentalmente do modo de receber, perceber e experimentar pintura.

As pinturas mostradas em *A Noiva Dourada* são exigentes e a diminuição do formato (quase todas de 30 × 50 cm) obriga a uma concentração intensa. Em muitos trabalhos anteriores de Queiroz, a dimensão bastante superior das telas permitia deambulações e errâncias; desta vez, porém, exigem-se imobilidade e a fixação do olhar nos ecrãs pintados que, mais do que lugares de imagens, são portais mostrando a profundidade da visão humana. Por esse motivo, estas pinturas são atmosféricas, cheias de sugestões em que se descobrem a noite e o deserto e onde cada espectador se transforma numa espécie de eremita dedicado à descoberta simultânea da paisagem e da configuração da sua sensibilidade. Estas pinturas de Queiroz não são sobre a natureza enquanto exterioridade, mas sobre o humano

enquanto coisa natural que se encontra ao mesmo nível de todas as outras formas de vida.

Podia descrever-se o modo como surgem, em cada uma destas telas, os elementos visuais e como as suas paisagens são intensas, perturbadoras e reenviam não só para a história da pintura, mas fundamentalmente para os momentos da formação da sensibilidade. No entanto, essa descrição falharia porque a habitar o seu centro encontra-se um mistério que não se deixa circunscrever; só permite aproximações parciais e sempre provisórias, está sempre a transformar-se, a refazer-se, a tornar-se novo. Um movimento de permanente actualização que não conhece termo, apenas fixações temporárias, como se fosse uma potência infinita. É neste carácter mutante, espectral e fantasmático que residem a imensa força e a imensa actualidade dos trabalhos de João Queiroz.

Texto publicado no *Público* de 4 de Outubro de 2013 sobre a exposição *A Noiva Dourada* na Galeria Vera Cortês, Lisboa.

JOÃO SERRA

O norte como lugar

É longa a história invocada pelas imagens de João Serra (n. Lisboa, 1976). De uma forma muito abreviada, estas imagens documentam uma certa ideia de arquitectura e ocupação do espaço em que não são os desenhos construtivos a determinar a relação com o espaço, mas o oposto. Ou seja, as formas e tipologias arquitectónicas decorrem das relações que os seus habitantes estabelecem com o território hostil do norte da Rússia e do modo como o transformam num lugar próprio, identitário, onde o gosto pessoal, as preferências cromáticas e formais são assumidas e expressas sem qualquer tipo de constrangimento. As casas são as famosas *dacha* russas que o artista visitou e fotografou perto da cidade de Murmansk, a maior cidade russa do círculo ártico.

As *Dacha* — Дача — são casas rústicas de Verão, mas *dacha* também quer dizer o lugar (aldeia) onde se edificam este tipo de casas ou habitações, geralmente nos arredores das cidades. É um fenómeno urbano com grande tradição na cultura russa, mas que se generalizou apenas a partir da década de 90, no período em que se alteraram as relações de propriedade (o nascimento da propriedade privada). O que é específico das *dacha* do extremo norte da Rússia são as práticas agrícolas e, de certa forma, o fenómeno *dacha*, na região de Murmansk, pode ser entendido como uma espécie

de regresso simbólico dos camponeses à terra num mundo pós-industrial.

Neste contexto torna-se importante ver não só o funcionamento individual de cada fotografia, mas como, do seu conjunto, decorre uma certa ideia de habitação e de vivência do espaço. Pode falar-se, no seguimento dos Becher (Bernd e Hilla), em tipologias: os grupos de imagens não ambicionam testemunhar cada um dos objectos individuais fotografados, mas realizar uma síntese das diversas apresentações individuais com vista à construção de um tipo. Este é um conceito complexo que designa, segundo Jünger, uma forma superior da visão que, por oposição à figura, remete para um poder de apreensão intelectual. O tipo não surge na natureza e deve ser procurado como se procura «uma força nos seus efeitos ou um texto no seus caracteres.» (*Type, nom, figure*, Christian Bourgois Editeurs, Paris, 1996)

Não se pode dizer, sem reservas, tratar-se de uma apreensão intelectual, mas é seguro constatar que a finalidade destes trabalhos não é constituída pela individualidade expressiva, objectual, estética, das imagens, não é a singularidade da figura que importa, mas o modo como se integram todos os objectos numa espécie de imagem única onde todas as singularidades ficam reunidas. E mesmo dizendo tratar-se de um poder intelectual, o operador deste movimento da inteligência é a visão. Por isso, a experiência tipológica proposta por Serra é visual. *O Norte como Lugar*, título desta série de trabalhos, não é sobre arquitectura, nem sobre a vida num lugar inóspito e distante, mas sobre o modo como o tempo está continuamente a configurar o horizonte, a moldar os objectos e a determinar a visualidade.

Se estas são as premissas dos objectos que Serra fotografa, o modo como o faz insere-se numa tradição da fotografia que procura

escapar ao tique pessoal, à subjectividade e à introdução do gosto na construção da fotografia. A objectividade surge como ideia que não determina cada uma das imagens, mas que guia os movimentos do artista.

Texto publicado no catálogo da exposição *Prémio EDP Novos Artistas*, edição de 2011, com curadoria de Delfim Sardo, João Pinharanda e Nuno Crespo, no Museu da Electricidade, Lisboa.

JONATHAN SALDANHA

Antes do significado

Jonathan Ulriel Saldanha (n. Porto, 1979) é um artista com um percurso bastante eclético. Os seus trabalhos podem localizar-se em áreas tão diversas como a música, a cenografia, a *performance*, filme, etc., que o artista usa sem hierarquia e que constituem um léxico muito próprio. Este vasto conjunto de recursos de que faz uso constroem um universo conceptual, plástico e sonoro, e afirmam um lugar primitivo antes da fala, da palavra, da linguagem, antes do sentido. Lugar este onde acontece uma manipulação e construção muito própria do tempo: os seus trabalhos, em todos os seus elementos, não são passíveis de se localizar num tempo, mas habitam uma zona temporal que impossibilita qualquer ideia de cronologia ou história e, no lugar destas, fazem surgir uma temporalidade íntima e sentimental.

Para a Culturgest do Porto, o artista desenvolveu uma instalação vídeo com quatro canais e um ambiente sonoro feito a partir de duas composições originais para coro e voz solo. Nos quatro ecrãs sucedem-se imagens sem aparente relação e é o som que permite a unificação das diferentes sequências de imagens. No entanto, ainda que seja perceptível a pertença das imagens umas às outras, não é possível construir uma narrativa ou elaborar uma história acerca do fundamento e razão das imagens, dos seus objectos e acções, mas é-se confrontado com um conjunto de experiências sensíveis carac-

terizadas pela sua intensidade e brutalidade. A proposta de Jonathan Saldanha parece ser a de um cinema imersivo em que as imagens, os sons e a atmosfera conduzem o espectador para um lugar espacial indefinido: um lugar sem coordenadas geográficas precisas e constituído por imagens surrealistas, ritualísticas, mágicas.

Esta obra é o desenvolvimento de um projecto relacionado com a Semana Santa que o artista já tinha desenvolvido para a Sé do Porto e percebe-se uma espécie de religiosidade primitiva, oriunda da primeira versão, que passa para esta. Aqui, essa religiosidade parece transmutada numa espécie de ritual em que cada um, esquecido do seu papel social e cultural, é tomado por uma energia originária que o obriga a sair de si: uma espécie de processo de extrapolação do sujeito contemplativo intensificado pelas sonoridades abstractas cuja origem é difícil de identificar e localizar.

Esta atmosfera de estranheza em que o espectador tenta penetrar torna-se mais dramática porque as pessoas nos filmes realizam acções impossíveis de identificar ou descrever: os protagonistas encontram-se numa espécie de transe colectivo e a realizar um ritual cujo sentido nos escapa; no entanto, há qualquer coisa dessas acções que é transmitida, comunicada e partilhada na sala de exposição, não um conteúdo ou uma mensagem, mas uma experiência transformada em zona comum entre o que acontece na imagem e o corpo do espectador, ou seja, qualquer coisa entre o corpo e imagem. E o acesso a este comum parece apenas ser possível através de uma *afasia táctica* tal como o título da exposição sugere, ou seja, a *táctica* para a experiência desta exposição, a sua condição de possibilidade, reside num esquecimento dos protocolos habituais da experiência, da linguagem, das imagens, da arte e do cinema. Em vez desses protocolos, que regulam e domesticam os comportamentos humanos nas suas relações com as imagens, a proposta de Jonathan Saldanha

é a de uma experiência cujos contornos dificilmente podemos identificar e controlar através do nosso aparelho conceptual: é certo que há elementos facilmente identificáveis, as pessoas, os objectos e os cenários são elementos habituais do nosso quotidiano, mas da sua interacção não resulta nada que possamos nomear.

Esta exposição é um dispositivo muito eficaz, desenvolvido a partir de uma importante zona das experiências humanas e que, simultaneamente, explora uma ideia de cinema imersivo e expandido construído a partir da matéria bruta da experiência humana. Pode dizer-se ser uma obra que, ao gosto contemporâneo pela narrativa, pelo texto, pelo significado, pelo intelectual, contrapropõe a região sensível antes do significado como construção artística e é como se dissesse: originariamente as imagens não são aquilo que detém um significado, mas o que constrói a sensibilidade.

Texto publicado no *Público*, s.d. (2017), sobre a exposição *Afasia Tática*, com curadoria de Delfim Sardo, na Culturgest, Porto.

JORGE FEIJÃO

Sub specie aeternitatis

Wittgenstein, numa conferência sobre ética, fala do desespero que sentia quando tentava dizer alguma coisa que verdadeiramente tivesse valor. Este desespero era sintoma da dificuldade em fazer com que a linguagem dissesse aquilo que ela nunca poderá dizer: o bem, o belo, a ética, a estética. Para completar esta imagem, o filósofo descreve essa tentativa de encontrar a palavra certa, a palavra que salva, como uma corrida desesperada contra as grades da nossa prisão.

Da metáfora de Wittgenstein toma-se a lição, ou aprofunda-se a evidência, que o humano é um ser numa prisão: preso à linguagem, ao mundo, ao campo visual. As grades desta prisão são constituídas pela experiência, a cada dia renovada, que o tempo tem um limite e o espaço é limitado. Nesta nova série de desenhos de Jorge Feijão (n. Sarcelles, 1971) existem duas prisões que não são para os nossos corpos, mas para a matéria, pulsional, erótica e muitas vezes grotesca, onde a arte vai buscar alimento. Matéria em permanente metamorfose que arde dentro das grafites e invisível nas folhas de papel.

Nos outros desenhos também se experimenta o «estar-se preso», mas aí o elemento de aprisionamento que impede a saída é o próprio mundo que, ao aparecer *sub specie aeternitatis*¹, prescinde da nossa presença e assume-se como entidade regulada por leis internas de movimento: no entanto, neste caso, ficamos do lado de fora

1 Literalmente: sob a forma da eternidade.

a querer sair do vazio, do infinito, do eterno e a querer entrar na plenitude mundana, na finitude, no tempo presente, na prisão que é o mundo. Este fez-se objecto de contemplação — por isso está pousado sobre um plinto —, ficou frio e o nosso amor só se pode expressar sob a forma de exercícios do olhar. Ver assim o mundo significa vê-lo como objecto só alcançável através da contemplação e dos exercícios mais extremos da espiritualidade.

Esta contemplação é paradoxal porque a visão *sub specie aeternitatis* tem na experiência do limite o seu primeiro sinal e, para a prática artística, este é um território fértil. No caso de Jorge Feijão os seus desenhos começam por conhecer um primeiro limite na folha de papel, depois na figura e, por fim, no seu próprio gesto. Daí os desenhos, muitas vezes, parecerem querer fugir da superfície, transformam-se outras vezes em nebulosas, centros de acumulação de matéria e energia a que nada talvez possa corresponder. Muitos projectam sombras e transformam o ponto de vista do espectador em campo de ocultação, lugar a partir do qual só se conseguem ver vultos, sombras, fantasmas e nunca as coisas reais.

A cada desenho é o nosso olhar que, através da presença da negatividade introduzida pelas sombras e pelo sem forma, se vai purificando do excesso e, paulatinamente, construindo o local de onde se pode ver o mundo. O «biombo» de Jorge Feijão é um desenho-síntese porque corresponde ao reconhecimento da matéria humana como seres condenados a espreitar por entre as fissuras das camadas rochosas de que as coisas são feitas: ficamos sempre na sombra e mesmo a luz que recebemos é a que sobra do outro lado, aquela que é emanada pelo eterno que se esconde, sempre, atrás do «biombo».

Texto escrito para a exposição de desenhos de Jorge Feijão, realizada de 27 de Março a 3 de Maio de 2008 na VPF Cream Art, Lisboa.

JORGE MOLDER

As diferentes intensidades de uma fisionomia

Há uma sensação intrigante que surge a propósito do trabalho de Jorge Molder (n. Lisboa, 1947) e que se relaciona com a razão que leva o artista a fotografar-se a si mesmo, de forma persistente e sistemática, pelo menos desde os anos de 1980. Não são intrigantes propriamente as questões da figuração e da representação de si mesmo, antes a percepção imediata, que qualquer espectador do trabalho de Jorge Molder possui, de não se tratar de uma obra sobre si-mesmo ou repleta de notas biográficas e testemunhos vivenciais inscritos nas fotografias, mas de serem imagens que contêm uma estranheza originária. São imagens formadas na distância que se estabelece entre o sujeito e a sua própria imagem. É devido a isso que Jorge Molder repete insistentemente que o seu trabalho não são auto-retratos, mas auto-representações. Esta diferença é essencial e não um pormenor: inscreve a obra do artista num horizonte de problemas em que é o conhecimento do outro, a alteridade e o mundo lá fora que o movem.

As duas exposições (uma no Chiado, outra no Museu da Electricidade da EDP), no âmbito do Grande Prémio EDP que lhe foi atribuído em 2010, dão conta das tensões essenciais da sua obra. A primeira, patente no Museu Nacional de Arte Contemporânea, com o título *Rei, Capitão, Soldado, Ladrão*, não tem um âmbito histórico ou revisionista, nem é uma exposição antológica que ensaie a fixação

de sentidos e períodos. Pelo contrário, é uma exposição que abre as imagens de Molder não só a inúmeras possibilidades de experiência e interpretação, mas sobretudo a uma importante contaminação pelo tempo presente. Um deixar-se tocar pelo presente provocado pelo modo como o artista contrapõe aos trabalhos antigos trabalhos novos e, desta maneira, mostra como toda a obra está em constante processo de transformação, reconfiguração e afinação. Talvez por isso a exposição no Chiado se desenvolva num arco temporal que vai de 1989 a 2012. Como Molder confessa: «Não me apetece nada voltar atrás, interessa-me fazer coisas novas. E, depois, não me é confortável a ideia de representatividade que uma exposição antológica implica e em que se vai buscar certas imagens a séries e as retiramos do contexto. Prefiro mostrar séries inteiras em confronto. No entanto, dadas as características deste prémio, era esta exposição que era preciso fazer. Gostei muito de trabalhar com o João Pinharanda, que a comissariou. No entanto, não fazer uma grande retrospectiva não se deve só à minha incapacidade de olhar para o passado, mas também a uma ausência de vontade.»

O sucesso desta exposição está em não estabelecer cronologias ou hipóteses de desenvolvimentos interiores à obra de Molder, mas em promover a percepção exacta de sucessões fisionómicas organizadas, como diz Pinharanda, enquanto presenças. A constatação de que nos encontramos perante muitos rostos para um mesmo modelo aponta uma possível direcção para estas obras, nas quais coexistem terror e prazer, sedução e arrepião. Um mesmo modelo que, a cada nova imagem, se transforma num ser diferente. Com este movimento, as imagens de Jorge Molder figuram diferentes intensidades conquistadas através da fisionomia. É este peculiar exercício fisionómico que estabelece a afinidade e familiaridade entre as diferentes séries e os seus diferentes tempos.

«Interessa-me a possibilidade de produzir alterações na fisionomia. Acho curioso essas modificações que as pinturas e fotografias podem fazer ao rosto. E isto são coisas que no meu trabalho já vêm de trás. Nesta nova série [refere-se a *A Escala de Mohs* apresentada no Museu da Electricidade] as coisas são mais intensas e chamam muitas coisas que tinha acumulado.»

Sublinhe-se que este reconhecimento de um território comum para todo o trabalho não é uma questão identitária. Não é porque o modelo permanece o mesmo que o trabalho é uno, a unidade advém do permanente interesse do artista pela máscara, pela personagem, pela duplicação. O interesse pela personagem, como afirma Molder, é mais um interesse pela máscara do que pelos processos de composição de um sujeito numa personagem. A máscara, como mostra Jean-Luc Nancy num ensaio sobre o fotógrafo, encontra-se entre a apresentação de si mesmo e a dissimulação, a conformidade e a transformação. O modo como esta ambiguidade se espelha num rosto é a matéria que Molder trabalha a cada fotografia. Mesmo não estando em causa a sua própria representação, o tempo não deixa de se fazer sentir e, por isso, encontramos buracos e rupturas, fissuras que deixam o tempo transparecer. São «buracos nas meias do tempo através dos quais se vê o tempo que passou.» E este é o aspecto paradoxal desta obra: mesmo não se tratando de auto-representações, o artista não tem como evitar perceber o modo como o tempo passa por si e o marca. Por um lado, a figura que surge nas imagens não é ele, mas padece do mesmo tempo, das mesmas afecções e expressa isso nas suas diferentes fisionomias.

Em toda a obra de Molder a ideia de personagem é um dado permanente e tem no agente secreto, no mágico e no palhaço as figuras de eleição. A exposição do Chiado é exemplar no modo como espelha as diferentes transfigurações do trabalho do artista: por um

lado, a ideia de incorporação de uma personagem e, por outro, a figuração de si mesmo através de um outro. O operador deste movimento é a máscara. Para Molder, a questão da máscara é a questão pela qual tantos artistas se interessaram pela figura do palhaço: «Picasso, Hopper, Bonard, Cindy Sherman, e muitos outros que percorrem muitos momentos da história da arte... Para mim, este interesse do mundo da arte pelos palhaços prende-se com a relação entre o rosto e a máscara e a distância entre eles. O palhaço é a anulação da máscara. Ou seja, máscara e pessoa coincidem. Uma coincidência não evidente e que surge através de diferentes artificios: maquilhagem, roupa, etc.» Este interesse não se deve exclusivamente a essa ideia de transformação, mas também ao modo como o palhaço é simultaneamente figura de riso e de morte.

«As figuras dos palhaços são curiosas porque deveriam provocar o riso, mas, muitas vezes, assustam as crianças em vez de as divertirem. Um leque que vai do riso até qualquer coisa muito mortífera. Pense-se na gargalhada do Joker [*Batman*] e no filme de Visconti, *Morte em Veneza*, em que um grupo de palhaços entra num restaurante, ri e há um medo que se torna palpável.» Com as peripécias e disparates dos palhaços, Molder mostra a maneira como eles conduzem a um contacto com a mortalidade, como são figuras no limite do riso: «São figuras do riso trágico e ameaçador. O palhaço serve-me para perceber que o riso é mortal: eu rebento a rir. O palhaço serve-me como figura-limite de muitas coisas: da forma, de significado, dissolução da forma. O palhaço é uma figura multiusos que vai desde o mágico, ao Joker ou o James Bond, etc.»

Figuras aparentemente distantes e até contrárias, mas que se encontram no facto de todas possuírem uma enorme conformidade. O mágico, o palhaço e o agente secreto são figuras esquemáticas, paradigmáticas, conformes a um modelo estabelecido. Todos possuem

características (o vestuário ou a maquilhagem) que lhes permitem ser reconhecidos — a sua máscara. Mas todos possuem uma identidade e individualidade que é importante procurar e identificar. São fisionomias móveis e transitórias, por oposição à ideia de estátua e de permanência perene. Contraste este muito visível nos trabalhos *Pinocchio* (2009), em que surge uma personagem (ou máscara) de madeira e gesso, petrificada e de olhar vítreo, e na nova série *A Escala de Mohs* (2012-2013), em que, à dureza da pedra (invocada pelo título da série que remete para a escala desenvolvida pelo mineralogista Mohs para medir a dureza dos minerais), se prefere a mobilidade e instabilidade do rosto humano tal como se apresenta e se esconde numa máscara. E este jogo entre a exposição e a ocultação é uma das tensões figurativas mais importantes na obra de Jorge Molder que estas exposições apresentam de modo exemplar.

Texto publicado no *Público* de 12 de Dezembro de 2013 sobre a exposição *Rei, Capitão, Soldado, Ladrão*, com curadoria de João Pinharanda, no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa.

JORGE PINHEIRO
Perturbar a desordem

As obras que Jorge Pinheiro (n. Coimbra, 1931) tem vindo a desenvolver ao longo da sua extensa carreira implicam uma reorganização das categorias e conceitos, aparentemente estabilizados, que usamos para pensar e experimentar as obras de arte. Esta afirmação não é uma simples adjectivação ou truque retórico, mas fundamenta-se nas evidências abundantes nas suas obras. E essas evidências são constituídas pelo modo como, nos desenhos, pinturas e esculturas, as relações entre linha, mancha, figura, narrativa, simbolismo e abstracção conhecem modalidades inteiramente novas. E é este lugar que a exposição no Museu Serralves no Porto permite reconhecer e experimentar.

Podemos considerar Pinheiro um pintor, na medida em que a sua aprendizagem começa com a pintura — estudou-a na Escola Superior de Belas-Artes do Porto onde foi durante anos professor —, mas essa apresentação é insuficiente porque os seus trabalhos não radicam numa questão disciplinar — ainda que, de certo ponto de vista, tudo possa ser pintura —, mas são formas de introduzir uma certa ordem — óptica, formal, cromática — na visualidade do mundo.

Por um lado, trata-se de uma obra em que a atenção às relações entre abstracção e figuração são essenciais e estruturantes. Numa conversa com Pedro Cabrita Reis, publicada no catálogo, o artista afirma: «A maneira como na pintura figurativa me vou aproximan-

do do quadro, com uma quantidade enorme de desenhos e estudos prévios, num processo que, como sabemos, vem desde o Renascimento, aí, nessa fase, estou a trabalhar conscientemente com o mesmo raciocínio com que estou a trabalhar nas coisas abstractas.»

Por outro lado, aquela tensão não esgota o seu trabalho, porque nela se expressa uma atenção ao mundo, aos seus haveres e factos. E esta modalidade da atenção torna as obras de Jorge Pinheiro lugares especiais de articulação entre arte, sociedade e política. Se a questão da tensão entre abstracção e figuração se expressa de forma imediata nos desenhos, esculturas e pinturas mais geométricas, a articulação arte, sociedade, política é menos evidente e tem, em trabalhos como as pinturas *Ao Povo Alentejano* (1980) ou *O Guarda, o Pão e o Camponês* (1981), a sua melhor expressão. Obras nas quais se percebe o modo como as relações entre os diferentes elementos da pintura não resultam de nenhum tipo de casualidade, mas são testados, preparados e muitas vezes ensaiados.

Uma metodologia e prática artística que torna totalmente irrelevante e impertinente a distinção — tão usada em muitas das aproximações à arte — entre figura e abstracção, objecto real e geometria. Porque o que se torna manifesto é que a geometria não é a imposição de uma estrutura exterior e estranha aos elementos que compõem o visível do mundo, mas é a sua condição de possibilidade; e, por isso, a geometria é-nos dada, de forma imediata, na acção quotidiana de ver e habitar o mundo. E é esta geometria terrestre e mundana que alimenta a pulsão geometrizar de bastantes obras deste artista.

No caso de Jorge Pinheiro, as múltiplas transições e transformações — de escala, de tom, de traço, de materialidade — a que submete o seu trabalho artístico são também formas de indisciplina. Uma indisciplina necessária porque, como afirma o artista naquela mesma conversa, nós não somos criadores. O homem não tem capacidade,

em termos absolutos, de criar. Tem apenas capacidade de juntar coisas com coisas, para obter um resultado muitas vezes imprevisito.

Uma imprevisibilidade motivada e provocada pelo modo como este artista entende a sua prática artística como recolha, sendo que aquilo que ele recolhe — como tão bem é denunciado por uma parte do título da exposição em Serralves — são as coisas lá fora. Este lá fora é, sobretudo, o fora da arte e das suas relações disciplinarmente construídas e estabilizadas, tornando a acção artística numa modalidade do conhecimento e experimentação do mundo. Por isso, a arte, à semelhança da realidade que quotidianamente se nos impõe, é imprevisível e a sua aparente ordem é só uma forma, como Jorge Pinheiro sugere, de perturbar a desordem naturalmente existente em todas as coisas através da criação de uma aparente ordem artística.

Texto publicado no *Público* de 6 de Dezembro de 2017 sobre a exposição *D'Après Fibonacci e as Coisas Lá Fora*, com autoria de Pedro Cabrita Reis, no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto.

JORGE QUEIROZ
Ordem aleatória

Não se pode dizer, com segurança, o que acontece com os desenhos de Jorge Queiroz. Chamamos-lhes desenhos mais por conveniência do que por fidelidade descritiva às suas obras e porque, de facto, o suporte sobre o qual tudo acontece é sempre o papel. Seria mais conveniente chamar a estes trabalhos dispositivos, pois eles dão origem a uma série de movimentos a que nenhum espectador fica indiferente. São objectos catalisadores de inúmeros acontecimentos cromáticos, formais, conceptuais e, sobretudo, obrigam a imaginação a produzir sentido para a infinidade de elementos que a percepção visual ali encontra depositados.

O tema dos desenhos também não serve para identificar estes trabalhos, pois, como diz o artista (citado no catálogo da exposição), eles não possuem uma «narrativa, têm é uma estrutura». Ou seja, não existe uma história, nem se pode, a partir das experiências do olhar provocadas por estes objectos, reconstruir universos de sentido em que a cosmogonia terrena se repercute. As suas leis (tornadas evidentes pela repetição em diferentes ocasiões de motivos e elementos: seres que fazem transições entre cada trabalho individual de Queiroz) são internas e regidas pelas necessidades ditadas pela singularidade de cada trabalho. Por isso, em cada desenho é necessário aprender a identificar, descodificar e a ler as matrizes que originam aqueles universos plenos de objectos, acções, cores e formas.

Formalmente, são trabalhos que pertencem a uma zona entre o preciso e o amorfo, o vegetal e o orgânico, aquilo que se pode identificar claramente e o indistinto. O primeiro contacto com estes desenhos dá-se enquanto encontro de uma paisagem, mas as suas formas são peculiares: escorregadias, aquáticas, flutuantes e, por vezes, fundem-se com dispositivos ópticos. Neste caso, surgem formas esféricas, numa clara alusão a uma entidade criadora e provocadora dos acontecimentos dos desenhos.

A esfera (que pode simbolizar um olho, um planeta, um deus, a forma perfeita contida em si mesma) é um ponto de concentração e lembra a origem e os lugares sagrados onde tudo teve início. Essas zonas são, sobretudo, lugares de intensificação da acção perante as quais as formas exuberantes parecem acalmar e tornar-se mais abstractas. Mas devemos lembrar-nos de que se trata de uma forma que, dada a sua proximidade com o olho humano, parece indicar que a realidade, totalmente preenchida pelas convicções e convenções humanas, é um fenómeno retiniano, uma projecção interna dos diferentes sujeitos.

Entre a profusão de acontecimentos avulsos que se dão nestes desenhos detectam-se zonas de desaceleração. Nestes momentos, surgem espaços vazios como que a equilibrar a exuberância, a excentricidade e a intensidade das outras zonas, nas quais acontecem explosões de formas, de cor e acções imprevistas: homens sem cabeça que transportam corpos inertes, homens/objectos, coisas e formas inesperadas e não conhecidas pelo espectador.

Como diz Bruno Marchand no catálogo, fazendo uma boa síntese da exposição: «O olhar que os desenhos de Jorge Queiroz nos impõem é o deambular arbitrário da atenção que estabelece uma cartografia do aleatório e do subjectivo em detrimento de uma experiência funcional, hierarquizada e dirigida». Sublinhe-se que

o deambular aqui referido não é da ordem do sonho ou do puro acaso. Trata-se de universos aleatórios e subjectivos, mas nos quais se podem detectar ordens de acontecimentos, seqüências de movimentos e elementos que servem de chave para decifrar cada novo desenho que o artista apresenta.

Nos seus trabalhos mais recentes, as explosões a lembrar o mundo plástico e formal (nunca conceptual ou metodológico) do Surrealismo parecem esbater-se e encontrar na precisão aquosa do desenho japonês o seu equilíbrio. Não se trata de uma relação directa, mas de uma atmosfera comum aos dois universos. Como se o artista tivesse encontrado uma linguagem mais harmoniosa, mais leve, em que cada parte surge em consonância com o seu contexto e fundo (e não de forma fracturante, como nos desenhos anteriores). O desenho que dá nome à exposição aponta nesse caminho: *Donnerstag* (quinta-feira) parece apresentar, em escorço, um mundo no qual não impera a velocidade da associação livre mas a tranquilidade da sucessão quotidiana dos dias.

Trata-se de uma exposição notável que consegue descrever, sinopticamente, o trabalho de Jorge Queiroz: uma reunião de obras recentes capaz de realizar um arco entre os seus pontos contrastantes e aqueles que são, aparentemente, dissonantes.

Texto publicado na *L+Arte* de Setembro de 2010 sobre a exposição *Donnerstag e Outros Desenhos* no Espaço Chiado 8, Lisboa.

JORGE QUEIROZ

A loucura da imaginação

Esta exposição de Jorge Queiroz (n. Lisboa, 1966) é um mundo de possibilidades, histórias, figuras, cores, gestos e de tempos. E cada pintura ou desenho é uma potência inesgotável de sentido, de experiência, de sensação. É-o, em primeiro lugar, porque o conjunto de obras agora apresentado é muito heterogéneo: pequenos e grandes formatos, pinturas e desenhos, diferentes cronologias (obras de 2010, 2012 e 2017), muitas linguagens a colidir, etc., mas também, em segundo lugar, porque cada pintura ou desenho está em estado de permanente deriva: as suas obras não estão completas, encerradas, terminadas, mas indicam um caminho que o espectador deve seguir para as encontrar.

A questão do espectador é intensa nesta exposição, não porque o artista desenvolva algum tipo de abordagem crítica à passividade do olhar ou ao modo contemporâneo de expor arte, mas porque estas obras são, fundamentalmente, situações pictóricas que incitam aquele que as vê a agir. E, aqui, agir é condição de possibilidade das obras, e não uma forma de direccionar acções ou dar instruções ao espectador: fica-se na mesma situação que a Alice de Lewis Carroll que, quando guiada e incitada por seres tão estranhos como um coelho falante, conhece um mundo de metamorfose e de transformação em que nada é estável, em que tudo está em permanente estado de mudança e ela, Alice, perdida num lugar desconhecido, sempre

a ser surpreendida e confrontada com o impensável, o inimaginável e o inesperado.

Não quer dizer que só se possa chegar ao trabalho de Queiroz através das ideias de metamorfose e de metáfora, mas significa que o lugar a partir do qual esta exposição deve ser vista tem de permitir ao olhar transformar-se, dobrar-se, expandir-se. E a visão transforma-se, tal como o corpo de Alice se tem de transformar para poder viajar pela *wonderland*, graças a uma intensa actividade da imaginação daquele que, voluntariamente, salta para o interior destes universos pictóricos.

Estes mundos plásticos, muito fantasiosos, a lembrar os universos oníricos e de associação livre dos surrealistas, não só motiva o movimento (anímico, fantasioso e físico daquele que os contempla), mas são eles mesmos lugares de movimento: contraem-se e expandem-se e as suas figuras e acções (as personagens das obras de Queiroz estão sempre a fazer alguma coisa) podem acontecer num grande plano, mas também num ponto pequeno, monádico, atómico.

São figuras inquietas que, umas vezes, abrem a boca aos gritos, como que a chamar a atenção, e se passeiam pelas telas como se de um filme de tratasse. Outras vezes, escondem-se e nós, detectives impreparados, temos de as encontrar por entre as manchas, objectos e as muitas sombras. Outras ainda, rebentam a tela e saem dos limites do quadro, da representação, da figura, numa espécie de processo de implosão e extrapolação de si mesmas.

O título *A Múmia e o Astronauta* é indicativo desta loucura da imaginação em que Jorge Queiroz nos deixa. Não estamos perante uma qualquer forma de alheamento, pelo contrário, a sua forma é a da *mania* a qual, segundo uma sugestão de Platão, é a matriz da sabedoria, a sua forma primordial. Esta formulação não é poética, mas parte de uma constatação: a de que o saber só se constitui a partir

da capacidade em imaginar o inimaginável, pensar o impensável. É a esta passagem para o inimaginável que Jorge Queiroz nos incita.

É uma exposição que não é notável apenas por esta loucura da imaginação, mas também porque as obras que a compõem revelam, na relação entre desenho e pintura, um raro saber da arte: os seus gestos são informados e as suas acções resultantes de um saber pouco comum do fazer, do ver e do perceber a pintura e o desenho. O pertinente não é que estas sejam obras de um virtuoso — ainda que Queiroz o seja —, mas que esse virtuosismo esteja ao serviço da construção de um mundo que perde a sua linearidade espacial, temporal, causal, e, no seu lugar, se descubram lugares, personagens, formas, em actividade intensa que se dobram sobre si mesmas, assumem novas formas e constroem novas visualidades e experiências.

Texto publicado no *Público* de 23 de Março de 2017 sobre a exposição *A Múmia e o Astronauta* na galeria 3+1 Arte Contemporânea, Lisboa.

JOSÉ LOUREIRO

Harmonias e dissonâncias

Figuras humanas, cadeiras, mesas e linhas contínuas são os elementos primários, ou mesmo originários, da pintura de José Loureiro (n. Mangualde, 1961). No entanto, o que à primeira vista poderia ser um problema meramente figurativo — como fixar numa tela com a maior atenção possível as formas que o olhar capta — transforma-se numa questão acerca da própria capacidade humana de visão e criação de imagens. Ao encarar a mente como um ecrã, e, com ela, a força da inteligência formadora de sentido, isto é, de imagens, estas pinturas podem ver-se como sendo a desconstrução do modo de as fabricar.

O problema consiste sempre no facto de se tratar de uma unidade para dar conta de uma multiplicidade: tem-se uma imagem do homem, mas, num procedimento mais analítico, verifica-se que ela pode ser decomposta numa infinidade de elementos ou aspectos — pense-se em todos os matizes que um rosto pode encerrar: a forma dos olhos com todas as suas nuances formais, a expressão, a cor, etc. O segredo está em conseguir, numa única imagem, restituir sem perda todo o universo de um único ser particular através de uma técnica escondida algures nas profundezas dos homens. Cada novo contorno dos objectos apresenta novas configurações e cada nova intensidade corresponde ao desejo de conhecer, em profundidade, o que se observa. O próprio artista, referindo-se ao modo particular

de composição que utiliza, diz que «só se conhece um lugar quando o percorremos muitas vezes». Lugar, aqui, é usado como metáfora para falar de foco de atenção, um ponto que exige ser descoberto e, neste sentido, qualquer forma pode ser entendida como esse *locus*.

Uma nostalgia com a composição musical, ou, pelo menos, com aquilo que os não especialistas pensam corresponder a essa criação, pode ser útil para compreender o modo como diversos motivos, formais e plásticos, são integrados em cada uma das telas de Loureiro: a harmonia permanece estável, mas a cada momento são introduzidos novos elementos, novos sons que não a destroem, antes a tornam mais densa e melódica. É como se estas pinturas fossem sonoras e a cada som correspondesse um ingrediente de mistura que é uma forma. Esta musicalidade das telas de Loureiro reflecte-se também no modo, subtil e pairante, como as suas formas, numa tensão entre o figurativo e o abstracto, surgem ao espectador. Por vezes, surgem objectos colocados em pautas, sugerindo que a cada forma desenhada no local da tela corresponde um determinado som ou conjunto de sons. É como se, para além de uma série de características particulares de cada coisa, Loureiro acrescentasse o som único e irrepetível que cada ser emite e que é preciso aprender a escutar.

As linhas neste universo caem umas sobre as outras numa lógica de sobreposição ou condensação, que podem fazer lembrar alguns temas de Bruce Nauman, em que cada movimento na tela é de libertação da infinidade de diferenças que, por exemplo, o contorno de um corpo humano apresenta. A cada linha o pintor realiza um acto libertador das energias e tensões que os seres encerram em si: para usar a metáfora do próprio artista, encontramos-nos sempre naquela situação em que de cada vez que o nosso olhar cruza um ponto vê sempre algo diferente — é-se influenciado pelas diferentes luzes, pela disposição, pelos mecanismos da atenção, pelo hábito,

pela vontade, etc. Libertar um ser, um homem, uma cadeira ou uma mesa da sua aparente unidade é uma acção de ir ter com o outro e mostrá-lo na sua polifonia ou policromia constitutiva (pode mesmo dizer-se que em cada ser se pode reconhecer todo o universo e as suas leis). Como diz Simone Weil: «O outro. Perceber cada ser humano (imagem de si próprio) como uma prisão onde vive um prisioneiro com todo o universo em redor» (*La pesanteur et la grâce*). Mas não é só da forma que os seres são libertos, mas também deles próprios. Nas suas *Figuras* e em *Pensamentos Incompletos*, nomes com que baptiza alguns dos seus trabalhos, percebe-se que José Loureiro não tem em vista apenas o exterior das coisas, tentando atingir algo de interior, íntimo, invisível — a tal dimensão que só o gesto não figurativo pode compreender.

Nas telas mais abstractas — note-se que todos os trabalhos apresentados na galeria Cristina Guerra podem ser entendidos deste modo, não havendo espaço para a distinção figurativo/abstracto — o poder libertador faz-se sentir na ausência de elementos concretos e determinantes: são uma espécie de paisagens que surgem como campo de abertura, reinos de possibilidade tendencialmente infinitos. *Antes do Fim* é o nome dado pelo pintor a essa série de linhas paralelas que lembram pautas de música e que têm a função operatória de abrir o horizonte, rasgar as entranhas da terra e, quem sabe, a abóbada celeste. Sem usar qualquer tipo de tema ou tique da pintura romântica, sente-se a mesma nostalgia da beleza e intimidade perdidas, bem como a carga maníaca da figura do pintor como instância libertadora do sentido, da vida, da forma.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 15 de Maio de 2004 sobre a exposição *Todos os Factos Reais* na galeria Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa.

JOSÉ LUÍS NETO

A fotografia e o reino dos invisíveis

As imagens de José Luís Neto (n. Sátão, 1966) são um verdadeiro desafio colocado à inteligência e à visão. Não se sabe bem por onde começar a ver estas imagens, porque por todo o lado surgem elementos que exigem demora, paciência e, sobretudo, muita atenção. E nem sempre se consegue dar um nome àquilo que se vê, ficando nós numa situação em que temos de lidar unicamente com as zonas sensíveis da imagem, isto é, com os processos que acontecem à superfície, mas que não se conseguem bem identificar. Parece que estamos perante a apresentação de puras potencialidades em que, a qualquer momento, o murmúrio aprisionado se pode transformar num som claramente audível. Todos sabemos que as fotografias, e as imagens em geral, não emitem sons: o serem audíveis não faz parte da sua natureza. No entanto, no trabalho de José Luís Neto encontramos qualquer coisa cuja natureza é de ordem musical: talvez sejam as palpitações e as vibrações intensas de cada um dos seus trabalhos ou, então, a feliz coincidência entre a fixação do tempo efectuada na imagem e a captura do ritmo. Daí que poderemos supor que à sucessão de imagens — umas a seguir às outras, sem saltos, rupturas ou disjunções — corresponde a naturalidade do processo da audição musical: as diferentes partes sucedem-se e cada uma desenvolve e prolonga a anterior.

Estes trabalhos de José Luís Neto resistem às nossas tentativas de domínio: é como se correspondessem à apresentação de um mistério que resiste às nossas tentativas de decifração e que surgem devido à enorme sabedoria técnica e intuitiva do artista. O domínio da técnica tem como resultado mais imediato a perfeição das imagens, mas também o maravilhamento com as possibilidades que o processo fotográfico implica e permite: José Luís Neto está sempre num ponto de susceptibilidade tal que lhe torna possível fazer as mais surpreendentes descobertas e incorporá-las numa linguagem muito própria.

Entre o analógico e o digital, a vertigem é a de ver surgir — mesmo à frente dos nossos olhos — seres que se localizam entre a figura e a não figura, entre o aparecer e o desvanecimento. A diferença entre mancha e forma torna-se clara e percebemos que o olhar sensível humano só consegue lidar com as últimas: as manchas são regiões informes e impenetráveis. E o olhar humano só consegue reconhecer a presença daquilo que tem forma, que tem nome e para o qual pode apontar. Este jogo de mostrar e, simultaneamente, esconder as coisas é protagonizado por José Luís Neto.

Não é um processo lúdico ou inconsequente, mas a criação de uma linguagem própria e, na fotografia, a criação de uma espécie de gramática que não depende nem do registo dos objectos sensíveis, nem de outras formas de criação artística. A autonomia que José Luís Neto garante para o seu trabalho possibilita-lhe uma maior liberdade não só em termos formais, como plásticos. As imagens parecem ser «agarradas» pelo fotógrafo no momento em que ainda são uma espécie de espectros ou texturas. Qualquer coisa densa e espessa que desliza pela película e pelo papel da fotografia. Se em *High Speed* o processo químico da revelação e o papel «rápido» permitem aberturas para paisagens românticas, nostálgicas e sombrias,

em *Press Plate* são os resíduos que o tempo acumulou em negativos de vidro que são mostrados/revelados pelo artista. E parece que o artista é aquele que coleciona os vestígios deixados visíveis pela enorme tradição daqueles que o antecederam.

Não é por acaso que estas duas séries de trabalhos estão juntas. Se no primeiro caso a intervenção da «mão» de José Luís Neto é reduzida a um ponto mínimo, limitando-se a tornar visíveis e a ampliar os vestígios do tempo, no segundo caso os seus gestos são ampliados ao máximo: em alguns momentos ainda se sentem as mãos do artista a pressionar o papel para deixar a imagem emergir. E é no encontro entre estes dois pontos aparentemente contrários e extremos, mas complementares como a inspiração e a expiração, que o trabalho deste artista, e esta exposição, se localiza.

O que faz de José Luís Neto um caso exemplar é que, além das suas qualidades fotográficas, estéticas e artísticas, o seu trabalho se desenvolve no terreno em que a fotografia é um problema: está sempre a testar conceitos e a colocar questões. Trata-se de deslocar a fotografia do seu lugar seguro no reino do visível, seu aparente local de pertença, para o invisível, lugar inseguro e instável onde os pontos de apoio têm de estar continuamente a ser procurados e fundados. Assim, podemos assumir estes trabalhos como tentativas de reconhecer os traços de vida onde ela já não existe: uma arte fúnebre que está sempre a ver o que já não existe, o que já lá não está, o que já não tem forma. O aspecto terrível, ligado à irrecuperabilidade do tempo presente, transforma-se em subtileza pictórica captada pela luz e fixada no papel da fotografia.

Texto publicado no *Público* de 17 de Novembro de 2006 sobre a exposição *High Speed Press Plate* na galeria Lisboa 20 – Arte Contemporânea.

JOSÉ LUÍS NETO

Realismo e visibilidade

É uma edição singular. Não só porque a sua arquitectura é pouco comum — composta por fragmentos de textos justapostos às reproduções das imagens —, mas também porque, ao habitual estatuto e à habitual pompa das edições dos livros de fotografia, José Luís Neto prefere os agrafos, uma capa em papel pardo e uma impressão excelente num papel convencional. O resultado é um «caderno de imagens» que, além de conter um conjunto de trabalhos de José Luís Neto, também reproduz uma sucessão de fragmentos de textos de autores como Deleuze, Blanchot ou Proust.

A pertinência desta edição é incontornável, porque traz o trabalho de um artista para o centro do debate sobre a imagem, as suas teorias e políticas. José Luís Neto tem um trabalho singular no modo como constrói e vai desenhando um programa artístico, mas também na posição firme que ocupa no contexto da fotografia contemporânea. Desde o início da sua carreira que se dedica a fotografar folhas brancas, a fazer imagens de fotografias antigas, de negativos, a manipular os mecanismos (motores e películas) e a fazer uma espécie de metafotografia. Não porque o seu trabalho fique além da fotografia, mas porque recusa as suas convenções e os protocolos mais correntes e, sobretudo, porque se afasta e perturba a relação essencial da fotografia com um objecto. Ou seja, a fotografia é o seu próprio objecto e o seu trabalho é uma espécie de gesto reflexivo

ou, se se preferir, uma tentativa de autoconsciência, tendo como consequência mais imediata fazer da maioria da obra de José Luís Neto — e as séries reproduzidas neste «caderno» são disso um bom exemplo — uma investigação acerca das condições de possibilidade da fotografia. A este propósito, os «curadores» do livro (João Francisco Figueira e Vítor Silva, responsáveis pela escolha dos fragmentos que acompanham e dialogam com as imagens) citam um passo notável do *Thomas l'Obscur*, de Blanchot: «O seu olho, inútil para ver, ganhava proporções extraordinárias, desenvolvendo-se de uma maneira desmesurada e, estendendo-se sobre o horizonte, deixava a noite penetrar no seu centro para criar uma íris. Através deste vazio, era então o olhar e o objecto do olhar que se misturavam. Não apenas este olho, que nada via, aprendia a causa da sua visão. Ele via como um objecto, o que fazia com que nada visse. Nele entrava o seu próprio olhar, sob a forma de uma imagem, no momento trágico em que este olhar era considerado como a morte de toda a imagem.»

Ver através de um vazio, aprender a causa da visão e entrar no próprio olhar surgem como acções sinónimas, mas este vazio não é total, não absorve tudo; é o vazio referencial, ou seja, com este movimento do olhar cessam as distinções dentro/fora, interior/exterior e, no seu lugar, surge o olho simultaneamente como sujeito e objecto, imagem e dispositivo. Por isso, a este vazio não corresponde a inexistência de objecto perceptivo, mas uma suspensão da relação linear com o exterior, como se o olho (que aqui serve como metáfora da fotografia) visse aliviada a exigência de realismo e se encontrasse destituído da ambição de reprodução do real: «Em arte, e tanto em pintura como em música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de captar forças. É exactamente por isto que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, “não restituir o visível, mas tornar visível”, não significa senão isto mesmo.»

Esta citação de Deleuze (*Francis Bacon. Lógica da Sensação*) sublinha a obra de arte como uma força que não representa nem substitui (ou seja, não é uma força de representação), mas que é uma instância de aparição: uma força que cria a visibilidade. Ou seja, a visibilidade proporcionada pela obra de arte não reenvia para outro tempo, para outros objectos, para outras paisagens. A obra de arte não é um meio através do qual se vê, como uma janela com um vidro bem polido e transparente: é a própria visão.

Este pequeno itinerário conceptual e estético pelo «caderno» de José Luís Neto não é cego às imagens produzidas pelo artista, mas apresenta o carácter mais essencial e determinante do seu trabalho. O qual é claro na recusa da figuração, não como opção, mas porque, para José Luís Neto, nenhuma arte é figurativa: em muitos momentos, as suas imagens parecem pinturas impressionistas em que o branco é um elemento central e estruturante, ponto central a partir do qual as manchas — que são as figuras e os objectos dos seu trabalho — se expandem e conquistam o espaço. E esta aparente abstracção não constitui um desvio da natureza da fotografia, do seu objecto e da sua ambição: porque «verdadeiro realismo significa: não representar objectos mas sim criá-los. Reproduzindo-os, apenas os sublinhamos esteticamente e preenchemos um mundo incompleto com interpretações e ficções.» (Carl Einstein, *Georges Braque*).

Este é o contexto que este «caderno» cria para que possamos ver/perceber/entender as duas séries de José Luís Neto: *High Speed Press Plate* (2006) e *July 1984* (2012). As séries não se prolongam, mas contaminam-se pelos problemas colocados e pela estrutura interna que constroem. Se na série mais antiga há uma total ausência de formas e é o reino de manchas informes que dá origem a paisagens mentais e profundas, na série mais recente surgem pessoas, interiores de casas, situações concretas do quotidiano. Mas esta aparição

não significa assumir como tema das imagens esses objectos e o seu registo ou arquivo — até porque são mostrados em situações de dissolução, corrupção e desvanecimento, em momentos entre a visibilidade e a invisibilidade, a luz e a obscuridade.

Texto publicado no *Público* de 8 de Agosto de 2012 sobre *José Luís Neto. Caderno de Imagens*, uma edição, com curadoria de João Francisco Figueira e Vítor Silva, na Colecção Imago, Edição da KKYM, Lisboa.

JOSÉ PEDRO CROFT
Dramatismo escultórico

Falar da qualidade da obra de José Pedro Croft (n. Porto, 1957) é uma redundância. Sabe-se como tem conseguido afirmar o seu trabalho como um dos grandes momentos da escultura portuguesa e como tem sofrido um notável desenvolvimento fugindo de redundâncias, construções retóricas e da repetição das receitas bem-sucedidas. O seu trabalho, fundamentalmente constituído por escultura, mas onde o desenho e a gravura desempenham um papel importante, é um lugar de permanente pesquisa, experimentação e «ziguezagues». Um andar para a frente e para trás que não expressa o «estar-se-perdido», mas assinala a ambição em levar ao limite o potencial expressivo e construtivo dos elementos que compõem a sua linguagem escultórica. Um andar não errático, mas próprio de quem quer explorar a totalidade de um território e, por isso, regressa muitas vezes a lugares onde andou anteriormente para ver onde esse lugar desemboca, que ligações tem com os lugares mais periféricas no seu redor, etc.

Os seus temas estão sobretudo ancorados na tradição escultórica, que, não sendo apenas revisitada, é integrada crítica e criativamente. Ou seja, não se trata de citar, comentar ou de se apropriar de obras, conceitos ou movimentos, mas explorar essa herança mostrando como essa espécie de olhar para trás significa, fundamentalmente, a abertura de um espaço de liberdade para desenvolver um

corpo denso, sólido e muito variado de trabalhos. Daí não haver estranheza no modo como este artista consegue, com o mesmo domínio, solidez e visão, «agir» com gessos, mármore, metal, espelhos, objectos encontrados e reinterpretados, colocar e retirar cor, evocar formas tumulares, pórticos clássicos, entre muitas outras variações.

No entanto, esta variação não esgota o sentido e a presença da obra de José Pedro Croft: a sua pesquisa não é formal, mas remete para a forma como o corpo se desloca e, sobretudo, como se integra e se torna parte da paisagem, da arquitectura e das formas. As suas esculturas podem estar na parede, assentes num plinto ou no chão, serem um campo delimitado por uma espécie de traço/estrutura de metal, etc., mas é sempre possível ao espectador tornar-se parte dessas formas. É o «tornar-se-arte» que surge como condição de possibilidade dessas esculturas e da experiência física que os trabalhos de Croft transportam: é preciso atravessar as suas esculturas, andar à sua volta, descobrir os seus sucessivos planos de desenvolvimento, ver-se reflectido nas superfícies espelhadas que o artista muitas vezes usa. Um recurso que não serve apenas para explorar os temas clássicos da luz ou para quebrar os planos rígidos da geometria dos sólidos, mas para introduzir, no contexto da escultura, a inquietação experimentada desde os Antigos acerca da essência das imagens formadas nos espelhos: seres estranhos e fantasmáticos que nunca podem ser inteiramente compreendidos.

Este contexto é importante para se poder compreender o alcance da nova obra que Croft apresenta. Uma única peça (acompanhada por dois desenhos que não comentam, nem foram uma espécie de laboratório, mas ampliam o sentido e lançam luz sobre a escultura) ocupa a galeria. O espaço é o quadrado neutro e branco tão reivindicado pelos minimalistas, no seu centro uma mesa de cinco metros a abrir-se diante do espectador como um abismo.

Com essa acção surgem espaços abertos, negativos e muitos vazios que intensificam a materialidade, multiplicam planos e adensam as evocações (são imediatas as associações com as formas do piano e do caixão). A mesa é assente sobre um plinto inclinado e a forma «monumental» combate a gravidade, tenta libertar-se do peso e vencer a atracção fatal que todas as coisas mundanas têm pela terra. Um certo «dramatismo escultórico» domina esta obra — não no sentido teatral (esqueça-se o Fried) — intensificando a relação da obra com o corpo e, sobretudo, com o tempo. Esta mesa, resgatada a um antigo laboratório de química, guarda a memória dos gestos sobre ela executados, transporta a função, que interessa não pela sua especificidade e pertinência arqueológica, mas por ser um modo de vida de alguma forma evocado por uma forma material.

Uma obra notável porque sublinha tratar-se de um trabalho que parte da inquietação em explorar incessantemente as formas humanas e as geometrias terrestres que recebemos e que um dia nos receberão (num certo sentido todo o trabalho de José Pedro Croft é primitivo, isto é, e à maneira Antiga, todas as suas esculturas são fúnebres).

Texto inédito sobre a exposição *Dois Desenhos, Uma Escultura*, com curadoria de João Silvério, realizada de 18 de Outubro a 17 de Novembro de 2012 na Appleton Square, Lisboa.

JOSÉ PEDRO CROFT
Lógica da instabilidade

A obra de José Pedro Croft é um universo em que se alia, a um forte diálogo crítico com a tradição da escultura, uma singularidade de intensa. É esta que é transformada em evidência com duas exposições do artista em Lisboa. Aparentemente, o díptico expositivo tem uma separação disciplinar: de um lado a obra gráfica, do outro as esculturas, sendo esta, no entanto, uma separação cuja validade é limitada. Não só porque o artista transita indisciplinadamente entre os dois territórios, mas também porque existe uma inquietação comum a todo este universo. Não se trata de uma questão acessória, mas de um confronto essencial que o artista realiza com um abismo: as suas obras não tendem à estabilização das tensões existentes no coração das obras de arte, mas, pelo contrário, são uma permanente provocação de planos e lógicas de instabilidade. Ao equilíbrio e reificação da forma artística, José Pedro Croft contrapõe a instabilidade como vocação das suas obras, que resulta da experiência directa das suas obras e não de uma mera questão teórica. Uma instabilidade tornada processo e método, visível na utilização indiferenciada de materiais — mármore, ferro, vidro, madeira, gesso —, na articulação com objectos terrestres — cadeiras, portas, pianos — e, por fim, na importante inclusão do reflexo como matéria formadora dos volumes escultóricos — espelhos e vidros. Tudo elementos que são princípios de desenvolvimento de

novas formas e, sobretudo, de novas espacialidades, volumetrias, sensibilidades e, claro, experiências.

Não se trata de uma transposição dos objectos quotidianos para o mundo da arte, mas de uma contaminação entre o plano terrestre e as coisas da arte ou, se se preferir, do confronto que o artista protagoniza entre a geometria pura, euclidiana, ideal, com uma geometria terrestre, que se refere à presença humana na Terra e ao modo animal, sensível, material como se constroem os espaços habitados.

Encontramos outro aspecto relevante nas impurezas, nos descertos e na exposição dos erros de execução. São obras que recusam a perfeição minimalista do objecto acabado, perfeito, e preferem as marcas e sujidade da mão humana. Marcas que sublinham a sua qualidade terrena, a que se junta uma precariedade construtiva expressa no modo como os diferentes elementos formadores das obras estão instavelmente justapostos num equilíbrio periclitante.

Outro elemento fundamental, como já foi referido, é a recorrente presença dos espelhos e vidros: primeiro, a constatação da natureza ilusória da visão humana fazendo desses enganos, desvios e paralaxes materiais de construção da escultura e, segundo, dando conta de uma inquietação relativa à natureza espectral das imagens espelhadas, imagens sem sujeito e que tornam consciente o intervalo existente entre uma coisa e a sua própria imagem. E este intervalo é um ponto de desenvolvimento destes trabalhos.

Desequilíbrio, precariedade e inacabamento parecem ser os eixos principais destas obras. É a partir de uma lógica de instabilidade que José Pedro Croft forma o seu universo, o qual constitui um caminhar por cima de uma corda estendida sobre o abismo, numa espécie de funambulismo escultórico. De cada vez, o artista enfrenta o risco de abandonar as certezas de género e estabelecer um diálogo crítico com a história da escultura, abrindo a obra para uma imen-

sidão de temas e tempos. Uma estratégia fundamental de destinar cada obra a um confronto do visitante com a sua experiência — não da arte, mas do Mundo.

Texto publicado no *Público* de 31 de Outubro de 2014 sobre a exposição *Objectos Imediatos*, com curadoria de Delfim Sardo, na Fundação Carmona e Costa e na Galeria Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, Lisboa.

JULIÃO SARMENTO
Presenças espectrais

Ainda que se esteja mais habituado às suas pinturas e aos seus desenhos, a utilização do vídeo não é uma novidade em Julião Sarmiento. Desde os anos 70 que o filme e a fotografia lhe são usuais para dar conta desse lugar de tensão que caracteriza o seu percurso criativo. Se nas suas telas a representação do corpo e do rosto humanos surgem como uma quase impossibilidade e em conjunto com esta impossibilidade da representação do desejo e da linguagem, em *Ghosts* (fantasmas) não é só a representação que se vê impedida, mas a própria visão. Neste seu trabalho é mantido o já habitual diálogo entre a imagem e a palavra escrita ou dita, a construção e a desconstrução, a representação e os seus limites, transformando-se numa espécie de *performance* tecnológica e jogo interactivo.

Fala-se aqui de performatividade porque estes novos trabalhos de Julião Sarmiento exigem do espectador o assentimento a participar num jogo de descoberta, que é uma espécie de jogo perceptivo em torno do conceito de ocultação onde o próprio público assume o papel principal. Esta instalação utiliza a cor, o som e o movimento como seus elementos principais e, nela, figuras fazem-se ouvir e só muito raramente se deixam ver na totalidade. Delas apenas se dá conta através do barulho que fazem, na velocidade com que fogem às presenças alheias. Através de um sofisticado mecanismo de sensores fotoeléctricos, os espectadores são detectados motivando

uma fuga dos personagens que Julião Sarmiento captou. A esta fuga o espectador pode responder de diversas maneiras: ir atrás deles, voltar ao ponto inicial e tentar apanhar os corpos desprevenidos, para assim os poder ver, etc. A fuga é sempre anunciada pelo som típico de quem corre para se esconder. Passos apressados uns atrás dos outros criam no espectador uma espécie de fé ou crença que a sua acção de espreitar é o motivo da fuga, sentindo-se transformado numa espécie de *voyeur* que espreita o não devido, o não permitido, a intimidade de um local ou de um ser.

O confronto do espectador com a imagem projectada transforma-se em engano: os evidentes sinais de presença revelam-se sinais do vazio e do nada, a expectativa é destituída e, no seu lugar, nasce o desejo de descobrir o que antes ali estava. A resposta mais imediata é a da espera paciente pela reposição do antes, por aquilo que, num tempo anterior à chegada do espectador, ali existia. Mas essa espera revela-se outro nada, dela não resulta o que quer que seja. Quando se desiste de esperar e se vai embora, o espaço volta a ser habitado. A única certeza com que o espectador fica é que o seu olhar é o motivo da transformação de presenças supostamente reais em qualquer coisa espectral, fantasmagórico.

Este jogo da presença e ausência pode ter diversos níveis de leitura: primeiro, surge o problema da legibilidade da imagem, depois, a exploração do preenchimento de um espaço vazio, problema este que, de algum modo, preside a algumas pinturas de Julião, e, a um nível mais profundo, habita neste trabalho um jogo com a fé ou crença do espectador em ver qualquer coisa, em ser testemunha de um qualquer acontecimento. A impossibilidade da imagem dá, assim, lugar à apresentação de uma ilusão ou de um desejo: ilusão de o espaço ser habitado, desejo de ver algo mais do que um espectro. Porque a própria visão do rasto que os seres deixam ao fugir se ins-

creve num horizonte de dúvida, não se consegue decidir se é sinal de uma anterior presença, mera ilusão ou mesmo alucinação.

Conceptualmente, estes novos trabalhos de Julião Sarmento prolongam, retomam e reiteram um universo de problemas pertinentes quer no seu percurso como artista, quer no universo da própria pintura e da imagem em movimento. Porém, a delicadeza do suporte e do jogo interactivo que quer estabelecer com o espectador tem um momento em que falha. Por vezes, as figuras ficam estáticas e o jogo de reacções desencadeado pela entrada em cena do espectador é anulado e, no seu lugar, as figuras surgem como qualquer coisa de hierático e de estático — ou seja, ainda que o sistema teoricamente seja funcional, existem momentos em que o jogo fica em suspenso. As razões podem ser muitas, nomeadamente a falibilidade do sistema. É da natureza de qualquer *voyeur* fazer da sua actividade de intromissão numa realidade alheia um excesso, tendência esta acentuada pelo facto de à visão não se oferecer nada, o que reforça a natural tendência de procurar atrás do visível e dos factos. Ficar ao nível do que está à frente dos olhos é, neste caso, quase impossível. O desejo de ver mais, de ver tudo, impulsiona a que todos os níveis sejam perscrutados, investigados e testados. O jogo interactivo é ganho pelo visitante e a fuga é substituída pela presença, pela captura.

Estas presenças impossíveis, porque virtuais, espectrais e descarnadas, oferecem-se como campo de acção do espectador. Se, por um lado, desencadeiam uma acção física, por outro, exigem que a imaginação preencha um lugar ou ponto vazio. Esta exigência, pressuposto em qualquer contemplação de uma obra de arte, é assertivamente apresentada em *Ghosts*, ao mostrar que o ponto de vista do espectador nunca é passivo e meramente receptivo, antes constitutivo e criativo. Que a arte necessite de aplauso, de contemplação e de consumo é qualquer coisa que fica claro com este jogo proposto

por Julião Sarmiento. O arrastamento e indefinição das imagens em movimento exigem que o espectador abandone o imobilismo e a passividade e este combate é ganho pelo artista ao dominar a construção e a manipulação das imagens.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 16 de Outubro de 2004 sobre a exposição *Ghosts* no Centro de Artes Visuais, Coimbra.

JULIÃO SARMENTO

O desejo como geografia terrestre

Um percurso criativo é moldado por factores de várias ordens. Por exemplo, os meios materiais à disposição dos artistas, que acabam por se transformar em condicionalismos essenciais ao desenvolvimento de uma obra.

Longe de responder apenas às solicitações de mercado, a produção de múltiplos (edições) por parte de artistas constitui também uma resposta aos mecanismos de desenvolvimento estético, conceptual e plástico das diferentes obras.

O caso de Julião Sarmiento insere-se numa lógica em que o recurso à edição se deve ao desenvolvimento de núcleos centrais do seu trabalho. Como escreve Delfim Sardo no primeiro volume do *Catalogue Raisonné*: «O surgimento de obras em edição deve-se a dois factores: o primeiro, ontogenético, é interno ao processo criativo e reside na fuga à manufactura pela interposição de processos reprodutivos mecânicos que viriam, mais tarde, a dar lugar a um abandono da pintura e à introdução da fotografia como dispositivo central. O segundo, digamos filogenético, reside [...] no facto de a gravura, num país que em 1972 lutava contra uma ditadura de que se libertaria dois anos mais tarde, representar uma ficção de democratização artística, permitindo o estabelecimento de redes de contactos internacionais de uma forma fácil e ágil.»

Por aqui se vê que as edições surgem, antes de mais, como peça fundamental no estabelecimento das tensões que habitam a totalidade do seu trabalho. Independentemente dos factores sociais e políticos que o Portugal pré-revolução representava e das exigências que estes colocavam à prática artística, existe uma característica conceptual referida por Delfim Sardo que constitui uma espécie de chave de compreensão do trabalho de Sarmiento: a recusa da manufactura, com o conseqüente apagamento dos aspectos manuais, e a preferência pelo mecanismo, pela reprodução, pela contínua repetição do gesto, da imagem, da palavra, da textura.

Em suma: trata-se de «libertar o processo criativo da execução manual» (Delfim Sardo) e não meramente de um apagamento da «aura» da obra de arte. De facto, a mecanização, se entendida apenas enquanto técnica reprodutiva — como o pensou Walter Benjamin no famoso ensaio de 1935 *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* —, transforma-se não em instrumento artístico, mas sim em instância de apagamento da obra de arte, da sua presença espacial e temporal. Como nota Benjamin, desde sempre que as obras de arte foram reproduzidas — o perigo é o da transformação da experiência estética, que implica uma co-presença do sujeito e da obra, numa experiência sem sentido, numa forma vazia e oca.

Porém, a autenticidade ou o carácter genuíno que o filósofo alemão teme perder não tem em consideração a transformação da própria ideia de prática artística. Com a transformação do conceito de obra de arte, também a ideia de «originalidade» sofre profundas transformações e ajustamentos.

É assim que na história da arte moderna e contemporânea se podem observar movimentos de um radical apagamento da mão do artista, como se estes quisessem branquear a sua paternidade e

preferissem uma plena autonomia dos seres por si criados. Opção esta também ela permitida pelo próprio desenvolvimento das tecnologias reprodutivas. Ou seja, o tão famoso e crucial alargamento do campo artístico é permitido pela aproximação aos meios mecânicos, à fotografia, ao vídeo e à impressão. Assim, a mecanização transforma-se na condição de possibilidade de muita produção artística, a qual em muitos casos resultou, como acontece com Julião Sarmiento, na realização de conjuntos significativos e essenciais de trabalhos.

Aquilo que está aqui em causa não é só o carácter reprodutível de uma obra de arte, mas o horror à cópia e a má fama que esta possui, esquecendo que o próprio conceito de cópia — em conjunto com os seus diferentes matizes como: duplicidade, apropriação, citação, etc. — é um dos temas mais férteis da cultura contemporânea (veja-se *The Culture of the Copy* de Hillel Schwartz e, de Clément Rosset, *Le réel et son double*).

A exposição *Julião Sarmiento. Edições Numeradas 1972-2006* permite verificar que nos encontramos perante instâncias autónomas, e não um conjunto de reproduções das suas pinturas ou outros trabalhos, cuja possibilidade decorre de um gesto mecânico, repetitivo e reprodutivo com consequências inegáveis para a totalidade do seu trabalho. O fundo homogéneo de muitas das suas pinturas, por exemplo, é um elemento que advém da prática das litografias, gravuras, entre outros: os recortes, as intromissões espaciais e figurativas são outras lições aí tomadas. Um conjunto de trabalhos que permite a construção de uma visão panorâmica, ou mesmo de um *aperçu*, sobre o universo deste artista. Deste exercício, feito por Julião Sarmiento em conjunto com os seus visitantes, nasce o desenho de um mapa da fisionomia dos corpos, desejos e palavras que continuamente emergem nos seus trabalhos, qualquer que seja a sua natureza formal e material. As citações e remissões abundam e parece

que a tarefa imposta é a de traçar a genealogia de cada ser com que deparamos: uma espécie de corrida, em passo lento, no final da qual se conquista a orientação neste universo onde o desejo, o excesso, a repressão e o corpo são motores essenciais.

Este salto ao universo de Sarmiento permite a conquista se não de uma convicção, pelo menos da suspeita relativamente ao modo de funcionamento do seu génio criativo: as associações que faz, o que o move, o que excita e estimula as suas forças anímicas. Exemplar a este nível é a série de capas de livros que constituem a sua filiação intelectual/criativa e que são elementos fundantes, originários do seu trabalho: o eclectismo das escolhas — tão díspares como Barthes, Virginia Woolf, Flaubert, Joyce, Pessoa, etc. — prolonga-se nos restantes trabalhos e a diversidade que daí nasce é assumida como uma paisagem, por vezes contraditória e difusa, outras vezes centrada e concêntrica.

É como a série *American Landscapes* (2004), em que aos céus americanos são acopladas e justapostas imagens que suscitam as mais díspares sensações e pensamentos: desejo, libido, solidão, encontrar-se, perder-se, etc. O conceito de paisagem aqui em causa diz respeito a um limite e, conseqüentemente, a um permanente confinamento do olhar humano: a linha de horizonte do céu transforma-se no ponto de dissolução da própria imagem, na sua transformação num outro ser, numa outra representação, numa outra presença. Aqui, esses céus abatem-se sobre casas, ruas de cidades, mulheres, desejos e outras cores e o resultado é uma espécie de lamento pela completude, pelo preenchimento do desejo. Trata-se, por um lado, da consciência do carácter sempre provisório da representação e, por outro, do carácter sempre incompleto, aberto e esburacado do ser humano enquanto ser de desejo: um eterno descontentamento e desajustamento — sexual, metafísico, ontológico — com aquilo

que há e perante o qual o real parece nunca ser suficiente. Resta um movimento contínuo de fuga, de procura, de sucessivas e repetidas tentativas de concretização na expectativa de um dia poder deter-se plenamente num qualquer objecto.

A série *L'Escalade du désir*, de 1977, sublinha esta característica do abandono do homem a si próprio: são imagens fotográficas que procuram quem as habite, mas só encontram o vazio e a ausência. É desta ausência que as figuras femininas de muitas séries de pinturas e edições de Julião Sarmento estão sempre a falar: as caras estão inacessíveis por constituírem o objecto de um desejo impossível de concretizar, de alcançar plenamente. O ciclo contínuo, ao qual todos estamos sujeitos, desejo-satisfação-desejo, é uma condenação, sem possibilidade de absolvição ou redenção, transformada em apresentação da própria matéria humana. Por isso é que muitas das suas figuras entram em processos autofágicos: mutilam-se e querem devorar um corpo por serem habitadas por um premente desejo de completude e de posse só permitidos pelo contacto com um outro. As palavras que se vão soltando — veja-se «dreams», «blond air» ou «believe it» — são uma espécie de suspiros ou sussurros que permitem um certo recuo relativamente ao incessável movimento: por isso são impressas sob sombras de árvores e a ideia de natureza funciona como invocação da possibilidade de um local onde nos poderemos esconder de nós próprios e aí habitar. Se o desejo é o primeiro motor, a construção de um lugar — como em *Beja 1993/2003* ou na muito recente série *Bataille by Foucault*, de 2005/06 — emerge como ponto necessário de orientação. Nesta última série, o paralelismo entre forma física e espaço arquitectónico não serve para sublinhar que «a minha casa é o meu corpo», antes para dizer a necessidade de habitar no espaço, da localização dessas mulheres numa possível geografia terrestre.

Esta exposição, bem como a edição do primeiro volume do *Catalogue Raisonné*, permite compreender que desde sempre são as diferentes geografias terrestres que interessam a Julião Sarmiento. O desejo é o elemento mais importante e originário desse gesto topográfico porque permite a construção de geografias humanas. O que não faz deste artista um geógrafo, mas acrescenta ao seu trabalho a qualidade de ser uma singular topografia da constituição da nossa intimidade enquanto seres de desejo. O erotismo, enquanto força pulsional primeira e primária, assume protagonismo dada a sua matéria explosiva e configuradora. A possibilidade de uma ascese libertadora e apaziguadora é afastada por não ser própria do humano, por ser um elemento estranho às estruturas essenciais da própria humanidade. Trata-se de uma lógica estética na qual a repetição, a apropriação, a citação e a reprodução possuem lugares metodológicos privilegiados e, por isso, esta exposição de edições é não só importante, mas fundamental enquanto ferramenta de contacto com um dos trabalhos artísticos mais exemplares e essenciais do panorama português.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 8 de Abril de 2006 sobre a exposição *Edições Numeradas* no MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.

JULIÃO SARMENTO

A lei do desejo

Distancias Cortas / Close Distance não é uma exposição antológica, nem pretende ser uma revisitação dos principais momentos de uma carreira intensa que, desde a década de 70 do século XX, se afirmou como um dos acontecimentos mais significativos da arte contemporânea portuguesa. Assume-se desde logo, como escreve o comissário da exposição, o britânico Adrian Searle, como uma visão das «dualidades — e talvez dialécticas — entre intimidade e distância, ausência e presença, coisas ditas e coisas silenciadas, ambiguidades de diferentes tipos e imagens altamente carregadas» que caracterizam o *modus operandi* de Julião Sarmiento.

Mais do que uma retrospectiva, a exposição de Madrid é uma visão de conjunto: «Cada sala de La Casa Encendida», diz Searle, «pode ser entendida como uma pequena exposição individual dos diferentes trabalhos do artista», contrapondo «diferentes atmosferas, diferentes tipos de confronto — entre escuridão e a luminosidade, o fílmico e o físico, a imagem e o objecto; e, sobretudo, entre a proximidade e a distância, a intimidade e a estranheza».

Distancias Cortas / Close Distance apresenta-se, assim, não como uma aproximação à variedade do trabalho de Sarmiento, correndo em todas as direcções exploradas pelo artista, mas como tentativa de identificação dos seus elementos centrais. Porém, não existe uma tese, nem se propõe um elemento de união e coerência entre todos

os trabalhos: esta exposição deve ser vista como uma espécie de recriação das experiências elementares que alimentam cada trabalho e que, segundo Searle, constituem uma espécie de lugar onde o artista regressa continuamente. Também o espectador pode participar nessas experiências, assumindo um lugar próximo do artista e, desta forma, vendo abolidas as habituais distâncias sujeito-objecto. A esta distância, curta, as peças de Julião Sarmiento não são objectos numa exposição: são cenas vivas.

O confronto corpo-a-corpo proposto pela exposição da Casa Encendida implica levar o espectador para o interior das cenas que podem ter estado na origem de cada obra de Sarmiento, para o momento fundador cujos vestígios se podem detectar nas pinturas, nos desenhos e nas esculturas. Essas cenas configuram histórias de desejo, sedução e sexualidade: um desejo que expressa uma fome humana que não se pode saciar; só é possível encontrar soluções temporárias, porque ele regressa incessantemente, impondo-se como uma das mais enérgicas forças em actividade e tomando a dianteira face a todas as outras deliberações.

O desejo, as pulsões e o movimento irrecusável do corpo são as energias que invadem todos os trabalhos de Julião. É certo que a sexualidade, com todos os seus jogos de perversão, poder e violência, emerge continuamente, mas o que lhe interessa é descrever a fisiologia do desejo. O artista sabe que este é uma forma humana que só conhece imagens (as concretizações dos desejos) provisórias. Renova-se a cada passo e é como se não houvesse história: o desejo de pão renova-se todas as manhãs, o do amor a cada novo amor, o do dia a cada noite. Esta sua natureza obriga a que só seja possível conhecer o desejo através do modo como cada um se comporta na tentativa de satisfazer os seus desejos. E é esta descrição fisiológica que Julião Sarmiento ensaia em muitos dos seus trabalhos.

A performance *Cometa* sintetiza todos estes aspectos. Uma sala fechada para a qual só podem entrar poucas pessoas de cada vez: é preciso intimidade e solidão. No interior, um homem e uma mulher sentados em vulgares cadeiras de madeira. A atmosfera é tensa, o ar abafado, quente, o verde das paredes electriza tudo e todos. Ele, ao fundo da sala, perto de um rádio que passa *Legendary Tiger Man*. Ela, aparentemente distante e indiferente, começa a dançar. Todos os gestos são meticulosos e expressam uma força natural, sem mediação, livre de qualquer contexto social, cultural, icónico: uma pura animalidade a querer expressar-se. Ele forte, alto, viril, as mãos pousadas sobre o sexo, com os olhos fixos sobre o corpo da mulher morena. E ela sozinha a percorrer a sala com os visitantes encostados à parede. A dança solitária depressa se transforma num encontro: um corpo contra o outro, as mãos a percorrerem o corpo alheio; tocam-se, agarram-se, procuram-se. Não há inocência, nem devassidão, mas sucessivas tentativas de ser com o outro, de acalmar o desejo, de se livrar da fome. É uma dança sem fim: há momentos tranquilos, mas eles estão condenados a voltar repetidamente ao princípio sem nunca realizar a acção redentora.

Facilmente se imagina Julião Sarmento a assistir a esta cena, a tirar fotografias, a fazer desenhos, a fixar os pormenores e as particularidades do modo como ele percorre o corpo dela e como ela se entrega ao corpo dele. Não se trata de uma cena iniciática, mas de uma matriz passível de ser reconhecida em muitos dos seus trabalhos, que parecem documentos de uma expressão habitualmente inaudível. Os movimentos — anímicos, imaginativos, oníricos — que Sarmento materializa em vídeo, pintura, desenho ou escultura são os que normalmente disfarçamos, enjaulamos, constrangemos à invisibilidade.

O esforço feito por Julião Sarmento tem como objectivo reconhecer a tensão própria da vontade e da animalidade, que está sem-

pre a retomar, estabelecida entre o desejo e os seus objectos sempre provisórios e instáveis. É assim que a repetição surge como destino ao qual não se pode escapar; e surgem as mesmas palavras, as mesmas situações, os mesmos sentimentos.

A impossibilidade da concretização do desejo, que em *Cometa* surge tão claramente, introduz outro aspecto essencial da obra de Sarmiento: a solidão. As figuras, quase sempre sem rosto, surgem isoladas, distantes de tudo e de todos. As tentativas que fazem de ser com o outro são fracassadas: chega-se perto do outro, mas o ser num outro (que a experiência sexual parece prometer) é sempre fracassado. As mulheres de Sarmiento (os homens, quando surgem, são instrumentalizados pela fome feminina de se exceder) são sempre magníficas e luminosas, mas isso não lhes chega para estabelecer contacto com o que está fora de si. A escultura/instalação *Film Noir* apresenta esta outra experiência-matriz. Um corpo translúcido que parece irradiar luz própria está de pés descalços sobre um tapete. Encapuçada com um gorro preto, sem expressão, sem rosto ou individuação. É um puro corpo, fechado sobre si próprio, perdido num sítio negro e escuro. A posição é a de quem está à espera de um acontecimento, mas nada acontece. O paradoxo consiste na sua presença num palco não sendo, no entanto, capaz de agir, por não conseguir chegar ao exterior — mas esta imobilidade é expressiva e enérgica.

Também aqui se torna presente a tensão que percorre o trabalho de Julião Sarmiento. A expectativa é a de ficar mais perto de qualquer coisa de que se estará sempre distante; os trabalhos do artista surgem como formas de abreviar distâncias e provocar aproximações, mas são, ao mesmo tempo, gestos conscientes de não poderem fazer mais do que gerar figuras, desenhar contornos, sugerir palavras. Gestos conscientes de que nunca nada disso será suficiente

e que, portanto, será sempre necessário voltar ao princípio e retomar a ideia, repetir a palavra, procurar a satisfação.

Texto publicado no *Público* de 30 de Abril de 2011 sobre a exposição *Distancias Cortas / Close Distance*, com curadoria de Adrian Searl, na Casa Encendida, Madrid.

LEONOR ANTUNES

A escultura como medida

O trabalho de Leonor Antunes (n. Lisboa, 1972) caracteriza-se por uma relação intensa com os espaços que habita. Uma relação não fechada com a arquitectura enquanto coisa material e objectual, carregada de sentidos e sintomas culturais e civilizacionais, mas igualmente enquanto espaço que se pode habitar, percorrer e que, num certo sentido, se pode apropriar. Pode dizer-se que nos encontramos perante uma espécie de relação primitiva, desintelectualizada e directa com o espaço, com a arquitectura e, claro, com o corpo.

Um dos gestos mais característicos de Leonor Antunes é a medição. Esta acção tem dois sentidos principais: primeiro, uma ideia de performatividade que é dada pelo movimento da artista a medir os espaços onde expõe e que se prolonga no movimento do espectador (para se dar conta dessas medidas e do modo como traduzem abstractamente a estrutura material da arquitectura precisa de percorrer o espaço e, por exemplo, seguir uma linha); segundo, medir é uma forma de compreender, conhecer e, sobretudo, representar uma grandeza espacial tornando-a comunicável, transmissível, partilhável.

Aquelas características não esgotam as dinâmicas criativas e reflexivas do trabalho de Leonor Antunes, mas permitem o acesso a uma espécie de lógica racional que regula uma parte importante da sua obra e que preside à ambição de desenvolver um trabalho

claro, rigoroso, directo e, sobretudo, não excessivo. Mesmo sendo possível filiar Leonor Antunes nas famílias de artistas ligadas ao minimalismo e ao conceptualismo, não encontramos na sua obra a reprodução imediata e directa do mote minimalista (*less is more*), nem a pesquisa conceptual do conceito certo, mas uma espécie de ética criativa iluminada pela recusa de adicionar mais e mais objectos ao mundo. Uma negatividade com a função de dirigir e adestrar a atenção para os detalhes e pequenas existências e que é uma forma de a tornar mais rigorosa e acutilante.

Por essa razão, muitas vezes as suas obras são gestos que não se traduzem em *performances*, mas materializam-se, por exemplo, numa linha dourada que percorre uma parede. E percorrer uma parede é percorrer a sua orografia, descobrir os seus acidentes, observar os detalhes. Uma disciplina poética da atenção que, muitas vezes, se traduz em coisas quase invisíveis, como é o caso de *Chão I* em que uma linha dourada percorre a sala e acompanha as paredes, os vãos, as imperfeições construtivas. Um acompanhamento ditado por um levantamento minucioso e muito rigoroso do local em que a linha se estende e que invoca não só a ideia originária do fio de Ariadne, mas desenvolve o pressuposto de que medir é uma forma de chegar ao mundo.

Na exposição *A linha é tão fina que o olho, apesar de armado com uma lupa, imagina-a ao invés de vê-la* Leonor Antunes não partiu do diálogo directo com a arquitectura do espaço expositivo para o desenvolvimento das obras, mas as quatro esculturas formam-se a partir do jogo entre ver e imaginar que o título anuncia. E este é um jogo com a vocação perspectivista do olhar humano. O que implica interpretações e adaptações dos objectos de forma a se poderem acomodar ao olho e das quais, muitas vezes, resultam duplicações e ilusões. Não que as esculturas as queiram denunciar, desconstruir ou eliminar; pelo contrário, Leonor Antunes usa-as como elementos.

As esculturas são estruturas de madeira rectangulares sobre as quais estão suspensas linhas que lembram as redes de pescadores (recorde-se a manualidade da sua construção, utilização e manutenção). São uma espécie de molduras ou ombreiras de grandes portas que tornam consciente a presença de um vazio e as ideias de limite, confinamento e transposição. Estas esculturas conferem à exposição uma importante dinâmica: de um lado, as linhas percorrem a sala, reforçando a sua escala, grandeza, volumetria e existência, por outro, os umbrais activam a presença do vazio que não se pode medir, mas só pressentir. E esta relação entre figura e vazio, volume e ausência, é essencial no trabalho desta artista.

Para além desta exploração das forças activas na arquitectura e no espaço, a exposição vive de uma intensa encenação. A disposição das esculturas e a iluminação conferem ao espaço uma dimensão teatral (a lembrar os *l-beams* de Robert Morris) que reforça o modo como é o corpo do espectador que activa o corpo da escultura, que o mede e dele se apropria. Desta forma, pode dizer-se, como síntese, que a escultura é, para Leonor Antunes, uma forma de medir o mundo e de fazer face às suas existências.

Texto publicado no *Público* de 11 de Setembro de 2013 sobre a exposição *A linha é tão fina que o olho, apesar de armado com uma lupa, imagina-a ao invés de vê-la* na Kunsthalle Lissabon, Lisboa.

LEONOR ANTUNES

Atmosferas

Atmosférico, ambiental e decorativo são formas possíveis de entender, e descrever, o trabalho escultórico de Leonor Antunes. É quer-se com isto salientar a sua lógica criativa e apontar para o seu processo artístico que resulta na criação de espaços onde se materializa uma experiência. Não se trata de uma obra de arte total, de um *site-specific*, nem tão-pouco de uma ortodoxa instalação.

A tipologia das suas obras engloba todas as anteriores, mas é mais útil pensá-las enquanto atmosféricas, ou seja, as obras de Leonor Antunes criam lugares cujas qualidades formais, materiais e poéticas se unem, propondo uma experiência sensual e rememorativa: as suas obras apelam, em primeiro lugar, a um modo sensível de compreensão (o corpo que sente e que guia a inteligência) que activa memórias inscritas no lugar, no desenho e nos materiais.

Esta primazia do elemento sensível cria uma espécie de *pathos* escultórico cuja acção é não só a de provocar uma espécie de empatia estética, mas também uma leitura crítica da história tal como ela se encontra depositada nos diferentes elementos que compõem as suas obras. As múltiplas referências de que parte são essa história que a artista se propõe, e nos propõe, reencontrar e discutir. Uma multiplicidade referencial — de que a exposição em Veneza é um excelente exemplo — que propõe um olhar para a história usando a arquitectura e o *design* como seus fios condutores.

Nesta exposição, a história é a da possibilidade de uma Veneza moderna e o debate que essa ideia gerou e que ficou registado nas obras de Carlo Scarpa, Franco Albini, Franca Helg, Savina Masieri e Egle Trincanato (a primeira arquitecta formada pelo Istituto Universitario di Architettura di Venezia), entre outros. Está em causa a apropriação da cidade onde expõe e do seu contexto intelectual e cultural, não para os continuar e repetir, mas para activar a sua história e os seus debates críticos.

Essencial é perceber que esta junção de tantos nomes, referências e histórias não faz da artista uma arquivista, tão ao gosto de uma certa estética contemporânea, mas são elementos que transforma, analisa, desfaz e refaz de modos distintos, dando-lhes um sentido totalmente novo e, de algum modo, inesperado. Esta exigência do seu trabalho também reside na junção — muitas vezes incómoda — entre arte, arquitectura, artesanato e *design*. E é incómoda porque inactual no modo como não se deixa apropriar pelos discursos tão em voga sobre as dinâmicas criativas contemporâneas. No seu caso, a junção implica retomar formas espontâneas de conhecimento que se alojam num gesto (que equivale a um modo de fazer/pensar) não erudito que desenvolve um pensamento material acerca do mundo.

Nesta exposição, a estratégia de Leonor Antunes foi criar um dispositivo escultórico que está simultaneamente na cidade e fora dela, criando um espaço único de apresentação: diferentes perfis de alumínio branco, baseados em exposições de Egle Trincanato, e distribuídos pelo espaço não só envolvem as esculturas, mas têm a dupla função de, por um lado, criar um espaço virtual para o gesto escultórico de Leonor Antunes e, por outro lado, manter a relação com o *palazzo* que habitam, com os seus elementos arquitectónicos e artísticos.

No centro deste lugar escultórico surgem outras esculturas feitas de mogno, freixo e tília pelas quais trepam e se enleiam elemen-

tos em tecido, couro e corda. E, com a verticalidade, tema essencial desta exposição e do trabalho da artista, surge a suspensão como programa artístico: esculturas contra a gravidade que estabelecem um jogo inesperado com as acções de erguer, trepar, subir. Apesar da gravidade, condição inalienável de todo o elemento material, Leonor Antunes faz da suspensão um lugar natural da escultura, que se prolonga nas relações entre esconder/mostrar, opacidade/transparência.

É um jogo, no sentido de acção não exclusivamente lúdica — tal como é pensado em *play* e *spiel*, as palavras inglesa e alemã para jogo —, que permite a esta artista construir conjuntos escultóricos que devem ser entendidos na sua dimensão atmosférica, ou seja, na sua capacidade não violenta de transmutar a percepção e a experiência de um lugar, de um espaço e de um objecto.

Texto publicado no *Público* de 28 de Maio de 2019 sobre a exposição *a seam, a surface, a binge, or a knot*, com curadoria de João Ribas para a Representação Oficial Portuguesa na 58.^a Exposição Internacional de Arte, La Biennale di Venezia no Palazzo Giustinian Lolin, Fondazione Ugo e Olga Levi, Veneza.

LOURDES CASTRO

A etnografia impossível das sombras

No texto de abertura da recente edição da Assírio & Alvim *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, escreve Lourdes Castro (Funchal, 1930-2022): «O que mais me fascina... é aquele trecho em que Chamisso descreve como “o homem de cinzento” retira a “bela, belíssima sombra que projecta a vossos pés.” Faz soltá-la ligeiramente da relva, levanta-a da cabeça aos pés, enrola-a para dobrar e finalmente meter na algibeira. Quem sabe se inconscientemente as minhas sombras deitadas em lençóis (matéria “dócil”) não tenham vindo em parte desta cena... O que me atrai: a sombra não ocupar espaço e guardar a sua presença mesmo desligada do corpo que a projectou.»

Estas palavras, matéria aparentemente tão distante do universo de Lourdes Castro, são de uma enorme precisão na forma como apresentam os elementos centrais da produção, pesquisa e atenção do seu percurso artístico. A exposição *À Sombra*, na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, permite uma compreensão dos núcleos centrais com que o seu trabalho se tem confrontado. Em todos eles, e independentemente da técnica específica que utiliza (desenho, gravura, *assemblage*, acrílicos, etc.), a questão parece ser sempre a mesma: a tentativa de traçar, conquistar e sentir o poder expressivo e plástico que uma sombra possui. Como base desta prática, convertida em ponto de vista ou modo de ver, existe a certeza de que as som-

bras possuem uma carga metafísica significativa, transformando-se numa espécie de núcleo inamovível da caracterização de um ser ou de um gesto. O grande fascínio pelo homem sem sombra, Peter Schlemihl, provém da direcção do olhar para um terreno em que à ausência de sombra corresponde uma não presença.

Uma situação paradoxal, dada a natureza fantasmagórica, imaterial, efémera e incapturável das sombras — também Schlemihl manda pintar a sua sombra apercebendo-se da impossibilidade de tal tarefa. Não se pode dizer que o trabalho de Lourdes Castro seja uma reprodução das sombras reais. O seu projecto é o de uma descrição, evidentemente plástica, desses seres eternos e imateriais — as sombras quase não se deixam ver, apenas pressentir e, quando se julga possuí-las, dissolvem-se. A inevitável fixação de limites formais, através do traço, por exemplo, acontece como apresentação de um espaço vazio, na expectativa de preenchimento e, claro, como condição de visibilidade — e nunca como fechamento de um território. Paradigmáticos são os «lençóis» que permitem à artista fixar essas pseudo-imagens (são as sombras verdadeiras imagens? Ou serão apenas tentativas de mediação para a formação de imagens?) num ambiente móvel e fugidio. Mas em caso algum se trata de capturar, aprisionar ou recolher — como o que aconteceu à sombra do desgraçado Schlemihl. Pelo contrário, o que encontramos são contínuas vénias, gestos surdos e mudos de admiração, que a artista faz às sombras. Apetece dizer, pedindo a expressão emprestada a Junichiro Tanizaki, que estamos perante um «elogio da sombra».

Está em causa a compreensão do trabalho artístico não enquanto revisão crítica de enunciados teóricos ou políticos, mas como gesto de recolha paciente, demorada e amorosa dos vestígios que as sombras indelevelmente deixam impressas nas superfícies daquilo que há, uma etnografia impossível, porque sempre em vias de extin-

ção. No texto já citado, Lourdes Castro conclui: «Já sonhei que eu era só sombra, mas que nunca ficaria sem ela!» Talvez seja este sonho que persegue a artista e a sua tarefa surja como a inevitabilidade que os sonhos transportam para a vida.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 11 de Junho de 2006 sobre a exposição *À Sombra* na Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa.

LUÍS LÁZARO MATOS
Fábulas aquáticas

O mar sempre foi um território muito fértil para artistas, poetas e escritores. O seu poder evocativo, mitológico, originário e ancestral é matéria de inquietação, mas também o é a sua materialidade e exuberância de vida, cores e materiais. A que podemos juntar o mar como lugar de acontecimentos, espaço misterioso sobre o qual se abatem as mais terríveis tempestades de grandeza inesperada e onde se dão acontecimentos misteriosos como animais de dimensões espectaculares ou certas zonas onde tudo desaparece sem deixar rasto.

Toda esta potência metafórica, poética e plástica detida pelos oceanos é a matéria-prima usada por Luís Lázaro Matos (n. Évora, 1987) nas suas composições pictóricas e sonoras. *Waves and Whirlpools* é exposição feita a partir de sete conjuntos de duas pinturas a que se junta um disco produzido pelo artista. Não que o disco seja uma banda sonora a acompanhar as imagens compostas sobre as telas, mas há um prolongamento entre estes dois elementos de uma mesma família. Pinturas sonoras que usam o elemento invisível e imaterial do som como sua matéria.

Esta aproximação entre música e pintura é interessante não só por causa da utilização do elemento musical num contexto visual, mas porque a experimentação da música implica uma relação física e activa que o artista convoca como matriz desta sua exposição: os dípticos estão suspensos e, no verso, contêm palavras retiradas de

diferentes temas do disco. Palavras inscritas no verso das pinturas que exigem ao espectador não só fazer face a cada uma das obras, mas atravessá-las e ver as zonas habitualmente escondidas: o verso, as dobras, o suporte material e rude das grades em madeira que suportam a tela.

Não se trata de um simples gesto de contestação dos protocolos da exibição e experimentação da pintura, mas do entendimento da pintura como lugar onde se encenam acontecimentos. E o que é mais notável no trabalho deste artista é a vitalidade atribuída às imagens pintadas e ao seu entendimento enquanto espaços virtuais onde potencialmente tudo está por acontecer.

A encenação destes acontecimentos — que implicam uma concepção performática da pintura — inspira-se no Triângulo das Bermudas. Uma referência que permite resgatar para estes trabalhos todos os oceanos e todo o potencial imagético, onírico e fantástico que estes contêm. A geometria da instalação e a disposição das pinturas remete para esse lugar geográfico que tem motivado tantas histórias e que tem sido lugar de tanta especulação metafísica. Uma referência que permite ao artista falar do espaço das suas pinturas e das suas sonoridades como um lugar de transformação e magia. A preferência por estes lugares reais e virtuais, materiais e oníricos que motivam narrativas é um elemento importante do trabalho deste artista.

Para a curadora Martha Kirszenbaum, o trabalho deste artista é um caso de realismo mágico que o artista aprendeu nas pinturas de Paula Rego. E percebe-se a aproximação entre estes dois artistas porque ambos encontram na pintura um lugar onde não só criam dispositivos de leitura do mundo, mas onde igualmente se representam a si mesmos. É como se cada pintura fosse uma máquina de criar leituras do mundo e, simultaneamente, uma forma de se inventar a si mesmo.

A estas ideias do oceano como grandeza contemplativa e incomensurável, algures entre o belo e o sublime, o artista contrapõe o oceano, com as suas ondas e diferentes habitantes, como o lugar onde surgem figuras como uma cadela-astronauta e surfista, um homem-tartaruga, peixes cantores, etc., tudo retratos alegóricos nos quais o humano surge numa relação anímica com tudo o que o rodeia e em que os animais são personificados e transformados em elementos de uma intensa fábula aquática e musical.

Texto publicado no *Público* de 12 de Novembro de 2020 sobre a exposição *Waves and Whirlpools*, com curadoria de Martha Kirszenbaum, realizada entre 12 de Setembro e 15 de Novembro de 2020 na Galeria Municipal do Porto.

LUISA CUNHA

A escultura que a voz faz

Podemos fechar os olhos e não ver, cerrar as mãos e não ter tacto, inibir a sensibilidade e não sentir, mas a audição é qualquer coisa que invade o ser humano, tomando-o por completo. As tentativas de não ouvir são sempre infrutíferas, votadas ao fracasso. Parece que a natureza dos sons é tal que invadem e conquistam um espaço dentro de cada um de nós e obrigam a acompanhar os seus andamentos: por isso é que a palavra dita é uma das ferramentas mais potentes da vida humana. Pense-se nas injúrias proferidas, nas maldições apregoadas, no amor declarado, na enunciação dum desejo. O poder da palavra é tal que pode inverter a tradicional relação interior/exterior, transformando estes termos em meras fixações provisórias sem correspondente na natureza humana: procura-se o interior e deparamos continuamente com o exterior. A exortação do filósofo alemão Hamann «fala para que eu te veja!» permite perceber que estamos sempre no exterior: uma espécie de condenação ou exílio onde fica impossibilitada a fuga para a interioridade, para o lugar escondido de todos os outros e de tudo quanto há.

Esta perplexidade habita o núcleo (estético, conceptual e sensível) do trabalho de Luisa Cunha (n. Lisboa, 1949), o que não significa que o trabalho desta artista seja uma investigação linguística, antes que a linguagem é uma das suas ferramentas, ou melhor, que o poder de revelação e, sobretudo, o poder formador e invocador

de imagens que a linguagem humana possui é aquilo que interessa à artista, por ser o local onde as transferências e metamorfoses do material produzido pelas faculdades humanas melhor se espelha. E, devido a isso, o seu trabalho é polimórfico: assume as formas e meios que mais lhe convêm para mostrar o que quer mostrar — podem ser imagens, sons, objectos, textos ou texturas. Tudo o que excite e exercite a imaginação, enquanto instância de reconhecimento daquilo que o olhar capta, lhe serve.

Mas em qualquer um dos casos o motor produtivo do seu trabalho parece ser a ideia de uma arquitectónica, ainda que muito peculiar e quase sempre mediada pela palavra, do corpo no espaço. À pureza espacial, esta escultora, e do nosso ponto de vista trata-se sempre de trabalhos inscritos no campo da escultura, prefere a impureza do contacto estético — por este ser um retrato mais fiel do modo como o corpo se movimenta e estabelece relações espaciais, sensoriais e perceptivas.

Na exposição *Words for Gardens* (palavras para jardins) a singularidade do seu trabalho fica demonstrada e a centralidade do espaço no seu pensamento estabelecida. A escultura sonora, que dá nome a esta exposição, foi realizada para a Bienal de Sydney de 2004 e instalada no Jardim Botânico desta cidade; em Lisboa, parece que a peça ganha a sua verdadeira dimensão: num espaço branco, delimitado por paredes brancas estrategicamente colocadas, existem três pares de auscultadores em três locais diferentes. O auditor, espectador ou utilizador escolhe a sua posição no espaço, escolha aquela que determina o seu ponto de vista e, assim, a configuração do seu campo de visão. Em qualquer um dos casos nunca se vê a saída e o olhar fica confinado pelas linhas geométricas do desenho da sala.

Os cantos são singulares: linhas que nunca se encontram e, inesperadamente, abrem o horizonte. O aparente fechamento transfor-

ma-se em abertura, o confinamento em espaço infinito. As palavras, que parece terem acesso directo ao local da mais profunda intimidade daquele que as escuta, adensam o ambiente por serem referências ao exterior, à paisagem, ao horizonte. Ao contrário do que acontecia em Sydney, a concentração do utilizador é total: não existem movimentos externos, não existem outras formas, as únicas realidades são o espaço, aparentemente vazio, a voz e as imagens que se sucedem ao ritmo do discurso audível e que invocam múltiplas sensações e percepções. E a percepção do suposto exterior é acompanhada pela consciência do modo como o espectador se sente a si próprio.

A voz vai dizendo: «Podes desenhar relva. Em infinitas folhas de papel. Começas onde quiseres. Não interessa. Podes ir para onde quiseres. Não interessa. Tocas a superfície do papel com um movimento da tua mão rápido e intenso. Agarra o ponto de contacto. Percebes o que acabas de fazer e dizes: “Desenhei um ponto. Estou preso a este ponto. Para onde posso ir a partir daqui?”. Toma uma qualquer direcção.» (Original em inglês) O confronto com estas palavras faz-nos descobrir que estes pontos de intensidade somos nós próprios e que o desenho que o som descreve é o nosso próprio corpo que o realiza. O resultado, fruto dos nossos movimentos no espaço expositivo, é a configuração, não intencional, do espaço branco visto como folha em branco, vazia, lisa, imaculada: uma espécie de desenho feito pelo corpo ao ritmo das sugestões e intromissões do texto. No limite, chama-se aqui desenho à tomada de consciência das diferentes qualidades e intensidades do espaço, ou seja, à passagem de uma abstracção do espaço à sua materialização, visão e vivência.

Texto publicado no *Público* de 18 de Março de 2006 sobre a exposição *Words for Gardens* na galeria Chiado 8 – Arte Contemporânea, Lisboa.

LUISA CUNHA

Não é preciso dizer mais nada

*Reduzida a ouvir-te, vejo-te com os ouvidos.....
Ter a ilusão de estarmos abraçados um ao outro e de repente
interpor caves, esgotos, uma cidade inteira entre nós.....
Lembras-te da Ivone que não podia conceber como a voz pas-
sava através dum fio tão torcido? Pois tenho o fio em volta do
pescoço. A tua voz em volta do pescoço.....*

JEAN COCTEAU, *A Voz Humana*

De repente, a voz transforma-se em sensação física, as palavras cruzam o pensamento como se fossem objectos a deslocar-se no espaço e a ocupar um lugar. Parece que o som se transforma em ser físico, material, impenetrável, qualquer coisa que se pode tocar e agarrar com as mãos e ver com os olhos. A sua natureza é invasiva: ocupa tudo, assoma todos, não conhece fronteiras e limites, por oposição às imagens, que conhecem múltiplos constrangimentos.

Orfeu é a realização do mito da proibição do olhar: é o cantor a quem a música da sua lira abriu as portas do Hades para resgatar Eurídice. A regra imposta pelos deuses é que, até chegar à saída do mundo subterrâneo, Orfeu tem de seguir na frente de Eurídice e não pode olhar para trás: mas a sua natureza, ou, se preferirmos, a sua *hybris*, impelem-no a procurar com os olhos aquilo que a sua voz canta. Orfeu é o nome que damos ao herói que, tragicamente, perde o amor no momento da sensação visual.

Em *Red Phone*, Luisa Cunha não está a pensar em Orfeu, nem no conjunto das proibições ligadas à formação de imagens. Mas a matriz é comum. A inexistência de imagem não está ligada a nenhum tabu visual, mas diz respeito à tentativa de ver o que existe no espaço «entre» aquilo que se diz e aquilo que se ouve, «entre» a voz do outro e a sua imagem, o seu rosto, o seu corpo. Na voz que ouvimos no telefone vermelho — símbolo do poder, da urgência, da voz que comanda —, o pensamento e o outro dão-se enquanto formas invisíveis e indivisíveis.

Pelo telefone ouve-se uma voz que diz: «I am thinking... what you are thinking»; depois, acrescenta: «what you are thinking is what I am thinking»; e termina: «exactly what you are thinking is what I am thinking / let us put an end to what we are thinking». A conclusão do fluxo do pensamento demite todo e qualquer excesso de palavras, opta pela contenção e pela utilização de um mínimo de recursos: como se aquilo que está a ser dito só pudesse ser ouvido pelos poucos que entendem aquela espécie de código clandestino. Neste quase clima conspirativo, a voz sabe que é ouvida e que é entendida: aquilo que diz, as pausas que faz e o que deixa por dizer fazem parte de um discurso cujo sentido está para além do estritamente escutado.

Podem fazer-se extrapolações sobre o modo como a intimidade é construída num espaço de partilha, de comunidade, de encontro. Depois, há o exercício do poder: a voz lança bombas, agride, controla, impõe, subverte, liberta. Podíamos acrescentar outra metáfora da voz como força subversiva e invasiva. Uma voz que molda a história, altera os factos, constrói o real e aquilo que se pode ver e pensar. Mas, em *Red Phone*, a não nomeação provém de se dizer o mais importante não só através das linhas, mas por entre as linhas. Por isso, a esta voz corresponde a possibilidade de, num mundo em

que muito pouco se pode dizer, o mais decisivo ficar no não-dito, nas palavras que se subentendem mas que não são proferidas. *Red Phone* vive no intervalo «entre» aquilo que se diz e o que verdadeiramente se quer dizer: é esta a sua condição.

Todas estas vozes se encontram na peça de Luisa Cunha. Todas são evocadas enquanto possíveis fisionomias da ferramenta política, estética e amorosa em que a palavra dita se pode transformar. O silêncio em que se fica no final não quer dizer que não há mais nada para dizer, mas sim que já não precisamos dizer mais, o importante já foi dito e resta-nos apenas desligar o telefone.

Texto publicado em 2007 no catálogo da exposição *Por entre as Linhas / Between the Lines*, com curadoria de Isabel Carlos, no Museu das Comunicações, Lisboa.

LUISA CUNHA
Horizonte e limite

Estar na paisagem sempre foi uma experiência que pôs em movimento muitos processos criativos não só por motivos estéticos, mas também pela «potência artística» da experiência de imersão numa qualquer geografia natural ou urbana. São conhecidos os passeios românticos, os *Wandern*, as deambulações modernas e o modo como foram, para muitas gerações de artistas, verdadeiros modelos de prática artística. As duas experiências partilham uma mesma característica da fusão com o objecto da visão: ser um todo com o que se observa, partilhar as suas perplexidades, ser indissociável do que se vê. Só que, no caso dos românticos, essa experiência dirige-se à transcendência, e, por isso, à sua própria superação, ao invisível expresso na paisagem mas para além dela, enquanto, no caso dos modernos (pense-se no pintor moderno de Baudelaire ou no *Malte Laurids Brigge* de Rilke), é nas próprias coisas que se quer permanecer: bem no centro de cada coisa, na sua interioridade.

A série de fotografias de Luisa Cunha presente em *Ongoing Landscapes* é um caso notável deste encontro. A artista junta os aspectos mais decisivos daquelas duas modalidades e consegue construir uma obra em que a paisagem é mais uma suposição do que uma existência real. Já em obras anteriores tinha explorado a acção de andar pela cidade como forma de conhecer um território e de medir o tempo. Aliás, está no centro do trabalho desta artista, co-

nhecida por usar o som e a palavra dita ou escrita, um modo particular de perceber o espaço e de nele encontrar uma posição para o seu corpo.

Nesta série não há propriamente cidade ou natureza, mas há um permanente deslocamento de toda a representação em direcção a uma espécie de abstracção do corpo que percorre a paisagem e a um apagamento dos elementos visuais que ocupam o horizonte. Por isso, nestes trabalhos, o confronto principal é com o cinzento e com a ausência de elementos pictóricos que possibilitem organizar a imagem e construir o horizonte. São fotografias que podem, com rigor, ser descritas como abstractas e monocromáticas, sem com isso anular as múltiplas tensões que as percorrem, sobretudo por a sua visualidade residir na relação imediata que estabelecem com a acção que lhes deu origem. Ou seja, são obras que apresentam e expressam o seu próprio processo. E este processo é o gesto de olhar em volta, voltando-se sobre si próprio com os olhos fixos no céu, na tentativa de desenhar o horizonte. Tarefa dificultada por se tratar de um conjunto de imagens feitas na ilha da Madeira, onde o horizonte, de tão vasto, deixa de significar uma relação com a infinitude, a lonjura e o indeterminado, para passar a significar uma relação com o fechamento, a clausura e a claustrofobia. Sendo uma experiência física de confronto com o mar, o céu e o momento em que estes se fundem, não há aqui mais mar e céu, mas uma única coisa que se fecha sobre quem a vê e o encerra numa espécie de exílio terrestre. Um jogo entre a experiência do horizonte e a sua ausência, transformada em clausura, que as imagens da artista tomam como sendo a sua vocação. Trata-se de apontar a câmara para o horizonte e procurar o ponto ínfimo em que a terra, o mar e o céu se tocam e perceber fundamentalmente a ausência de elementos de orientação e de condução da atenção, experimentando com toda a intensidade

a falência da visão e a dissipação da atenção: por mais que se olhe, não há onde pousar a visão.

Estes trabalhos fazem parte do vocabulário característico de Luisa Cunha, não só por a fotografia não ser uma ferramenta estranha a esse corpo de trabalho, mas porque, à semelhança de muitas das suas obras, a sua tentativa é a da descrição rigorosa, paciente e atenta do que a rodeia e do modo como o seu corpo mede a exterioridade, o espaço e as coisas. E, por isso, há uma espécie de cinematografia inerente à experiência destas obras que é revelada pela circularidade das imagens, mas também pela sua colocação, na galeria, à altura dos olhos, como que a construir um panorama ou, se se preferir, uma visão sinóptica da relação entre o limite e o ilimitado do horizonte.

Texto publicado no *Público* de 30 de Outubro de 2013 sobre a exposição *Ongoing Landscapes* na Galeria Miguel Nabinho, Lisboa.

LUIA CUNHA

Exercícios de suspensão

A actividade artística de Luisa Cunha tem conhecido muitas variações materiais. Interessa-lhe explorar muitas matérias, porque essa diversidade material corresponde a diferentes modalidades expressivas. Uma característica de tal modo forte que nunca se sabe bem o que esperar das suas exposições: podem ser fotografias, vídeos, desenhos, pinturas ou peças sonoras. No entanto, há dois elementos comuns: a maneira como inscreve a linguagem no corpo das obras ou nos seus títulos e uma certa ideia de absurdo que diz respeito à forma como esta artista lida (alterando, invertendo, desrespeitando) com os protocolos da experiência das obras de arte e com todas as expectativas existentes sobre o que é e o que deve dizer uma obra de arte. E é a partir destas duas ideias que podemos entender a exposição *A Bit of Matter and a Little Bit More*.

No seu conjunto, a relação com o mar parece ser o denominador. Mas não é tanto o mar (ou o rio, num dos casos) aquilo que se encontra em causa, e sim o confronto com o vazio e o indeterminado que aquele convoca. Contemplar o horizonte marítimo é contemplar uma grandeza que a nossa vista nunca poderá alcançar, ou seja, estamos perante a experiência de inadequação do nosso aparelho sensível à grandeza do mundo. Dar-se conta desta inadequação significa uma particular compreensão da nossa finitude originária, uma consciência importante para esta artista e que, muitas vezes,

surge tematizada em obras cujo coração é formado pela tentativa de dizer o mundo e não o conseguir. Uma impotência significativa porque apresenta os limites da nossa linguagem, mas revela simultaneamente a irresistível vocação humana de ultrapassar a linguagem possível e seguir em direcção a um qualquer incondicionado — isto é, tentar dizer o que não se deixa dizer. Esta parece ser a situação da escultura sonora *FRYDM!* Uma caixa de cartão colocada no centro da sala que repete, ininterruptamente, o que nos parece ser a palavra «freedom» (liberdade). A repetição contínua (em *loop*) coloca-nos na situação poética de encontrar o sentido no dizer da palavra, no seu ritmo e matéria sonora. Mas este dizer não se destina a aprisionar, isto é, a cristalizar e fixar a palavra porque, a partir de determinado momento, é-se lançado para lá da palavra, da voz e do dizer e só se tem acesso à subtil vibração do ar. Trata-se de um movimento, muito importante no trabalho desta artista, de espacialização da linguagem, do sentido e, claro, da arte.

Mas estas não são peças existenciais ou metafísicas e, tal como sugerido pelo título de uma das obras, *It is what it is* (é o que é), estas obras são o que são, tudo está à vista, sem segredos escondidos a exigir uma interpretação de significados ocultos. Aquele título da série de fotografias não significa uma tautologia vazia, mas a consciência de que, como diz Hofmannsthal, o único esconderijo possível para a profundidade é a própria superfície. Esta equivalência não corresponde a uma retórica estética, mas faz da reunião do concreto e do abstracto um programa artístico. Por isso, a simplicidade dos gestos desta artista não são vazios, mas fazem da obra de arte o lugar de encontro entre as dimensões aparentemente inconciliáveis dos conceitos e ideias com as coisas materiais e sensíveis do mundo.

Trata-se de uma exposição intrigante, cheia de insinuações e muito atmosférica. A peça sonora imprime qualidades espaciais

importantes e, depois, as fotografias sugerem acções/situações que ficam em suspenso. Na realidade são foto-acções em que os personagens parecem estar no início de algo que seria revelado pela sequência de imagens, mas, depois, a acção não se resolve. Fica tudo numa tensão pairante e num estado contemplativo. Este estado de não-resolução sugere uma particular apresentação da arte enquanto exercício de equilíbrio feito por um funâmbulo que, concentrada e esforçadamente, caminha sobre um cabo estendido sobre o abismo. Um andar que implica uma infinidade de pequenos ajustamentos que são a sua condição — e a obra de Luisa Cunha encontra-se nesta situação de caminhar sobre o abismo.

Texto publicado no *Público* de 27 de Março de 2015 sobre a exposição *A Bit of Matter and a Little Bit More* na Galeria Miguel Nabinho, Lisboa.

MARIA CAPELO

Comunicação de espíritos

Todas as exposições possuem, como ambição, estabelecer a singularidade de um território, de uma sensibilidade, de um fazer. No caso de *Deita-te, Levanta-te e Agora Deita-te*, de Maria Capelo (n. Lisboa, 1970), essa ambição expressa-se através da apresentação daquilo a que o curador chama a sua oficina de bastidores. Esta é composta por imagens, fotografadas, desenhadas ou pintadas, filmes e livros de poetas que constituem a inspiração da artista ou, como passou a ser convenção dizer dos artistas do século XXI, são os seus materiais de pesquisa. E é importante localizar a junção de todas estas coisas num plano de pesquisa e tornar claro que não se trata de uma espécie de intrusão nos segredos bem guardados e privados de um artista.

Tratando-se de uma pintora a quem são estranhas outras expressões plásticas — ainda que o desenho ocupe um lugar central na construção do seu universo —, é importante tomar nota da maneira não hierárquica, não cronológica e não causal como são apresentados os seus tão diferentes materiais de trabalho. Quase se poderia dizer que estamos perante presenças que, de uma ou outra forma, encontramos em todos os seus gestos. É importante sublinhar a ideia de procura porque o desenho e a pintura são, para Maria Capelo, ferramentas que utiliza para construir um conhecimento do mundo e das suas paisagens. Mas as paisagens que continuamente surgem no trabalho desta artista são, simultaneamente, objecto da

pintura — o seu referente — e atmosfera vital, condição da vida e da arte, na qual a artista habita, onde se move e actua.

E, efectivamente, é uma certa ideia de paisagem que domina a exposição, ao mesmo tempo que existe um paralelismo, acentuado pela contraposição das diferentes obras expostas, entre uma paisagem interior, formada por múltiplas camadas de tempos, coisas e matérias, e uma outra, exterior, que a artista tenta fazer surgir nas folhas de papel. É este encontro entre diferentes dimensões da ideia de paisagem que está em causa.

Para a artista, o conceito de paisagem, aprendido com o geógrafo Orlando Ribeiro, não é uma entidade poética, mas significa o modelo da sua observação do mundo e das suas coisas. Numa entrevista, publicada no texto da exposição, diz: «enfrento uma paisagem, um espaço, uma árvore, um ponto de vista de um sítio, um pouco como quem enfrenta um rosto, ao qual tenho de me aproximar insistentemente, para o conhecer». É nesse ataque que o desenho é fundamental. Um ataque, paciente e atento, que caracteriza tanto os desenhos como as suas pinturas.

Estas não são paisagens bucólicas ou idílicas, mas lugares duros e austeros (Serra do Caldeirão, Las Hurdes, a partir do filme de Buñuel, e as colinas de Santo Stefano Belbo, em Itália) que têm uma história comum de isolamento, pobreza e violência, presente nos desenhos da exposição. Não é que Maria Capelo pretenda redimi-los da sua condição essencial de isolamento, mas o seu gesto filia-se numa tensão pictórica: encontrar a imagem certa, a intensidade apropriada, para poder dizer aqueles lugares que já não designam uma condição geográfica ou topológica, mas são poética e espiritual.

Num tempo estranho e avesso às coisas do espírito, Maria Capelo tenta reconduzir a atenção para essa outra camada das coisas que habitam e povoam o mundo e que diz respeito ao invisível e à

descoberta do ser humano enquanto espírito. E a arte é a ferramenta utilizada para concretizar a descoberta dessa dimensão não-animal do humano: aqui, a arte assinala, como diria Bataille, a vitória do humano sobre a sua bestialidade originária. E cada obra desta artista é uma aproximação a esse lugar em que a arte abandona a sua condição de objecto no espaço e se transforma, ainda segundo Bataille, numa comunicação de espíritos.

Texto publicado no *Público* de 3 de Março de 2017 sobre a exposição *Deita-te, Levanta-te e Agora Deita-te*, com curadoria de Nuno Faria, na Fundação Carmona e Costa, Lisboa.

MIGUEL ÂNGELO ROCHA
Vazio, escultura e pensamento

A escultura é corpo, é espaço, é tempo. O seu campo é de múltiplas conversões e metamorfoses: transforma o corpo e o tempo em espaço e este em objecto. As formas que assume desenham os seus contornos e tornam-no consciente, perceptível, existente e real. As esculturas que Miguel Ângelo Rocha agora apresenta têm esta metamorfose no seu centro: fogem do carácter de objecto para se assumirem enquanto puras apresentações das qualidades espaciais, das suas zonas sensíveis, humanas, terrestres.

Em *Unless the Room is Empty* (2008) o gesto escultórico realiza-se através do traço e da inscrição da linha no espaço vazio, e não sobre uma lógica volumétrica e/ou geométrica — como tem sido habitual no trabalho do artista. É como se a linha se materializasse e, a partir do seu natural desenvolvimento, comessem a nascer formas, objectos, densidades e diferentes profundidades. Encontramos múltiplas direcções de desenvolvimento que abrem a escultura como lugar de tensão, pureza e quase imaterialidade. Se habitualmente se associa ao campo escultórico a presença, o peso e a gravidade dos objectos, neste caso é o oposto. O peso e a matéria não são mensuráveis: a madeira de que é feita a escultura parece indicar apenas movimentos do ar e as diferentes formas que este pode assumir: as suas torções, oscilações e variações.

São linhas que têm numa antiga mesa o seu ponto de origem e que, a partir desse ponto material, ganham a liberdade, a rapidez e a fluidez a que normalmente se está habituado no desenho. Esta sua imediatez é sinónimo da proximidade com o pensamento: torrencial, arrebatador, vertiginoso, que não conhece fronteiras, mas apenas limiares.

Na outra série de cinco esculturas, *Sculpture With Incline* (2008), a matriz é a do abrigo, da habitação e da protecção. No entanto, estas esculturas não são casas, apesar do jogo formal que encetam com a capacidade que as esculturas possuem em abrigar aquilo que acontece fora delas. A intersecção de planos cria zonas abertas que funcionam como uma espécie de rasgões no campo visual e fundem o lá e o cá. São gestos que acompanham a exigência de mobilidade do olhar e do corpo que envolve e interroga a escultura, e não apenas questões exclusivamente formais.

No vocabulário da física diz-se que são imponderáveis os fluidos que não têm expressão nos instrumentos de medida, ou seja, que não podem ser medidos ou pesados: matérias que não inscrevem a sua materialidade em nenhum tipo de instrumento humano, acções que não se podem prever ou antecipar. Estas esculturas estão nesta situação: são corpos subtis que se insinuam nas paredes, que criam aberturas e envolvem o espaço enquanto zonas de intensificação, e não como objectos. A direcção incerta de onde provêm apresenta um destino igualmente incerto: imponderável.

Em todos os trabalhos apresentados o vazio é um dos elementos decisivos: é uma das matérias com que o escultor trabalha, tão importante como a madeira que aqui suporta o pensamento, o gesto e a forma. Trata-se da integração da própria imponderabilidade no coração sensível da matéria, que é uma outra forma de dar conta do espaço enquanto sentido externo do sujeito. O vazio é o lugar

onde o outro pode surgir e acontecer, o seu lugar de integração e de pertença: é porque a escultura não é um campo determinado e totalmente preenchido que o outro é a sua condição de existência — possibilidade do pensamento, do sentimento, da existência.

Texto inédito escrito em 2008 para a exposição *Imponderável*, com curadoria de Nuno Crespo, nos Pavilhões 27 e 28 do Hospital Júlio de Matos, Lisboa.

MIGUEL BRANCO

Metamorfose

O trabalho de Miguel Branco (n. Castelo Branco, 1963) era marcado por um uso intensivo do óleo e pela escala muito reduzida em que desenvolvia as suas pinturas. Aí dominavam paisagens onde animais, corpos humanos e ambientes viviam numa espécie de simbiose ou fusão, e em que tudo fazia parte de tudo. Muitas vezes, os objectos das suas pinturas pareciam desenvolvimentos materiais dos fundos sobre os quais pousavam — fundos que, ainda que muito artificiais e cenográficos, conferiam às suas pinturas uma atmosfera intensa e rebentavam com a pequena escala. Isto é, as dimensões reduzidas das pinturas a óleo eram facilmente potenciadas (numa espécie de explosão, após a qual o espaço ficava mais amplo) pela força que ganhavam as coisas aí pintadas. Subitamente, as miniaturas tornavam-se gigantes e dominavam a cena, geravam tensões e obrigavam a percepção a fixar-se num ponto, num movimento, numa mancha.

Naquelas pinturas abundavam cães, raparigas com vestidos de oitocentos, homens com rostos escondidos por máscaras, macacos, caveiras, entre muitas outras coisas. A tridimensionalidade também fazia parte desse universo localizado algures entre o bestiário, tão conhecido da tradição pictórica, o naturalismo e as ambições fisionómicas. As suas esculturas mais recentes (habitualmente em fimo) faziam parte desta família de trabalhos em que o artista parecia querer,

sem qualquer intenção simbólica ou iconográfica, fixar uma espécie de montra do mundo. Claro que as suas escolhas eram informadas e muito sabedoras da história do modo como o olhar humano (pelo menos o ocidental) se foi fixando em certas regiões das imagens.

Esta introdução é importante para situar a exposição de Miguel Branco em que a escala é alterada e o assunto da sua obra aparentemente transformado. *Ar, Parte II* continua e prolonga uma exposição anterior: dois capítulos diferentes, mas em que o tempo, a atmosfera e as tensões se mantêm. Como na primeira parte desta exposição, o «assunto» das esculturas é a metamorfose, tal como ela se manifesta naqueles que se entregam à descoberta da relação entre corpo, espírito e vida. Está-se num território em que a magia, o mistério e uma espécie de religiosidade imperam. Não se trata de devotar imagens a algum tipo de divindade, mas de um esforço, de uma intenção e de um desejo de reinvestir o objecto artístico com uma energia que escapa à materialidade, à forma, ao conceito, transformando-o num elemento espiritual, totémico. É neste contexto que os eremitas ou monges de Miguel Branco parecem figuras religiosas fixadas em bronze no momento da sua transformação, que é também o momento da dissolução e da imaterialização do seu corpo — o interior e o exterior deixam de existir e passa a haver um único plano em que aquelas duas dimensões são coincidentes, como que a mostrar o modo como aqueles seres se recolhem e se encontram a si mesmos num uno primordial.

Se nas esculturas o assunto é a transformação, o movimento e o retorno do corpo a essa espécie de indivisível, nas paredes das galerias existem duas borboletas. É impossível não ver nelas a beleza, a perfeição, a simetria e o equilíbrio da construção daquele corpo. Tudo elementos que originam uma sensação de maravilhamento e de espanto com a perfeição da natureza. Uma beleza que, à maneira

de Rilke, anuncia o terrível, o perigo. No caso de Miguel Branco, as suas borboletas anunciam a efemeridade, a singularidade e a ir-repetibilidade daquela formação, mas também evocam a brevidade da vida e o ciclo geração/corrupção no interior do qual está todo o vivente.

Estes trabalhos de Miguel Branco reenviam para uma espécie de primitivismo da figura, que não tem nada que ver com a rudeza e a dureza antigas, nem com um eventual âmbito etnográfico da sua obra, mas com o retorno a uma camada da realidade muitas vezes tornada muda e distante das práticas artísticas contemporâneas mais correntes. Um primitivismo que implica, portanto, um contacto com os elementos mais profundos do conhecimento do corpo humano, da sua biologia, da sua fisiologia e, fundamentalmente, da sua espiritualidade. É este saber — que é um saber do corpo, que é um saber da vida — que as esculturas de Miguel Branco mostram.

Texto publicado no *Público* de 20 de Fevereiro de 2013 sobre a exposição *Ar, Parte II* na Galeria Belo-Galsterer, Lisboa.

MUSA PARADISIACA

As coisas e os seus nomes

Eduardo Guerra e Miguel Ferrão formam a dupla Musa Paradisiaca. Um trabalho a quatro mãos que se tem caracterizado pela construção de dispositivos em que palavra dita, imagem e segredo são os elementos primários. Que todas as obras de arte têm no seu coração um segredo é sabido por todos os que experimentam arte e tentam fazer sentido dessa experiência, no entanto, no caso destes artistas, esse segredo não é uma consequência ou um efeito das obras, mas um elemento material, estrutural — ou seja, faz parte da lógica construtiva.

Nas histórias que contam, nos diálogos que constroem, nas comunidades que formam, há sempre um elemento a que não se pode chegar. Esse elemento está lá, aos olhos de todos, mas não se torna audível ou visível. Este jogo entre o que uma obra mostra e o que esconde é uma das mais importantes dinâmicas no jogo artístico da dupla. As suas obras são muitas vezes diálogos escutados enquanto se vêem imagens projectadas; outras vezes, a palavra dita esconde-se dentro de coisas e fica lá guardada.

Esta exposição — dividida em dois lugares e em dois tempos — é, fundamentalmente, sobre esse segredo e, talvez por isso, os objectos cuidadosamente depositos em plintos metálicos são feitos em breu: uma substância negra usada nos barcos para tapar fendas, matéria viscosa, informe, que se caracteriza pela capacidade de adap-

tação a todas as formas. Portanto, um material análogo, no sentido em que quando colocado no casco de um barco se transforma no casco do barco, quer aquele seja de madeira ou de metal: artificial (o breu não é uma matéria natural), contém em si a possibilidade de todas as formas e de todas as matérias.

São, portanto, objectos caracterizados não só pela sua artificialidade como por um negro essencial. E esta matéria serve para descrever e traduzir objectos reais, mas também para os fazer continuar a existir. Uma persistência dos objectos não por razões formais, estéticas ou retóricas, mas devido à relação que os homens sempre têm com as coisas à sua volta. Os objectos trazidos para estas *Audições* são muito variados e fazem parte das diferentes comodidades humanas, no sentido em que todos integram a vida e o corpo humanos: são prolongamentos do corpo, feitos dos mesmos átomos e do mesmo vazio que ele, e surgem numa relação de intimidade com os diferentes modos de viver a vida. A máquina, dizem os artistas, é um corpo de sangue e fumos.

Objecto é, aqui, uma designação lata para coisas tão distintas como uma planta, uma corda, o componente de um computador, um sapato, os quais, independentemente da sua potência de sentido e de significado, só existem na relação que estabelecem uns com os outros. Os artistas falam em cosmologias, mas também se poderia pensar em famílias de coisas: possuem afinidades entre eles, relações intensas e muito complexas, como em todas as famílias. E, tal como em todas as famílias, não se pode determinar com total precisão o modo como cada elemento singular contribui para a formação dessa comunidade: podem ser as semelhanças fisionómicas, as afinidades de sangue, de afecto, de ideias. Mas cada elemento que se junta — cada novo nascimento ou casamento — tem consequências no todo. Esta família de esculturas não está completa, mas faz parte de

um trabalho em desenvolvimento a que muito oportunamente os artistas chamam *Aumentário*.

É importante esclarecer que as coisas chamadas para estas *Audições* são cópias de objectos reais que convocam, registam e testemunham. A cena composta por estas coisas não se inscreve numa estratégia de *ready-made*, mas numa lógica de enunciação: chamar as coisas pelos seus nomes; esta nomeação transforma cada coisa numa descrição ou numa tradução de um objecto real, mas nunca no próprio objecto. Estão em causa um gesto e uma poética localizados num território incerto entre a descrição, a imitação, a tradução e a composição, elementos indestrinçáveis na coisa tornada arte. E esta precisão é determinante porque incorpora um desvio essencial.

Nestes conjuntos escultóricos há duas presenças fundamentais, Francisco e Nuna. Dois bustos em breu que são os *pivots* em torno dos quais gravitam todas as outras esculturas — materialização das imagens que Francisco e Nuna, quando fecham os olhos para o sono ou para a morte, estão sempre a ver. Essas coisas são elementos de uma comunidade humana: aqui, as coisas não são livres do seu nome e daqueles que as chamam.

Texto publicado no *Público* de 11 de Junho de 2014 sobre as exposições *Audição das Máquinas* na Kunsthalle Lissabon, e *Audição das Flores* na Galeria 3+2, Lisboa.

NOÉ SENDAS

A metamorfose do medo

Que as imagens têm o poder de minimizar a nossa dor e de acalmar a imaginação, quando se corre um risco, é qualquer coisa que desde sempre se sabe: o conceito antigo de catarse prova-o. Por vezes, essa sorte cabe a certos objectos, que se transformam em talismãs e permitem desatar nós internos: aqueles que se sentem no peito ou no coração, nunca na cabeça — a estes nós podemos chamar medos, angústias, sensações estranhas com que se quer saber lidar e dominar.

Noé Sendas (n. Bruxelas, 1972) tem medo de aviões, dos barulhos das hélices, de estar no céu: coisas pouco apropriadas a um corpo terreno para quem a Terra é a condição da existência. À ascensão associa-se a queda, o despenhamento numa terra desconhecida que só os poderes invisíveis, e misteriosos, do destino conhecem e antecipam. Tudo se passa como num fado onde a elevação da voz anuncia o seu rápido desaparecimento: a partir de determinada altura sabe-se que o que se segue é unicamente a desapareição, a queda. Um esquema sentimental de reenvios e transformações das regiões espaciais que determinam o olhar: o cima e o baixo, a elevação e a queda.

Fixar estas regiões de temores e excitações numa imagem é matéria da arte e resulta na construção de um sentido que se atribui a determinadas evidências ou, se preferirmos, iluminações: porque,

afinal, dar-se conta que se tem um medo é aprofundar o conhecimento da própria intimidade.

Com o fado passa-se o mesmo, só que a imagem que constrói é feita de sons, vocal e plena de associações a locais profundos na intimidade de cada um — àqueles sítios onde se sentem os medos. Uma descida, a que corresponde igualmente uma subida, entendida como viagem por um território cujos limites não são possíveis de fixar rigorosamente e que são os da própria vida. Este é o núcleo central dessa expressão a que chamamos fado.

Noé Sendas entende o fado não enquanto estrutura pictórica, formal ou material, mas sim como modo evocativo dos elementos que, de outro modo, ficam escondidos e inacessíveis. O medo surge como categoria estética — lembrem-se alguns fados que possuem esta mesma estrutura — e encontrar uma imagem que lhe corresponda é uma tarefa sempre incompleta: nunca nenhuma imagem poderá corresponder inteiramente, são sempre tentativas de mediação, ou melhor, de domesticação. Esta estratégia de não anular o medo, mas de tornar possível a convivência com ele é o que faz o artista. Não se trata de uma distração ou do gesto de quem, propositadamente, quer ignorar um sentimento. Aquilo que anima este azulejo de Noé Sendas é o processo, dinâmico e sempre incompleto — nunca se sabe quando, e se, a hélice do avião vai parar, se a gota de água vai cair —, de dar uma forma à suspeita de que qualquer coisa pode acontecer e que, por isso, o melhor é tomar atenção — que se transforma em gesto, em acção, em movimento.

Texto inédito escrito em 2005 para projecto não realizado.

NOÉ SENDAS

Um caçador de imagens

Uma imagem é sempre uma síntese, ou seja, um encontro entre as forças das próprias coisas que nela surgem e daquele que a constrói: primeiro o artista, depois o espectador. Este último encontra na imagem a ocasião que desperta a memória, a imaginação, a retina.

Pode mesmo dizer-se que se trata de um encontro com uma espécie de inconsciente óptico (diria Walter Benjamin), ou melhor, de um momento em que o sujeito se dá conta de que nunca vê unicamente aquilo que está à frente dos seus olhos, mas que, sobre isso, projecta todo um mundo de imagens.

É um acontecimento do género que acabámos de descrever que a exposição *O Caçador*, de Noé Sendas, proporciona. Dois vídeos e um conjunto de fotografias que funcionam como um conjunto de provocações, e não apenas para a mera contemplação.

O visitante transforma-se, assim, numa espécie de caçador de imagens no sentido em que o artista só fornece pistas, indícios, pegadas, sendo que o sentido, que depende da integração dos diferentes elementos visuais numa lógica qualquer, é o espectador que constrói.

Seguir os vestígios deixados nas imagens é a condição da existência desta exposição. A metáfora da caça é útil, porque mostra que os elementos necessários para a compreensão de um filme, de uma fotografia ou de uma pintura não são dados, que é o sujeito que tem de perseguir e completar as sugestões feitas pelas próprias obras.

Na série de fotografias, montadas num círculo dentro do qual o espectador é encerrado, as presenças são espectrais, uma espécie de fantasmas que não sabem se correspondem a presenças materiais, se a acontecimentos do nosso olhar. Esta instalação reforça a inevitabilidade das associações e das ligações. A disposição cinemática das fotografias insere estes trabalhos numa lógica que não tem princípio nem fim, nem qualquer tipo de narrativa. Esta, a existir, é criada pelas escolhas do espectador: como se a obra fosse um mecanismo que necessita de ser activado por aqueles que dela se aproximam.

Nos dois vídeos sente-se esta mesma atmosfera, mas também a presença de Beckett e a do cinema de Hollywood dos anos cinquenta. As duas obras são uma espécie de colecção de fragmentos de filmes que Sendas reorganiza, sendo o artista, aqui, um caçador: de imagens, sons, paisagens, rostos e acções.

Se anteriormente o seu trabalho tinha nas esculturas antropomórficas o seu centro, nesta última exposição a presença do corpo é mais uma sugestão que uma presença física e material. Reconduzir os corpos ao seu carácter de imagem é integrá-los num outro espectro de existência, o das imagens pairantes.

Texto publicado no *Diário de Notícias* de 10 de Fevereiro de 2008 sobre a exposição *O Caçador* na galeria Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa.

NUNO CERA

A memória transformada em reflexo

Desde que a fotografia foi inventada que o debate sobre a sua natureza é intenso. A perplexidade que provoca prende-se com a subtil manipulação do tempo que realiza e com as capacidades representativas que possui. A sua inclemência, presente no facto de tudo poder ser fotografado, de tudo se deixar aprisionar numa imagem, não deixa ninguém incólume: a maior desdita ou a maior felicidade, pontos cardeais do sofrimento humano, são colocadas a um mesmo nível. Mas a maior perturbação prende-se com a relação, complexa porque fragmentária e múltipla, com o tempo. Ao irrecuperável — nome pelo qual também podemos chamar o passado — a fotografia imprime uma certa objectividade: guarda as figuras da memória como se de relíquias se tratasse. A fronteira entre o agora e o antes transforma-se em limiar, em linha não rígida de delimitação: é sempre possível um olhar para o outro lado, um gesto para aquilo que já lá não está. Se é verdade que a memória era a fiel depositária desta realidade, também é verdade que a fotografia dá ao passado a possibilidade de ser fiel e rigorosamente traduzido.

Nuno Cera (n. Beja, 1972) não assume a pesquisa da memória como sendo o seu tema: são paisagens, corpos, objectos, a própria fotografia e diferentes ambientes que captam o seu olhar. Transforma os objectos ou pessoas em locais de descoberta de diferentes texturas e intensidades ao tornar tudo quanto fotografa — ou filma — em

subtis paisagens. Em qualquer uma das suas imagens percebe-se a inquietação que habita estes trabalhos. Não é aquela existencial, mas o temor daquele que, entre as coisas, quer encontrar a referência, o significado correcto, o referente último, o caminho certo. O título desta exposição, *Lost, Lost, Lost* (perdido, perdido, perdido), pedido de empréstimo a um filme de 1976 do realizador lituano Jonas Mekas, é a apresentação desta devastação a que o artista submete a sua própria capacidade de produção de imagens e dá conta não só do mundo à sua volta, mas do modo como tudo isso reflecte a sua própria interioridade, ou seja, o modo como o artista se sente a si mesmo. Num texto que acompanha a exposição escreve Cera: «É um íntimo diário fotográfico de abandono, de perda, de fragmentos da realidade. As diferenças entre locais, continentes, presente e passado diluem-se. Tudo se torna memória.»

A diluição que Cera sublinha é própria da sua actividade artística, mas introduz o abandono como uma espécie de condição do seu próprio trabalho. O filme que assume como referência conta a história de um exilado lituano. No caso de Nuno Cera, o exílio toma a forma de progressiva libertação do material e marcas que o tempo e as suas sucessivas passagens vão fazendo no tecido mundano. O que se mostra, por vezes, são composições harmoniosas, outras são rasgões, no entanto, a sua natureza é sempre fragmentária e o decisivo localiza-se no entre, no intervalo, no espaço sem imagem. Trata-se de qualquer coisa que não é dita ou enunciada, mas que se deixa ver, que se mostra revelando-se. São, quase sempre, gestos nos quais o conceito de fotográfico está a ser sujeito a um processo de revisão, de reavaliação. Em algumas destas imagens as presenças são reduzidas a espécies particulares de fantasmas ou seres espectrais, constituindo o solo sobre o qual o artista constrói a sua acção e não fazendo parte de qualquer estratégia narrativa. Numa das fotos

desta exposição, que, de algum modo, condensa as preocupações de Cera, a tentativa é a de tornar material o imaterial e visível o invisível: através de uma janela vê-se uma paisagem urbana, mas, em conjunto com a cidade, condensa-se um reflexo — à partida, o infotografável por excelência —, residindo aqui, na possibilidade de transformar este reflexo em imagem nítida, fixada e estabilizada sobre o papel, a pulsão originária destes trabalhos.

Os fragmentos que Nuno Cera apresenta transformam-se em acessos e é da justaposição e existência conjunta que nascem apresentações sobre o conceito do fotográfico e do próprio processo artístico. A possibilidade é que as partes, tão diferentes e aparentemente tão distantes na sua forma e matéria, ao coexistirem formem uma espécie de panorama ou mosaico. Ao não existir nestes trabalhos nenhum modelo unívoco de representação — em termos estéticos e/ou temáticos —, aquilo que este conjunto — aparentemente avulso — conquista são zonas da sensibilidade: é como se, com estas fotografias, o artista abrisse dentro de cada um de nós novas possibilidades de sensação e aquilo que se sente é não só o mundo lá fora, mas a própria força anímica de cada sujeito. Esta é a sua magia: de um só golpe sente-se o mundo e a nossa própria constituição interna e a fronteira entre o fora e o dentro destitui-se, transformando-se em limiar.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 11 de Março de 2006 sobre a exposição *Lost, Lost, Lost* na Galeria Pedro Cera, Lisboa.

NUNO CERA

As imagens sem substância

Os filósofos medievais sentiam-se fascinados pelos espelhos. Em particular, interrogavam-se sobre a natureza das imagens que surgiam neles. Qual era a sua essência (ou melhor, a sua não essência)? São corpos ou não corpos, substâncias ou acidentes? Identificam-se com as cores, com as luzes ou com a sombra? São dotados de movimento local? E como pode o espelho acolher as suas formas? [...] O espelho é o lugar onde descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que essa imagem pode ser separada de nós, que a nossa «espécie» ou imago, não nos pertence.

GIORGIO AGAMBEN, *Profanações*, 2005

Dérive Noire não é uma narrativa sobre a noite e como esta transforma a arquitectura, a cidade e as pessoas. Também não é uma viagem às zonas onde reinam os fantasmas e as sombras e em que o humano se vê demitido. São imagens que resultam do esforço de conquista do tempo nocturno, aquele tempo que não é linear, literal, sequencial e onde não importa o poder revelador, documental e real da imagem fotográfica, mas a sua capacidade criadora e inaugural: do tempo e do espaço.

O trabalho de Nuno Cera sempre se caracterizou por uma preferência por aquelas zonas da fotografia onde as imagens não reproduzem ou representam um objecto ou paisagem, mas apresentam

uma ideia, uma experiência e, fundamentalmente, criam zonas de sensação. Por isso, estas imagens não descrevem um lugar real ou um acontecimento histórico, mas alimentam um estado de suspensão e expectativa em que, à maneira kantiana, o sujeito, através de uma espécie de afundamento nas imagens, se encontra a si próprio, ao seu pulsar, à sua visão.

Esta nova série de trabalhos cria um espaço de deriva do corpo e do olhar não enquanto experiência de desorientação e perda, mas como modo de aguçar a atenção para as diferenças entre as formas, os reflexos, e todos os matizes cromáticos. O grão e a gama de pretos e cinzentos com que são compostas as imagens, aproximando-as da vibração do desenho a grafite, obriga a movimentos de aproximação e afastamento, concentração e dissipação: a impressão sobre chapa de zinco torna as imagens densas e profundas e o grão que as constrói sensibiliza não só as «coisas das imagens», como a relação humana com elas. Uma relação que ambiciona não só a nitidez ou a decifração dos códigos imagéticos, mas a intensificação dos elementos do campo visual.

O assunto desta nova série de Nuno Cera não é a arquitectura, mas mostrar o modo como os dispositivos materiais são sistemas primitivos da relação humana com o espaço e como evocam as memórias humanas mais primordiais. O sentido desta série, além das relações entre fachada/estrutura, pele/corpo, interior/exterior, privado/público, está no modo como cada pedra, cada vidro, cada elemento construtivo conta a história dos seus fazedores. E é neste ponto que estes trabalhos se afastam da relação corrente e comum entre arquitectura e fotografia: o gosto pela simetria, pela regularidade e pela relação das formas com o espaço, dá lugar ao gosto pelo vazio e pelo enigma que as imagens espelhadas, insubstanciais, imateriais, e impossíveis de fixar numa qualquer superfície, estão

sempre a produzir. Imagens cuja essência, como diz Agamben, é ser uma contínua geração: *semper nova generatur*.

Texto publicado como folha de sala por ocasião da exposição *Dérive Noire*, realizada de 28 de Fevereiro a 6 de Abril de 2013 na Galeria Pedro Cera, Lisboa.

NUNO DA LUZ

C'mon

É conhecimento comum que a matéria de trabalho dos artistas é variada, não conhece regras nem tem limites definidos. Os seus constrangimentos são impostos pela sua adequação a um fim, ou seja, tudo é admissível desde que se articule na totalidade a que cada obra de arte singular dá corpo. Sabe-se que a arte é sempre inesperada, imprevisível, podendo ser súbita ou resultar de um longo processo de procura.

No trabalho que Nuno da Luz tem feito podem encontrar-se todos estes aspectos: não se consegue eleger um domínio de especialidade, um tema dominante ou uma preocupação central e utiliza uma enorme variedade de ferramentas e materiais. O seu processo pode ser intuitivo ou nascer de um longo processo de pesquisa e os seus trabalhos têm a característica de ser um sistema de articulações conceptuais, tecnológicas e sensíveis. Ou seja, as suas obras não podem ser identificadas por um género (escultura, pintura, desenho, etc.), mas são um conjunto articulado de elementos de diferentes famílias. Por exemplo, na obra presente na exposição *Prémio EDP Novos Artistas 2011*, com o título *C'MON*, usa balões meteorológicos, microfones, cabos, cordas de *nylon*, processadores de sinal e amplificadores de guitarra.

O comum na obra de Nuno da Luz é o desaparecimento de toda a tensão de construção de imagens e de qualquer relação de

representação. Os seus trabalhos, maioritariamente acontecimentos sonoros produzidos através de gravações ou sons directos captados em diferentes situações e espaços, estabelecem uma espécie de fisionomia das forças sensuais onde já não se pode reconhecer a distinção entre espectador e obra, sujeito e objecto. É verdade que o artista não compõe sonoridades e usa sons captados e/ou gravados, mas o uso que faz desse material não é feito no sentido de evocar uma situação, momento, facto ou narrativa, usando-os antes como elementos espaciais e plásticos.

Poder-se-ia pensar que se encontra em causa trazer, para o interior do museu, o contexto espacial da exposição e o seu entorno arquitectónico e urbano, mas ainda que essa seja uma das consequências deste trabalho, a exterioridade audível (no caso da Fundação EDP o som ouvido é captado por dois microfones afixados aos cabos que seguram balões meteorológicos colocados num pontão sobre o rio Tejo, em frente ao museu) não é uma transcrição, registo ou arquivo dos acontecimentos do mundo. Portanto, não se trata de fazer um arquivo sonoro, sistemático, hierárquico, documental, o exterior não surge espontaneamente, mas é criado enquanto acontecimento sonoro, ou seja, os sons apresentados não dizem respeito a acontecimentos concretos, mas partem de movimentos reais e transformam-nos, integrando-os, na unidade constituída por cada obra específica.

Nestes trabalhos não existe outro objecto ou figura senão a pressão feita pelo som no aparelho sensível humano. É esta pressão não surge como elemento a ser decodificado e integrado num sistema de racionalidade, mas exige imersão: fica-se lá e as distinções habituais entre forma e conteúdo, superfície e fundo, forma e figura, tão úteis à inteligência no esforço de compreender as coisas artísticas, são impossibilitadas. Ouve-se um som que não tem uma

forma, que não se reconhece nem tem referente. Sabe-se da sua origem exterior, mas não é possível reconstituir ou identificar os emissores — além disso, os sons da galeria misturam-se e são integrados na obra. Não há melodia ou musicalidade e a peça vive da temporalidade que o som imprime no espaço: é este que permite reunir um conjunto heterogéneo de sons (são secos, duros, poéticos, metálicos, cristalinos, etc.) numa unidade e, posteriormente, fazer do som um acontecimento espacial.

As características destas peças sonoras possibilitam uma intensa transformação espacial e, por isso, podemos chamar-lhes esculturas. As decisões, operações e transformações são ditadas pelo espaço, pela acústica da sala, pela escala, pela convivência com outros objectos ou imagens. E se o som é o material principal da obra, o seu gesto primordial é a transformação do espaço. Tudo acontecimentos que são próprios do campo escultórico.

Este trabalho provoca um conjunto de perturbações. A primeira delas é colocar em causa a distinção entre interior e exterior, diferido e directo: mesmo sendo claro que o som emitido pelos amplificadores é captado no exterior, no acto da audição torna-se impossível distinguir entre o que vem de fora e de outro tempo (a emissão do som é em diferido) e os sons da própria exposição.

Formalmente, este trabalho traz o contexto espacial exterior para o interior do espaço expositivo e, assim, a exposição passa a desenrolar-se em dois níveis distintos: o som captado no exterior atravessa as paredes e faz-se ouvir por todo o lado, e os limites da exposição passam a ser os limites da audição. É interessante, aliás, sublinhar o modo como o artista converte a espacialidade em som e mostra como a envolvente não diz respeito exclusivamente a construções e a acontecimentos materiais, mas a movimentos subtis,

quase indetectáveis, como o som do vento ou a passagem da água do rio.

Texto publicado no catálogo da exposição *Prémio EDP Novos Artistas*, edição de 2011, com curadoria de Delfim Sardo, João Pinharanda e Nuno Crespo, no Museu da Electricidade, Lisboa.

PATRÍCIA GARRIDO
À medida do corpo

A nova exposição de Patrícia Garrido (n. Lisboa, 1963) concentra-se nas relações entre escultura e desenho, mas evoca o trabalho anterior e, por isso, permite a sua redescoberta. Na sala dos Artistas Unidos as esculturas são, aparentemente, simples cubos, pousados no chão, formas geométricas equilibradas, feitas de restos de «objectos» de madeira aos quais dá uma geometria rigorosa, minimalista, escultórica. Indiferentes à matéria de que são feitas, as esculturas forçam os seus elementos a compor um vocabulário formal forte, sem concessões sentimentais ou de estilo. Há, inclusive, uma certa indiferença e frieza que força vários materiais a fundirem-se numa unidade construtiva básica: um cubo.

As matérias destes cubos são restos de mobiliário de madeira que a artista resgata do lixo. Restos do convívio individual com os objectos, das relações domésticas com a casa e das actividades mais indiferenciadas e indiferentes: dormir, sentar, comer. Restos de peças utilitárias sem nome — não são ícones de *design* — nem formas fixadas pela sua autoria, nem mesmo com conotações sociais e políticas (se fossem restos de móveis Ikea todo um mundo político desabaria sobre estas construções) — libertas de todo o peso que não seja a sua própria materialidade e objectualidade. Nestes cubos cada fragmento está reduzido a ser só um móvel e é nessa condição que é deslocado do contexto do uso comum para o da escultura.

Uma deslocação do quotidiano para a arte que não é, contudo, uma estratégia *ready-made*. Ainda que a sua acção seja possibilitada pela abertura conquistada pelos dadaístas, no seu caso a acção transformadora é de tal modo profunda que os objectos que utiliza se tornam totalmente indistintos, descaracterizados, sem possibilidade de se lhes reconhecer a sua anterior forma ou função. As ruínas a partir das quais Garrido constrói as suas formas só servem enquanto possibilidades materiais construtivas e nunca como evocações literais da sua função no mundo da vida prática. A artista não usa a forma dos objectos, a sua identidade ou história, mas executa uma das acções mais primárias e antigas da escultura: moldar. Torna-se claro que o interesse desta artista é pela exploração das possibilidades básicas e primeiras da escultura.

É certo que a estratégia de aproximação aos objectos não é totalmente formal, mas as ideias de casa e corpo são-lhe importantes, não no sentido da exploração dos temas domésticos, mas, como sublinha Helena de Freitas num texto sobre a artista, para mostrar a escala individual a que sempre se referem as suas obras. Isto é, é sempre o corpo da artista que serve como medida padrão e de aproximação ao mundo, às coisas, ao espaço, à escultura. E é o corpo, em vez da métrica culturalmente estabelecida, a medida padrão que lhe permite desenvolver as suas construções e evocar as memórias e as experiências afectivas.

A tentativa de encontrar uma medida justa para construir a escultura expressa-se, igualmente, nos desenhos. São desenhos ao acaso e que fixam unidades mínimas e atómicas que um escultor usa na construção das suas obras. Não constituem nenhuma mediação entre a artista e o mundo, mas procedem de uma relação imediata com as diferentes possibilidades de ocupação e da construção do espaço. Desenhos primitivos, infantis, guiados pela cegueira conceptual e

ideológica da mão, mas que materializam um mapa enigmático de todas as esculturas passadas, futuras ou sonhadas.

Texto publicado no *Público* de 14 de Novembro de 2013 sobre a exposição *Peças Mais ou Menos Recentes* na Galeria dos Artistas Unidos, Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa.

PAULO BRIGHENTI

A pintura como coisa áspera

Fazer justiça às imagens é tarefa árdua, mas fazer justiça a uma pintura é da ordem da impossibilidade. As palavras — primeira instância de ordenação do mundo — são condição de visibilidade: «Fala para que eu te veja!», diz Hamann; mas quando toca à restituição da experiência de uma pintura as palavras recuam e parecem ficar ocas e, em vez de um sentido preciso, parecem ser ecos indistintos. Em primeiro lugar, porque a pintura não é um objecto, não é uma imagem ou um conceito; depois, porque as palavras são escravas do sentido e do significado e a pintura só é escrava de si própria. Não é um caso de autismo, mas de uma absoluta concentração, gesto intenso daquele que se vira sobre si próprio.

A pintura de Paulo Brighenti (n. Lisboa, 1968) pode inscrever-se neste universo. A história da pintura é a história dos seus gestos: que guardam a possibilidade da repetição e da certeza de que os sucessivos golpes sobre a tela abrem campos sensíveis e possibilitam a experiência. Não é uma pintura de personagens, mas de sombras e reflexos: é um reino aquático que está sempre a lembrar-nos que cada construção é, no fundo, uma ruína e cada rosto uma caveira. O pintor, afundado neste mundo de sombras e reflexos, é o grande reconstrutor: pacientemente recolhe, reconstrói e dá a ver.

«*Per aspera ad astra*» (o caminho para os astros é feito de aspereza): é o mote daquele que reconhece que o tempo está do seu lado,

que o tempo não combate as pinturas, mas fá-las existir e intensifica-as. O caminho que leva à pintura é áspero, porque é um caminho feito de coisas que não têm o brilho das superfícies polidas, mas a rugosidade natural de tudo quanto existe. Aquele que mete as mãos nestas asperezas fere-se e sente diferentes coisas a conquistar espaço: tudo quanto há perfura-lhe a pele e conquista um lugar na interioridade a que cada pintura confere uma imagem. Por isso, o pintor é aquele que se encontra quando se perde no exterior: é no momento de reconhecimento de que existem coisas diferentes de si que se dá conta das linhas que desenham o seu território.

O sofrimento ligado às coisas ásperas tem origem na necessidade da escolha — supremo sacrifício — e da desagregação do visível: não há pintura sem desmembrar o visível, não há pintura sem um gesto de decomposição — camada por camada — do véu que cobre e filtra o campo de visão. Por isso, ao pintor cabe a tarefa de imitar isso que vê. Mas da cópia solta-se o original e da acção mimética solta-se o gesto poético: o campo da pintura transforma-se no local de síntese de todas as intensidades e profundidades do horizonte. Um campo feito de pregas e rugosidades.

Radiohead, título da nova série de pinturas de Brighenti, é um conjunto de perplexidades tornadas pintura: a maior delas diz respeito ao sempre misterioso acontecimento que é a própria existência da pintura. Nunca conseguiremos convenientemente responder à pergunta do *porquê* da pintura, mas somente ao *como* é a pintura e são os movimentos de redefinição e reposicionamento da imagem na/da pintura que Brighenti continuamente executa.

Texto inédito escrito em 2006 sobre a exposição *Radiohead* na Galeria Baginski, Lisboa.

PAULO MENDES

O absurdo em arte

Uma exposição que quase recria, em cinco salas, o ambiente de feira de arte: vídeos, pinturas, música estridente, objectos, esculturas, instalações colocadas para imediatamente seduzir quem passa. As peças sucedem-se a um ritmo frenético e cada sala é um mundo novo: mudam as cores, as peças, as músicas, os protagonistas. O terreno em que se desenrola esta exposição de Paulo Mendes (n. Lisboa, 1966) é ambíguo: habitam-no fardos de palha, zonas pélvicas dançantes, o já habitual Ken com o seu sorriso plástico fabricado numa qualquer clínica, cadeiras como se fossem esculturas (colocadas em plintos brancos numa tentativa de as transformar em qualquer coisa que não são, em obras de arte — mesmo que para alguns estas fronteiras não sejam claras).

O humor e o absurdo, ou melhor, o riso provocado pelas situações absurdas que o artista e os seus colaboradores constroem, montam e encenam é constante e alia-se a uma fortíssima crítica das instituições culturais e dos tiques que os consumidores da cultura possuem: o artista elevado ao grau supremo de uma estrela de Hollywood, o crítico e o seu olhar aprimorado e as próprias obras que o mundo da arte contemporânea vai produzindo. Neste ambiente, que é reflexo de uma estratégia criativa e conceptual, surgem apropriações de trabalhos de artistas famosos como Bruce Nauman, Allan Kaprow, do filósofo/arquitecto Wittgenstein e de múltiplos

objectos: músicas conhecidas, cadeiras de *designers* internacionais e outros elementos que cuidadosamente são reintegrados numa lógica de acréscimo de sentido ou de revelação da verdadeira natureza dos lugares que ocupam na vida de cada um e na sociedade.

Esta estética da apropriação vale pela capacidade de reinvenção de trabalhos alheios. No auditório, o vídeo *Replay. [Art Make-Up]* não é uma citação nem um ponto de partida. Os trabalhos de Bruce Nauman, realizados entre os anos de 1967 e 1968, são integralmente assumidos: assiste-se a uma variação cromática entre o branco da farinha e o negro do caviar. Miguel Pereira, o *performer* convidado para esta obra, barra o seu corpo de farinha, depois de *ketchup*, depois de esparregado e, finalmente, de caviar — no mesmo ritmo, na mesma sequência e na mesma intensidade de Nauman. O pertinente é a constatação de que a tal estratégia ou lógica da apropriação não passa por um processo de abstracção ou composição, mas que o gesto é totalmente mimético. Por isso, a mimese é uma categoria ou postulado na construção deste universo do absurdo.

O trabalho deste artista desenvolve-se na expectativa e na tensão de desvendar os lugares-comuns que quotidianamente organizam a percepção do ambiente do mundo com as suas casas, automóveis, árvores, artistas e obras de arte. Mas quando se vê este conjunto de trabalhos é preciso ter em atenção que não se trata de nenhum manifesto ou propaganda, porque, independentemente do sentido posterior que se lhes queira atribuir, cada um deles tem autonomia e vale como objecto de arte no mundo. Como diz Susan Sontag: «uma obra de arte, desde que seja uma obra de arte, não pode — quaisquer que sejam as intenções pessoais do artista — advogar o que quer que seja. Os maiores artistas atingem uma sublime neutralidade.» Esta neutralidade verifica-se na ausência de qualquer proposta, porque mesmo que se considere, como Gerhard Richter

faz, que a arte é Utopia, a contemplação/visão das obras de arte não tem como resultado programas políticos, reformas educativas ou sociais. Está em causa uma «Utopia neutra» cujo objectivo, fugindo ao perigo da demagogia e da total inutilidade, é despertar ou espicaçar as insones sensibilidades contemporâneas. Não se trata da apresentação de modelos porque «uma obra de arte é uma experiência, não uma declaração nem a resposta a uma pergunta. A arte não é apenas sobre qualquer coisa; é qualquer coisa. Uma obra de arte é uma coisa no mundo, não apenas um texto ou um comentário sobre o mundo», conclui Sontag. As formas dos objectos transformam-se no seu próprio conteúdo e a lógica que, à força do hábito, obriga os espectadores a estabelecer cisões nas obras de arte como dentro/fora, interior/exterior e, claro, forma/contéudo deixa de ter qualquer validade. Aqui, o conteúdo são as telas, as *performances*, as esculturas e instalações.

Mesmo que no caso de Paulo Mendes possa ser detectada a presença de teóricos como Hal Foster, o aspecto crítico, político e supostamente interventivo torna-se um momento segundo, consequência da visão da sua produção artística quer enquanto autor quer como comissário de outras exposições. Veja-se, por exemplo, a peça que se encontra logo na entrada intitulada *My diary. An artist is an artist, of course, of course!*: sobre um conjunto de fardos de palha está colocado um monitor de vídeo onde se vê o próprio artista a comer palha. Podemos assumir aqui alguma proposta para a reconsideração do papel do artista? O conteúdo não é outro senão aquele que as características formais deste trabalho apresentam. Em *The Critic's Eye* um monte de óculos sem lentes serve de mote a repensar o papel do crítico de arte, mas este «serve» não é sinónimo do estabelecimento de um programa de trabalhos ou da apresentação de exemplos de uma suposta boa crítica, é a reacção que provoca

no espectador que pode levar a assumir este trabalho como crítica da crítica e como declaração sobre a necessidade de repensar essa categoria do *artworld*.

O espectro associativo de Paulo Mendes estende-se da arte à própria sociedade, capitalista e consumista, em *Give me a Revolution*: o vermelho, cor da morte, da transformação e também da revolução, acciona o conceito de decadência e lembra que «as vanguardas são anuladas com o passar do tempo», como afirma o artista, ficando delas mais objectos prontos a serem devorados por uma boca trituradora, impiedosa e gigantesca que somos todos nós. Os supostos ícones do processo revolucionário são mostrados como meros produtos de um consumo massivo e indiferenciado. Nada disto é dito, afirmado ou declarado naquelas peças — mas é um sentido que delas se depreende. Talvez uma breve visita a esta exposição não permita detectar todos estes aspectos: as peças abundam e por vezes não deixam o espectador criar a sua própria teia de associações e de compreensão, mesmo sendo esta abundância não fruto de um pecado de desmedida, mas sim uma necessidade da própria estratégia expositiva.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 5 de Junho de 2004 sobre a exposição *Schizolife Systems TM* no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

PAULO NOZOLINO

Olhar sanguíneo com uma arma na mão

Paulo Nozolino (n. Lisboa, 1955) não tem a menor dúvida. «Sou um fotógrafo», afirma, sem hesitações, a propósito da exposição *Makulatur*. E esta não é uma exposição qualquer, é um aperto. E é-o por diversas razões: porque a montagem coloca o espectador numa situação sem ponto de fuga, e porque o espaço exíguo e tenuemente iluminado precipita o confronto com a experiência do corpo mortal, sem redenção, irremediavelmente condenado a ser carcaça.

A melhor maneira de descrever *Makulatur* é dizer que se trata de uma câmara-ardente. Só que os mortos não são outros, somos nós próprios. E a sala, o quarto, a casa que guardam estas imagens são mais uma máquina de raio X do que um quarto escuro onde se revelam fotografias. É por isso que Nozolino diz não haver «carne nenhuma nesta exposição»: «É tudo osso.»

Dizer osso é assumir a fotografia como um meio que metamorfoseia os seres individuais (corpos, rostos, objectos) em seres universais: o que se vê surgir numa fotografia já não diz respeito a uma realidade singular, mas passa a fazer parte do património comum de toda a humanidade. E o osso é o que todos temos em comum: a fotografia chega ao osso quando intensifica o sentimento de pertença.

Makulatur é uma exposição dura, densa e profunda. São imagens «verticais, sem espaço de manobra, directas e duras», diz No-

zolino. Não é uma dureza gratuita: resulta da dor daquele que fica sem pai nem mãe, perda para a qual «se está sempre impreparado».

«Makulatur» (nome técnico da impressão) é um caso extremo dessa transformação do singular em universal: o fotógrafo mostra aqui retratos dos seus pais na hora da morte. Eles estabelecem a ligação entre as diferentes imagens da exposição: todas são fotografias de um órfão que procura, com a sua arma, salvar a memória e impedir o esquecimento.

Falta de pudor? «Os retratos dos meus pais expostos numa galeria são uma forma de luto e um *memento mori*. Vamos todos acabar assim. E como é que eu, que fotografei morgues e tantos cadáveres, não ia fotografar a morte dos meus pais? Seria escandaloso», diz Nozolino.

Aquelas fotografias já não documentam uma realidade, mas dão forma a um anseio. São «ícones», imagens que extrapolam o seu significado quotidiano e passam a designar uma força simbólica, mágica ou fantasmática. As fotografias de *Makulatur* atribuem uma fisionomia a essas presenças desmedidas. Esta exposição, resume o artista, dá «imagens a sentimentos».

Muito se pode dizer sobre a forma como os acontecimentos marcantes da vida de um artista podem transformar-se em tema de trabalho. Aqui, interessa sublinhar a exigência ética do fotógrafo: como poderia ele, que sempre se interessou pela morte, que fotografou cenários de desolação e crianças mortas em Sarajevo, fugir da sua própria história? Sobretudo quando essa história tem os ingredientes que sempre procurou nas suas viagens.

A grande viragem desta exposição é que o longínquo onde Nozolino procurava a matéria do seu trabalho passou a designar o lugar banal e comum do quotidiano, a esquina do bairro, a casa dos pais. «Qualquer viagem me serve, mesmo aquelas em que vou ali à esqui-

na comprar pão», diz agora. Porque a viagem tem a dimensão das descobertas feitas pelo seu olhar.

Se, em anteriores trabalhos, se assistia à tentativa de documentar os lugares, esta exposição é, como afirma, «altamente subjectiva e pessoal»: «Houve uma altura em que fiz certas fotografias. Não as enjeito, mas era incapaz de as voltar a fazer. Já não sou capaz de olhar para o mundo da mesma maneira: a linha do horizonte e o céu, por exemplo, deixaram de aparecer no meu trabalho. Agora olho muito para o chão e para os cantos.» Não sabe porquê: «Eu não elaboro, vou seguindo. A maneira como eu fotografo é uma reacção». E essa reacção começou por ser a de tentar salvar o que não se podia perder: «Eu venho de uma época antiga. A fotografia, para mim, sempre esteve ligada a uma tradição de documentar para não esquecer.» Uma ligação ao gesto originário da fotografia que não se perde, mas transforma-se: já não são as cidades ou os corpos estranhos que interessa salvar da dissolução no esquecimento, mas os mais íntimos e os mais próximos.

Paulo Nozolino fez viagens ou «porque os nomes dos lugares eram muito apelativos» ou por causa da História: «O Holocausto tomou-me e ia a sítios que estavam carregados dessa história.» Depois deixou de «precisar ir tão longe» para encontrar aquilo de que precisa.

O regresso a casa foi motivado pela morte dos pais e fechou um ciclo: «Não sei o que vai haver a seguir. No dia em que acabei a montagem, fiquei sentado a olhar para aquilo tudo e disse: já não tenho mais nada para dizer. Um sentimento inédito. Detestaria estar aos 70 anos a fazer nozolinos. Não há pior do que uma pessoa se repetir. Isto é o melhor que consigo dizer, não sei se conseguirei dizer mais.»

O regresso à casa paterna emudeceu e desmantelou a segurança de quem tem uma arma na mão. Porque, para Nozolino, as «má-

quinas fotográficas são armas» e «fotografar é um tiro e tem de ser certo: é só um.» O mais importante não é fazer boas imagens (até porque com a sofisticação e o desenvolvimento das câmaras «é difícil fazer más imagens»), é «ver o que é que aquelas imagens juntas provocam.»

Neste seu regresso a casa continuou, como sempre, a fazer fotografias. Porque fazer imagens é uma prática quotidiana. Nozolino não trabalha por séries, vai fazendo «imagens de tudo» e guardando-as dentro de caixas. «Depois elas vão falando umas com as outras». É assim que nascem as exposições.

Nesse diálogo entre imagens, há umas que se esquecem para sempre e outras que se impõem: «Há milhões de fotografias feitas a cada segundo. Quais delas têm o poder de permanecer é a questão que me interessa», diz. Por isso, continua a fotografar como os antigos, como recusa da «sofreguidão contemporânea do andar, do ver, do olhar, que exclui o mais importante: a contemplação que exige tempo».

Em Nozolino, a recusa do contemporâneo é quase física: «tenho nojo do digital, aquilo não é nada. É uma imagem electrónica, sem peso ou valor. Não é possível que o digital tenha o mesmo peso do analógico. São imagens sem definição e sem profundidade. Tenho nojo da imagem vulgar. Antigamente as pessoas ainda faziam álbuns de família, hoje enfiam as imagens dentro de um computador e ficam para ali.»

O fetichismo de Nozolino também é respeito pelo poder de fabricar imagens: «A fotografia sempre teve a ver com a alquimia. Se pensarmos que há um feixe de luz que entra pela lente e impressiona o filme, e que depois, através de banhos, a imagem vai surgindo... Detesto a fotografia. Detesto aquilo em que se tornou. É uma coisa rotineira, um processo chato: aborrece-me andar sempre com a má-

quina, preferia fotografar só com os olhos. Este era o meu grande desejo: fotografar tudo o que vejo sem recorrer a um objecto.»

Para Nozolino, a fotografia não é uma técnica. É o sentimento necessário a quem precisa de continuar maravilhado com a possibilidade de fazer imagens.

Texto publicado no *Público* («Ípsilon») de 23 de Fevereiro de 2011 sobre a exposição *Makulatur* na Galeria Quadrado Azul, Lisboa.

PAULO NOZOLINO
Repetir o medo e a história

A exposição *Usura*, de Paulo Nozolino, reúne um conjunto de nove trípticos realizados pelo artista entre 1994 e 2008. As imagens foram feitas em sítios tão diferentes como Lisboa, Porto, Nova Iorque, Bucareste ou Auschwitz, e é a primeira vez que são apresentadas em conjunto. O mote é dado pelo poeta Ezra Pound e pelo seu canto XLV sobre a Usura como pecado contra a natureza — *CONTRA NATURAM*, escreve o poeta. A usura impossibilita a pintura e a poesia, mas também dá ranço ao pão, oxida o cinzel, corrói os fios no tear, destrói todos os ofícios e mata os filhos nas entranhas. Seguindo o poeta, pode dizer-se que a usura não só destrói o mundo, mas também impossibilita a vida e impede o pensamento. E é sobre a impossibilidade de um mundo tornado «usura» que os trabalhos de Nozolino se podem pensar.

O problema não é comentar, registar ou guardar as coisas provocadas pela «usura», mas tornar compreensível e integrar na cultura as feridas, a maior parte das vezes sem cura, infligidas em nome dela. Também não encontramos um grito de revolta, mesmo sendo esta uma voz inconformada. Trata-se, sobretudo, de partilhar uma dor, combater a cegueira e, fundamentalmente, mostrar o modo como, incessantemente, a história se repete e o abismo para onde se está atirado se afunda mais a cada conflito, a cada injustiça, a cada dor.

Repita-se: as fotografias de Nozolino não são um comentário à história ou ao estado do mundo, ainda que a exposição comece com a evocação do massacre do povo judeu às mãos dos nazis, passe pela invasão do Iraque, pela morte de Saddam Hussein, pelo drama da emigração, pelas consequências irremediáveis do desastre de Chernobil e pela alienação desumana dos funcionários de camisa branca em Tóquio. Mas as suas imagens não são sobre estes acontecimentos específicos, nem tentam um novo sentido para os factos históricos. Nem é certo, aliás, que exista uma intenção única como motor destes trabalhos. Nozolino fotografa como quem escreve sobre o que vê, são descrições precisas e duras (porque nada metafóricas) do que vai vendo nas suas viagens. Uma são feitas pelo mundo exterior, outras pelo mundo que está dentro da sua cabeça: a imagem do tríptico *Pandora's Box* em que aparece um retrato de Saddam Hussein pousado sobre uma tábua do Corão foi feita em Portugal, mas podia ter sido no Iraque. Colocar tudo isto em conjunto não significa desenvolver uma tese ou construir um pensamento político (ainda que cada imagem contenha toda a política), mas estabelecer um inquietante paralelismo entre todos aqueles factos, todas aquelas pessoas e todo aquele sofrimento. Mostrar o modo como todos estes factos estão ao mesmo nível tem consequências profundas para a história, porque é mostrar, muito à maneira de Pound, o modo como o abandono, o medo, a solidão e a morte são sempre os mesmos em toda a parte.

São imagens acerca das quais não adianta falar do domínio do aparelho fotográfico, da exemplar produção, impressão ou montagem, ainda que sejam tecnicamente exemplares. Importante é o modo como castigam quem as vê. E castigam porque são belas e seduzem e são motivo de muito prazer. Este é o seu paradoxo: a dureza e aflição apresentadas não obrigam a desviar o olhar, mas

pedem uma contemplação demorada na qual se vê beleza e se sente prazer. Sentir prazer com o medo e as aflições dos outros é, como disse o poeta Goethe, o luxo supremo da arte e, neste sentido, os trípticos de Nozolino são luxuosos. Às vezes é preciso desviar o olhar apenas porque a atenção precisa de descanso.

A obra de Nozolino é pensamento não cristalizado, mas que corresponde a um permanente esforço de lucidez. Não é pensar através das imagens e ver através da máquina, mas compor e formar um pensamento sobre a história usando as imagens e as máquinas. Esta diferença, longe de ser retórica, é essencial e com ela aprende-se que a diferença entre os modos de pensar (e pensar com as palavras é diferente de pensar com a fotografia, e pensar com a fotografia é diferente de pensar com a pintura, a escultura ou o cinema) é uma diferença de grau e de meios de aproximação e não uma questão de profundidade ou alcance. Neste sentido, pode dizer-se que as imagens de Nozolino são um pensamento acerca do modo como a história do sofrimento e do medo, que a uns mata e a outros mantém despertos, se está sempre a repetir.

Texto publicado no *Público* de 3 de Outubro de 2012 sobre a exposição *Usura*, comissariada por Sérgio Mah, no espaço BES Arte e Finança, Lisboa.

PAULO NOZOLINO
Tempos de trevas

Num inquietante texto intitulado *Misera Caput Mundi*, João Bénard da Costa dá conta da incapacidade contemporânea em produzir ruínas. As que já não existem são aquelas que jazem nas profundezas das águas, os destroços materiais das antigas civilizações. E estas são o que o mundo contemporâneo deixou de poder produzir e, por isso, defende que a «a ruína é o nada». No seu lugar surgiram as imagens, as quais, diz Bénard da Costa, serão as únicas que guardaremos.

Esta apresentação mostra uma espécie de infertilidade do homem contemporâneo, relacionada com a incapacidade de marcar o tempo. Bénard da Costa desconfia da capacidade que as imagens têm de vencer o tempo — por isso, diz que elas só serão ruínas enquanto durarem. Este estatuto das imagens é uma novidade sobretudo se pensarmos que não falamos das imagens da pintura ou da escultura, cujo estatuto já foi garantido pela tradição, mas de imagens do cinema e da fotografia, ou seja, imagens técnicas ainda agora inventadas.

Paulo Nozolino não fala das ruínas, mas o seu olhar inscreve-se nesta procura dos vestígios do presente. As fotografias são imagens de destroços, lugares abandonados e totalmente esquecidos, ou seja, são imagens acerca das novas ruínas. Estas já não são os vestígios daquilo que um dia existiu, podendo testemunhar a configuração do espírito humano, mas são o que resta depois do abandono e

esquecimento. Não se trata de um olhar melancólico com um gosto especial por paisagens de dor, mas do esforço de mostrar o dilúvio em que, como diz Brecht, nos afundámos.

O poeta alemão é o mote desta exposição e o poema «Aos que virão a nascer» é a indicação da temperatura a que estão estas imagens. A que se junta o título *Gloom*, que não tem correspondente em português e cobre uma imensa variedade de sentidos: escuridão, melancolia, tristeza, pessimismo, etc. O que não significa que estas imagens são a materialização de um pessimismo reinante, mas elas dão conta de, voltando a Brecht, vivermos em tempos de trevas.

Estas trevas não são nossas, daqui ou dali, de ontem ou de hoje, mas são de todos e de sempre e parecem colar-se a qualquer corpo mortal. Este é o sentido dos versos do poeta. Mas Nozolino mostra essas trevas como sinais do actual ensombramento da comunidade humana e, sobretudo, que são elas que deixaremos «aos que virão a nascer.»

As fotografias, feitas entre 2010 e 2012 na Bretanha, em França, e por encomenda do Centre d'art et de recherche GwinZegal, não documentam aquele lugar, nem têm um conjunto fixo de referentes que querem respeitar. São imagens cujo único lugar é aquele criado no interior de cada imagem e por ocasião de cada enquadramento e de cada disparo. No entanto, serão tudo o que vai sobrar daqueles lugares onde um dia houve vida: são as suas ruínas. Mas é preciso dar-se mais um passo na apresentação destes trabalhos, porque eles não servem unicamente para guardar a memória e serem uma espécie de dique contra a maré do esquecimento: as próprias fotografias são elas já uma ruína, ou seja, a condição da imagem fotográfica é ser reconstrução, interpretação e ponto de vista e, portanto, nunca são as próprias coisas nem se substituem a elas — fazendo com que sejam ruínas de ruínas.

Nesta nova série não há exterior e o fechamento, muito próprio das trevas materializadas nas imagens, é relativo à falta de luz que caracteriza o presente. Apesar de não falarem exclusivamente do nosso tempo, a sua condição é serem presenças nesse universo onde já quase nada se pode distinguir — é este o tempo da sua respiração. A esta consciência crítica sobre o tempo, a decadência e o mundo à beira do seu abismo, junta-se o rigor com que Nozolino usa a fotografia e que faz com que estes trabalhos pareçam poemas, porque nascem da utilização precisa, cirúrgica e simbólica da sua linguagem, o mecanismo poético por excelência.

Texto publicado no *Público* de 17 de Abril de 2013 sobre a exposição *Gloom* na Galeria Quadrado Azul, Lisboa.

PEDRO BARATEIRO
Um sentido aparente

A relação entre imagem e linguagem é terreno fértil para a produção artística. As razões são o sentido muito amplo como são utilizados ambos os conceitos e a impossibilidade de se dizer com total segurança em que consistem — por isso, fala-se de como as palavras constroem imagens e dizem-se coisas como «linguagem visual». Não são designações destituídas de sentido; pelo contrário, revelam a atracção mútua entre as palavras e as imagens.

O trabalho de Pedro Barateiro (n. Lisboa, 1979) tem nesta relação um dos seus pontos mais fortes. Não lhe interessa explorar a ambiguidade e a fluidez do sentido e do significado das palavras e das imagens (o seu projecto não é semiológico), nem tenta construir uma espécie de alfabeto ou nova linguagem para enfrentar os equívocos produzidos pelos modos naturais de expressão. Nos seus trabalhos, a experiência da arte prolonga e questiona os processos humanos de fazer sentido e de comunicar.

Na exposição na Galeria Filomena Soares, o artista faz uso de múltiplos recursos: pinturas, esculturas e vídeo. Este último, *Feitiço* (2013), sendo o trabalho que dá nome à exposição, é uma narrativa (feita por Lula Pena) em que às imagens se junta o relato de uma ida ao cinema: «O filme era mais uma vez sobre pessoas e objectos e coisas comuns e coisas extraordinárias. Era sobre todas essas coisas. Era sobre tudo, e tudo estava retratado no filme como está na vida a

toda a hora. As coisas que nós precisamos de ver, sentados. Para fazer sentido. Um sentido aparente.» Uma descrição que parece ser uma boa metáfora para todas as obras de arte e para esse limiar em que cada obra vive e no qual pode ser, simultaneamente, tudo e nada.

Esta expansão do domínio do artístico a todas as pessoas e coisas é sublinhada nas outras obras da exposição e encontra na escultura/instalação uma grande intensidade. Nesta exposição, o artista simula uma linha de montagem fabril — ao longo da cadeia, surgem caixotes de papelão com um logótipo a lembrar a Amazon. Não interessa perceber se se trata de uma crítica aos mecanismos capitalistas da sociedade contemporânea, mas sim compreender que a arte prolonga esse sistema social de trocas e que os objectos designados como artísticos não ficam a salvo das dinâmicas mais vastas do mundo. Como é dito no filme: «O objecto é somente uma determinada relação social dos homens entre si que assume a forma fantasmagórica de uma relação entre as coisas.»

E o vídeo é o lugar de todas as relações. A voz encontra as imagens e as imagens evocam lugares e tempos distantes e perdidos: a Casa de Vidro da arquitecta brasileira Lina Bo Bardi, as telas dos cenários usados em peças de teatro e agora guardados no Museu do Teatro em Lisboa e fotografias de um grupo de teatro de São Tomé e Príncipe. Estes elementos introduzem uma estranheza e um aparente desacerto entre o que diz a voz e o que vêem os olhos, mas, sobretudo, distanciam e abrandam a experiência visual — «ver» este filme transforma-se numa experiência de audição em que frase a frase, palavra a palavra, se vai revelando um modo de compreender o mundo, a arte e os outros. Mais do que uma forma saudosista e elegante de se relacionar com o passado, trata-se de olhar para o modo como o tempo acontece nos objectos e nas acções que se vão fazendo.

E o autor, como é dito no filme, desaparece: «Não existe autor, existe revelador. Revelador de espírito. É a única coisa que existe. Aqui. Revelar espírito.» Afirmações que lançam luz sobre todo o trabalho de Barateiro, porque mostram que eleger a linguagem como material de trabalho não significa ter mais uma matéria com que construir um sistema estético ou uma retórica visual, mas enfrentar o elemento espiritual da humanidade que reside e persiste na linguagem de todos os dias e de todos os homens.

O artista não tem ambições poéticas, nem faz recurso de qualquer tipo de metaforização (por exemplo: os seus títulos são quase sempre descritivos e nunca evocativos, alegóricos ou metafóricos). Apesar de algumas das suas obras serem sobre palavras e os modos de as dizer (a série, presente nesta exposição, com o título *Um Alfabeto* acentua o vínculo da expressão verbal com o corpo). E aqui o «dizer» não tem na boca o seu lugar exclusivo: é um dizer que reclama todo o corpo como seu domínio.

Texto publicado no *Público* de 23 de Janeiro de 2013 sobre a exposição *Feitiço* na Galeria Filomena Soares, Lisboa.

PEDRO CABRITA REIS

O centro do mundo

«Olho pela janela. Vejo uma árvore e através dela chega um desenho. Linhas, sem mais, que, noutra altura, em outro lugar, se alastrarão pela parede, ou sobre um papel, e talvez também se reconstruam em ferros que se soldam uns aos outros, algumas madeiras, ou apenas se redesenhem, suspensas em luzes fluorescentes.» (Pedro Cabrita Reis, «As Notas Polacas», 2009)

O tema do trabalho de Cabrita Reis (n. Lisboa, 1956) é o mundo e dizê-lo não é uma redundância, pois trata-se de o afirmar como lugar de origem e destino dos gestos artísticos. Um movimento dialéctico no qual o artista se afasta para a ele poder voltar; quando o retoma, ele surge sob a forma de uma pintura, um desenho, uma escultura ou um filme. Movimentos que têm um duplo sentido: questionam as fronteiras dos géneros artísticos e mostram que os vocabulários artísticos devem manter-se tão flexíveis e variados como o mundo e a natureza, que são simultaneamente o ponto de partida e de chegada de toda a arte.

Esta posição é forte e enérgica, não significando uma pura receptividade e susceptibilidade e constrói permanentemente novas regiões sentimentais e de pensamento. São regiões porque raramente as obras de Cabrita Reis se deixam surpreender enquanto objectos: são espaços que se convertem em paisagens e não em objectos funcionais ou portáteis. E quando surgem objectos são talismãs com força e presença mágicas, objectos evocativos da memória das for-

mas e da relação humana com elas. Por aqui se vê que a relação fundadora do seu trabalho não é com a arquitectura, mas com a construção, que significa a actividade da feitura de objectos, casas e abrigos, e serve como boa descrição da vida: vive-se à medida que se constrói e tem de se construir para existir.

O uso da linguagem da construção (tijolos, portas, andaimes, vigas, cimento, paredes, etc.) tem o efeito imediato de confrontar o visitante com formas ainda em construção e de assinalar essa incompletude; o permanente *work in progress* expressa o carácter transitório do que se faz e introduz o trabalho artístico no contexto das outras construções mundanas (sempre provisórias e incompletas), cujos despojos e fragmentos o artista recolhe e lhe servem de mote.

A relação de permanente descoberta do mundo de Cabrita Reis expressa-se na procura do que é esquecido e abandonado e na integração desses elementos, independentemente da sua origem (podem ser destroços de uma casa abandonada, uma viga metálica ou uma obra de arte esquecida no armazém de um museu e para a qual já ninguém olha), no seu trabalho.

O permanente trabalho de construção e reconstrução traduz-se em obras sempre incompletas e em combinações, sempre provisórias, que o artista apresenta e que estão sempre a sofrer variações: repudia a fixação da linguagem e prefere a energia e o risco do inacabamento. Trabalhar sob esta égide significa o esforço de permanecer desperto e de olhos abertos.

Estar acordado podia ser o outro nome desta exposição, que é notável, intensa e excessiva. Não existem narrativas fáceis ou metáforas sedutoras, a exigência é a da permanente disponibilidade do visitante para fazer sentido do aparentemente inacabado e provisório.

Texto publicado no *Público* («Ípsilon») de 15 de Julho de 2011 sobre a exposição *One After Another, a Few Silent Steps* no Museu Colecção Berardo, Lisboa.

PEDRO CABRITA REIS

Animais sensíveis

Há muito a dizer sobre a força do trabalho de Pedro Cabrita Reis. Qualquer que seja o suporte — pintura, escultura, instalação e até a fotografia — os seus trabalhos são sempre avassaladores, épicos, torrenciais. Muitas vezes, os seus gestos são expansivos, ocupam grandes territórios e o espectador é tomado por uma avalanche de experiências, outras vezes, como é o caso de *Pinturas Recentes*, reina a densificação, a intensificação e a concentração. Em todos os casos, domina a inquietação e assiste-se a uma luta constante contra o entorpecimento das forças sensíveis: manter os olhos abertos e permanecer acordado podiam ser os motes de toda a sua obra.

Estas pinturas são nocturnas e atmosféricas, não têm género, classe ou tipo, mas pertencem àquele tipo de seres que são ásperos, densos, espessos. As camadas de tinta denunciam a intensa fisicalidade do olhar: ver estas paisagens é um acto físico, convoca todos os músculos e deixa de ser uma acção visual para se transformar num acontecimento total. Uma espécie de redescoberta da visão, isto é, é-se levado a redescobrir as regiões mais impressivas da visualidade, aqueles modos de ver em que, como quem acaba de despertar, tudo é incandescente e fere e impressiona o olhar: os elementos das pinturas transformam-se em pontos luminosos que encandeiam e prendem o olhar e a visão clara assume-se como processo a ser conquistado pelo sujeito. Uma ambição pela claridade e nitidez que

nada tem que ver com tornar legível as imagens que estas pinturas sugerem: não se trata de ver, mas de conseguir, impressão após impressão, domar as forças animais da visão. E ver, como se sabe, é pensar e é imaginar. Devido a isso, estes trabalhos pertencem a essa região incerta onde a visão é uma metáfora a implicar a totalidade das forças produtivas da inteligência e o sujeito se transforma num animal sensível.

Podia dizer-se que estas pinturas são paisagens. Porém, é insuficiente, o horizonte que constroem não diz respeito a uma relação com a paisagem natural, mas assinala a transformação do espectador: os referentes não são exteriores, mas elementos primordiais a que se tem acesso quando se recorda, se olha para trás e revolvem as imagens originárias do mundo. O espaço destas pinturas é universal, não por ser anónimo ou puro, como o espaço geométrico, mas porque todo aquele que, no esforço em ficar desperto, mantém os olhos abertos o consegue reconhecer.

Os latinos diziam «*per aspera ad astra*» (o caminho para os astros é feito de aspereza) e este ser «áspero» salta à vista nestes trabalhos de Pedro Cabrita Reis. Um ser áspero que não é retórico ou metafórico, mas constitui uma descrição precisa da coisa destas pinturas. Na tela acumulam-se vestígios que testemunham os movimentos da matéria e que sugerem as deslocções das grandes massas tectónicas terrestres que arrastam tudo atrás de si e, dessa forma, rasgam a terra e abrem fendas na lisura e homogeneidade das imagens. Não são cenários de desolação ou pós-apocalípticos, mas lugares onde a superfície terrestre surge em contínua transformação e metamorfose.

Texto inédito escrito em 2011 por ocasião da exposição *Pinturas Recentes* na Galeria Fonseca Macedo, Ponta Delgada.

PEDRO CABRITA REIS

Exercícios do olhar

Pedro Cabrita Reis pertence àquele grupo de artistas para quem o fazer da arte não é só mais uma coisa que se faz. Para ele — que pede para de hoje em diante ser tratado como Cabrita —, a arte é uma das ocupações mais nobres do ser humano. Uma visão clássica, romântica, nostálgica, mas ao mesmo tempo radical na forma como entende o trabalho artístico enquanto forma de combater e resistir ao pragmatismo, ao utilitarismo, ao totalitarismo, à solidão e pobreza contemporâneas. E, nesta medida, e recuperando o ímpeto crítico dos primeiros românticos, a sua visão é crítica, inquieta e revolucionária.

A exposição, com título sugestivo, *A Roving Gaze (Um Olhar Inquieto)*, é assumida como um muito especial retrato e biografia do artista. Enunciado este que, imediatamente, faz pensar nas múltiplas exposições em que retoma muitas das suas obras dando-lhes novos tempos, novas formas, novas vidas. Ele será provavelmente o artista que terá feito mais exposições retrospectivas e antológicas, mas de cada vez as obras surgem metamorfoseadas, transformadas e colocadas no contexto da totalidade da sua obra, em permanente processo de actualização e redefinição. Como o artista diz: as obras são para ser utilizadas e transformadas.

Desta vez, não ocupou as salas do museu com obras de origens temporais diferenciadas tentando criar um percurso cronológico

ou temático, mas encheu de forma intensa, labiríntica e caótica o museu com uma única obra composta por 100 (eram para ser 150) painéis com as mesmas medidas. Mas esta primeira impressão serial, modular e ordenada é só um dique para conter a torrente dos múltiplos caos criativos que habitam Cabrita. Experimentar todos os caos que compõem e habitam a sua obra é, no fundamental, o que se leva desta exposição.

Nesses painéis surgem muitos dos temas que têm ocupado as suas obras e torna-se evidente a complexidade formal, material e conceptual que as caracteriza. Não se trata de procurar pelas salas de Serralves a memória das exposições importantes em que Cabrita participou, mas de um percurso ao longo dos materiais, das luzes, das cores, das palavras, que Cabrita tem usado e que compõem um verdadeiro labirinto cuja saída cada um, num exercício da vontade e da imaginação, é forçado a encontrar por si.

O possível entendimento de toda esta intensidade material e sensorial é dado pela proposta de entender a exposição como sendo um enorme auto-retrato do artista. Ou seja, são obras onde se conta o próprio artista enquanto existência artística. No dia da inauguração Cabrita contou a história fabulada de Andrei Rublev, do filme de Andrei Tarkovsky, em que um pintor encontra na errância pelo mundo o seu modo de fazer arte. Uma fábula muito conveniente para entender a fusão entre o sujeito da arte e o sujeito artístico que Cabrita reclama para si mesmo.

A exposição é notável não só na maneira como apresenta o olhar de Cabrita (tema determinante para o artista, como afirma na entrevista), mas como o mostra numa dimensão caótica, poética e existencial, e, igualmente, como propõe uma ideia de exposição sem cronologia, sem ordem, sem guião e tão a contrapelo aos correntes tiques institucionais das exposições em museus. Aqui, impera

a total liberdade do visitante, que se vê confrontado com uma exposição potencialmente sem fim e em que todos os movimentos são provisórios.

Texto publicado no *Público* de 29 de Novembro de 2019 sobre a exposição *A Roving Gaze (Um Olhar Inquieto)*, com curadoria de Marta Moreira de Almeida, em Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

PEDRO CASQUEIRO

Pintura, palavras e geometria

Os elementos da pintura são, pelo menos desde o princípio do século passado, sempre difíceis de classificar. Em cada tela coabitam seres e objectos vindos de distintas camadas do real. Do ponto de vista técnico a solução é idêntica — à mão que sobre a tela fixa uma mancha de cor ou traça uma linha, juntam-se outros gestos: colar, projectar, juntar. Os diferentes modos de pintar transformam-se, assim, numa espécie de resposta ao ser híbrido, por vezes difícil de dominar, em que se transformou a pintura. Não se trata de uma evolução, antes de uma transformação e de um alargamento da compreensão dos poderes pictóricos. Mancha, cor, forma e linha passam a ser os constituintes de uma imagem especial a debruçar-se sobre o mundo e sobre si própria. Faz-se pintura sobre a questão da pintura e pinta-se porque o impulso de fixar numa tela os matizes da janela que é o mundo o exigem.

Pedro Casqueiro (n. Lisboa, 1959) é um pintor, mas não é um pintor de pintores nem a carga romântica da visão da obra de arte como objecto de saber lhe interessa. Ao seu trabalho pertencem exclusivamente as questões relacionadas com o sempre misterioso facto que é o resultado do fazer da pintura, da construção e posterior autonomia das imagens. A utilização que faz da cor e o modo como utiliza a mancha transformam os seus trabalhos em experiências sensíveis. Momentos que, quer se queira ou não, entram pelos

olhos e não se podem deixar de ver. A experiência da visão aqui em causa é próxima daquela situação em que, inadvertidamente, se ouve uma música que não se escolheu e, como não se pode anular a audição, os sons entranham-se e reclamam atenção. Podem-se tapar os ouvidos, mas mesmo assim há sempre qualquer coisa do som que, sem pedir licença, continua a fazer-se sentir. Com as pinturas de Casqueiro passa-se o mesmo. Podem fechar-se os olhos, mas, sem se saber bem como, as imagens fazem-se ver e a retina continua a reagir. Talvez a razão deste estado de coisas seja a naturalidade que possui tudo o que existe no seu universo. As suas pinturas e os nossos olhos adequam-se quase na perfeição.

Pinturas que, para serem vistas, só precisam de ser olhadas. E isto não é um defeito, pelo contrário, é umas das grandes virtudes deste artista. Não parte da fixação de um conjunto de teses e teorias sobre a tarefa que reclama como sendo sua, resultando isto na conquista de uma enorme liberdade formal e plástica. É como se Casqueiro se fechasse ao não essencial, ao acessório e dispensável. O seu objectivo nunca é fundar novos conceitos ou novas práticas: estes, a existirem, são realidades que se soltam durante o processo criativo ou na experiência com o objecto final.

O que move Casqueiro é a prática quotidiana da pintura e da urgência, que não é sinónimo ou sintoma de precipitação, de fazer aquilo que faz. Está naquela situação descrita pelo poeta Rilke numa carta a um jovem poeta que procura conselhos: «Ninguém pode dar-lhe conselhos ou ajudá-lo, ninguém. Há um único meio. Entre dentro de si. Procure o motivo que o faz escrever, examine se ele tem raízes até ao lugar mais fundo do seu coração, confesse a si mesmo se viria a morrer no caso de escrever lhe ser vedado... “Tenho de escrever?” Escave em si mesmo em busca de uma resposta profunda. E, se esta soar afirmativamente, se o senhor tiver de enfrentar esta

questão séria com um forte e simples “Sim, tenho”, então construa a sua vida em função dessa necessidade.» Esta é a lição que Pedro Casqueiro tão bem soube aprender.

O interior do poeta/artista significa o mundo que o rodeia: músicas, palavras, sons e formas. Mas invocar tudo isto para o centro de um trabalho não significa recorrer a um universo de significados externos. O que está em causa é o visível na própria tela, sem necessidade de recorrer a elementos estranhos e alheios. A utilização das palavras é sinónimo deste modo de compreender. As palavras, independentemente do significado que possuem, seja ele político ou estético, são invocadas pelo seu poder pictórico. Está em causa a construção de uma imagem e não um conjunto de enunciados linguísticos ou conceptuais. O mesmo acontece com as «paisagens» urbanas: nas fachadas e interiores de edifícios o elemento pertinente é a sua integração e não um puro interesse arquitectónico. O que está a ser revelado é uma determinada sensibilidade e expressão. E o poder, por vezes explosivo, mas nunca destrutivo, referido reside na capacidade de, através da justaposição de elementos de famílias tão distantes, criar no seio da diferença uma certa comunidade.

O espaço que as telas conquistam, fruto de um método de contínua delimitação e eliminação do excessivo, preserva um grau de liberdade e abertura. As experiências propostas exigem do sujeito a capacidade, e o saber, de abandonar um lugar caracterizado pela pura passividade e receptividade. A espontaneidade do sujeito, enquanto instância formadora do sentido, é exigida e sem ela o suposto espaço da visão transforma-se em lugar de cegueira. O grau de indeterminação e incompletude — frases avulsas sem sentido aparente, formas geométricas que lembram espaços arquitectónicos que não deixam perceber o modo humano de habitar esses lugares, etc. — é um gesto de preservação de um lugar, talvez utópico, para um outro

que virá depois. A geometria errante, mas sólida, transforma-se em ferramenta de aproximação ao tal outro que é sempre a condição do trabalho criativo.

Sem cumplicidades ou compromissos que não sejam com o seu próprio trabalho, o lugar singular que Pedro Casqueiro ocupa no panorama da arte portuguesa caracteriza-se, fruto do grande domínio dos meios que utiliza e do universo estimulante presente em cada uma das suas pinturas, por ser de uma qualidade inegável e única.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 19 de Março de 2005 sobre a exposição *Pedro Casqueiro* na Galeria Filomena Soares, Lisboa.

PEDRO COSTA

Vanda e Ventura enquanto heróis. Ou a ciência-ficção de Pedro Costa¹

Nunca se sabe bem o que dizer de um cinema como o de Pedro Costa. Ao princípio parece ser uma espécie de anticinema: nega o texto, os actores, a produção e deposita nas mãos dos espectadores uma sequência de imagens (belas, sempre muito belas, a lembrar as temperaturas, texturas e profundidades antigas) que não constituem uma narrativa tradicional, nem contam uma história. Também não é um cinema de tese ao gosto intelectual europeu, produzido para fazer demonstrações políticas, sociológicas, filosóficas ou poéticas, nem se situa na esfera do documental. Se fosse preciso sintetizar estes filmes isso só seria possível em termos da sua energia e, assim, ter-se-ia de dizer que estes filmes são um choque: sensível, cromático, sensual, ético, humano.

Pode pensar-se estar em causa um cinema político, porque tem todos os ingredientes para o ser: os personagens são imigrantes ou, como diz Jacques Rancière, deslocados, a acção passa-se num bairro de lata, as pessoas consomem droga, vivem uma vida dura, demasiado dura. Mas depois não há polícias, nem políticos, nem discursos sobre a pobreza, a globalização ou a integração.

1 Todas as citações do realizador são retiradas de uma conversa com Cyril Neyrat e publicadas em *Dans la chambre de Vanda. Un film de Pedro Costa*, col. Que fabriquent les cinéastes, Capricci, 2008.

O bairro das Fontainhas, bairro que Pedro Costa assume como um pequeno estúdio, não é a ilustração de uma situação sociopolítica. Filmar as Fontainhas constitui um sinal da radical diferença deste cinema, porque esta escolha significa o acto de renúncia à composição de cenários para «poder contar histórias» (Rancière): e as que conta são as mais simples, cruas e directas, por isso, exigem tempo e espaços de pensamento. O bairro é, para Pedro Costa, o «espaço ideal para pensar». E todos os seus gestos — lentos, muito lentos — restituem esse pensamento feito espaço: o plano fixo, aprendido com Ozu, e a certeza de que «pode fazer-se um filme com uma lâmpada, um sofá e um ramo de flores» são o seu suporte. E é quando se perdem as certezas do suposto género a que pertencem estes filmes que começa o cinema de Costa, e aí, como diz Bénard da Costa, surpreendem-se filmes de rituais e mistérios.

O plano fixo leva a que cada um, individualmente, descubra os movimentos e faça os *travellings*: porque tudo está sempre em movimento e «o movimento está na realidade e não na câmara». A imobilidade é uma ilusão, por isso afirma que «para mim, não existem planos fixos.» E são as palavras e as presenças que introduzem variações à imobilidade aparente do plano e inscrevem acontecimentos nos corpos reais que a câmara capta. Não se trata de uma simples ideia de cinema-verdade, ainda que tenha fé no cinema — e não em todo o cinema, mas naquele de Ozu ou dos Straub: sabe que a realidade é mais forte e surpreendente que qualquer efeito cinematográfico e, por isso, o cinema está sempre ao serviço do real e das pessoas: «dos filmes as pessoas saem maiores, mais belas, mais...», diz o realizador.

Estão em causa contínuos exercícios de «aproximação ao segredo do outro» (Rancière). Por isso é que à magia do cinema (no sentido corrente e comum) Pedro Costa prefere uma mecânica de

«memorização dos dias, das palavras, dos gestos, dos passos» e desta memorização surge «um terceiro que já não é o Ventura, que já não é a Vanda, que já não sou eu, que é e não é estranho às nossas vidas, e que caminha ao nosso lado ao longo de todo o filme» (Pedro Costa e Rui Chafes, *Fora!Out!*, Fundação de Serralves, 2007). Ventura e Vanda são dois personagens dos filmes de Costa, forças essenciais que *No Quarto de Vanda* (2000) e em *Juventude em Marcha* (2006) atingem a sua maioridade. São existências que extrapolam a pura esfera cinematográfica e tornam-se reais, próximas do corpo sensível, tocam os olhos e ultrapassam-nos.

Ventura e Vanda são duas presenças heróicas e, como todos os heróis, não conhecem a redenção, o descanso, a felicidade ou o amor, permanecem num estado de permanente exílio, sempre estranhos, sempre distantes, sempre fora. E, tal como todos os heróis, não conhecem um final feliz. Ventura permanece, nas palavras de Rancière, um «errante sublime, uma personagem da tragédia», e Vanda uma mulher maldita quase feliz, quase reabilitada, quase capaz. Mas é este heroísmo que impede o desvanecimento da sua presença, são pontos que rompem a indiferença e permitem que percebamos não estar sós.

Os personagens destes filmes não são bem personagens, porque, para Pedro Costa, o que verdadeiramente «interessa é a pessoa: Ventura ou Vanda. Nunca pensei nas personagens que eles podiam interpretar, foram eles que decidiram fazer-se personagens. É ótimo que se tenham convertido em personagens, porque isso significa que se tornaram exteriores a eles mesmos e começaram a procurar a memória das pessoas que conheceram, da mãe, do pai.» Um afastamento que possibilita a sua transformação em lugares de reconhecimento universal do outro.

Em *Juventude em Marcha*, Ventura tenta ensinar uma carta de amor: «*nha chrecheu*, meu amor / o nosso amor vai tornar a nossa vida mais bonita, pelo menos por mais trinta anos. / Pela minha parte, torno-me mais novo e volto cheio de força. / Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros, / uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, / um automóvel, / uma casinha de lava que tu tanto querias, / um ramalhete de flores de quatro tostões.» Estes versos, inspirados no poeta Desnos, transformam-se nas nossas próprias palavras. Por isso, esta carta não é só de Ventura, mas também dos outros personagens, é do filme e, sobretudo, é nossa, transforma-se em matéria sensível: um corpo a tocar outro, um corpo que guia outro e lhe conta como o mundo é.

Vanda e Ventura são essenciais no método de Costa (porque existe um método na maneira como este cineasta trabalha: existe preparação, pensamento, um modo de montar e relacionar as imagens umas com as outras): é desta atenção (que tem a natureza de uma aflição) ao vivo que se alimenta a sua crença no cinema, porque é através dele que estas regiões humanas podem aparecer. E é esta a origem da beleza das suas imagens: uma luz vinda dos rostos humanos, não de trás, não por cima ou ao lado, mas lá de dentro. Uma beleza ancorada no modo como mostra a luz que habita no interior dos corpos e nos ajuda a perceber que vêm de longe e estão cá desde sempre. E esta arte simples, tão dura como só a verdade o pode ser, é um menos que é mais: «é preciso que a arte seja menos para poder ser mais», como afirma.

Neste contexto, pode dizer-se que estes filmes são «ciência-ficção» porque as suas bases residem não numa ideia/argumento/composição, mas num esforço de surpreender a intensidade, o entusiasmo, as coisas, os movimentos, os sons, as folhas das árvores, o mundo inteiro. E a ficção não é uma máscara ou composição, mas

é a realidade tornada mais nítida, mais actuante, mais próxima. O cinema é, assim, uma espécie de filtro (ou poção) que desanuvia e torna mais nítida a visão, adentra-nos a notar as coisas como elas são e a perceber, como diz Vanda a Ventura, que «assim é a vida».

Texto publicado na *L+Arte* de Dezembro de 2009 a propósito da estreia, na Fundação de Serralves, do filme *Ne change rien*.

PEDRO COSTA

A invenção da dor

Em *Cavalo Dinheiro* tudo se adensa, a noite fica mais escura, o trabalho mais duro, a pobreza mais pobre e a morte deixa de estar à espreita e toma tudo e todos.

Cavalo Dinheiro não serve para redimir, glorificar ou amar os corpos endurecidos dos operários, não serve para rememorar poética e plasticamente a dor das vidas entregues ao trabalho sem sentido, nem sequer para falar da exploração daquelas mulheres, daqueles homens, daquelas vidas. Este filme é um tremor e uma vertigem permanentes, um filme cheio de vazios e construído sobre as ruínas das promessas e sonhos de um tempo mais leve. Elementos materiais que não são lugares da demora contemplativa, mas as evidências do exílio na pobreza e no esquecimento a que foi votado todo aquele exército de pessoas. Mas «tudo isso», como diz Rancière nas primeiras linhas do seu livro *A Noite dos Proletários*, «só será abordado através do olhar e da palavra, dos sonhos e dos pesadelos das personagens deste livro.»

No caso de Pedro Costa, o olhar, a palavra, os sonhos e os pesadelos das personagens são princípios para realizar a acrobacia sentimental e intelectual de, com atenção, deslocar o ponto de vista do argumento, da câmara, do realizador e do filme para as personagens. Não se trata de uma metodologia documental — os filmes de Costa não são documentários —, mas de uma ficção. Mas uma ficção

que não se restringe a ser um mundo poética e plasticamente bem construído: as suas figuras, as suas palavras, os seus sentimentos são evidências, e mostram a possibilidade de dizer algo significativo e justo sobre a realidade.

A proposta radical deste filme é a de transformar o sujeito habitual do cinema: este filme não é do seu autor, mas dos sujeitos que nele se fazem personagens. Este filme é de Ventura, de Vitalina, de Lento e é neste fazer-se do outro que está a política do cinema de Costa. Não há demonstração de teses ou a ilustração de uma consciência a querer-se pacificar consigo mesma, mas o ponto de vista materializado no filme é um lugar colectivo feito de muitas vozes. Não se trata de uma partilha, mas de um radical movimento de deslocação do ponto de vista do filme para os seus protagonistas. Este movimento é o início da sua história. Em *Cavalo Dinheiro* o mundo torna-se um lugar surreal, cheio de fantasmas, espectros e murmúrios que chegam de todos os lados — Portugal, Cabo Verde, Fontainhas, Amadora, Ilha do Fogo, da prisão do Tarrafal e da prisão do trabalho sem misericórdia onde se foi esquecido, etc. — e de muitos tempos — de 1974 e da sua Revolução de Abril, de 2013, da expansão marítima portuguesa e da descolonização. Estes tempos e espaços diferentes para mostrar a noite de onde nunca saíram. É um mundo sem tempo — em *Cavalo Dinheiro* não há tempo cronológico, só há o tempo da memória fragmentada e atormentada que quer esquecer —, um mundo ficcionado que não é uma fantasia: é construído para e pelo cinema e, por isso, a sua política é uma política das imagens, das representações, da imaginação. A sua vocação não é iluminar a noite de onde vem, mas tentar encontrar as palavras e as imagens justas para a dizer.

À direita e à esquerda este é um filme incómodo, porque obriga a lembrar a narrativa de uma promessa que ficou por cumprir. O

permanente tremor que atravessa *Cavalo Dinheiro* é o do medo daquele que de «cuecas brancas mijadas de medo» (Ventura) foge do chaimite revolucionário; é o medo dos soldados do MFA e das suas metralhadoras que afinal não libertaram todos, mas se esqueceram dos trabalhadores cabo-verdianos em cima dos andaimes, nos estaleiros das casas sociais.

Num notável diálogo entre o homem-soldado-estátua e Ventura, aquele que morreu mil mortes a construir todos os bancos, escolas e centros comerciais do Portugal moderno liberto da ditadura, ouve-se uma voz que pergunta: «estás com o povo, Ventura?», e ele repete sem convicção as palavras de ordem: «Viva o MFA!». Mas suas palavras são palavras de medo: o medo do povo que, enquanto se celebrava na rua, ficou apavorado e fechado nas suas barracas a fugir do novo opressor e a perguntar aos soldados libertadores: «Vais-me matar?» Este é um diálogo com mais de 40 anos. Nele, para regressar a Rancière, inventa-se uma dor que contém todas as dores reais.

Pode dizer-se que a cinematografia de Pedro Costa tem vindo a acentuar a maneira como criticamente mostra a História portuguesa pós-1974. Não se trata de uma tese sobre a Revolução de Abril e a imigração, mas de mostrar os seus silêncios e, sobretudo, construir um entendimento daquele facto histórico, político e social não se baseando nas suas figuras protagonistas ou principais acontecimentos, mas nas vidas anónimas perdidas no passar indiferente dos dias. Filmes que são uma construção ficcionada destinada a dar a voz justa e o corpo certo aos silêncios e aos vazios: uma ciência-ficção que inventa uma dor para a poder dizer.

Texto publicado no *Público* de 4 de Dezembro de 2014 sobre a estreia, em Portugal, do filme *Cavalo Dinheiro*.

PEDRO GOMES

Sem título

Pedro Gomes (n. Moçambique, 1972) começou a expor regularmente em 2001 e desde essa altura que tem desenvolvido um trabalho que se pode identificar, genericamente, como desenho. É uma disciplina que, no caso deste artista, define um campo de acção e de compreensão das imagens.

Não se trata de inscrever forças, de tentar a expressão imediata, próxima do pensamento, e sem reflexão do desenho, mas assumi-lo enquanto modo expandido de dizer uma certa relação com o visível. Para muitos artistas, a fertilidade dessa linguagem está na velocidade da sua execução, na rapidez com que o traço cresce sobre uma superfície. No entanto, para Pedro Gomes, o desenho é um nome para as coisas que faz. O seu processo é lento e aparenta ser um combate contra a imediatez: desenha com ferro, usa fogo sobre papel ou madeira, constrói paisagens monumentais de cidades com uma só esferográfica (*Habitar*, 1996).

Às acções sofridas pela superfície devido às acções da tinta, esferográfica, fogo e dos rasgos, deve acrescentar-se o modo como o artista constrói as suas imagens: ao avesso. Ou seja, o espectador vê o contrário daquilo que o artista faz: o verso do papel ou da tela é perfurado com um objecto metálico cortante e é a sucessão desse gesto paciente de construir com golpes sucessivos que dá origem à imagem que se vê surgir do outro lado.

A magia da aparição da imagem é substituída pela acção manual e construtora: o artista, através de um processo manual, fabrica imagens de onde irrompe o novo e o inesperado. O artista não é um artesão, mas um fazedor atento ao modo como cada gesto rompe as camadas do visível.

Poder-se-ia pensar que nos encontramos perante um prolongamento do pontilhismo em que, à sobreposição de camadas de tinta, tão comuns nos impressionistas, se prefere a utilização de subtis e sucessivas pinceladas, permitindo ao espectador observar mais atentamente as transições entre os diferentes elementos que compõem as pinturas. O pontilhismo de Pedro Gomes, no entanto, está distante de qualquer preocupação cromática ou de composição: importa-lhe encontrar uma forma mínima, reduzida e essencial de dar a ver as coisas.

A situação em que permanentemente se fica com os seus trabalhos é a de um confronto com uma espécie de sugestões que depois se intensificam até se tornarem imagens nítidas e reconhecíveis. As presenças nos seus trabalhos não são declarativas ou afirmativas; a sua natureza é a de uma insinuação não só porque a linguagem pictórica utilizada pelo artista é subtil, mas também porque os seus temas são dos mais comuns que há: são cenas, objectos e pessoas que se podem ver todos os dias e a todas as horas e que, dada a sua permanência no campo visual, são esquecidas.

O que acontece em muitos dos seus trabalhos é a transformação do insignificante, porque comum e vulgar, em matéria de uma experiência artisticamente qualificável, ou seja, a transformação do quotidiano em imagens interessantes de um ponto de vista estético e sensível. Numa das suas exposições, *Anamnésia* (2009), Pedro Gomes desenvolve o tema do esquecimento e do apagamento das imagens: uma série de recortes de revistas e jornais são

deslocados do contexto mediático, detentor de uma precariedade constitutiva em que sucessivamente são esquecidas, para uma região onde a atenção é estimulada. No contexto de onde partem, as imagens servem como ilustrações, comunicam significados e conteúdos e, após cumprida essa função de transmissão e informação, são esquecidas e inutilizadas. Reutilizá-las, isto é, voltar a olhar para esses momentos de visibilidade, significa descobrir a sua potência enquanto experiência sensível e estética, e não como registo ou documento. É, muitas vezes, esta a operação que acontece no trabalho deste artista.

Não lhe interessa construir uma crítica ao comércio contemporâneo das imagens, mas descobrir as qualidades plásticas das imagens que vai recolhendo. Por isso, é-lhe indiferente usar imagens impressas ou agarrar numa máquina e fazê-las. Estas últimas não têm o valor de fotografia, mas de instantâneos fotográficos (*snapshots*) cujo interesse é servirem os desenhos, ou seja, serem matéria interessante para uma existência autónoma no papel.

É inegável a importância da perspectiva fotográfica no trabalho deste artista, mas é-o apenas na medida em que é uma forma possível de organizar o campo visual e não enquanto linguagem autónoma.

Às características formais e materiais, acrescenta-se que os seus temas de eleição são o retrato e a paisagem. «Temas» que não são literais, mas designam as forças presentes nos seus trabalhos que resultam da enorme atenção exigida pelo desenho e pela disciplina da escultura: muitas vezes, os seus desenhos transformam-se em objectos e, algumas vezes, os seus desenhos constroem-se como se fossem objectos. *Montanha #4* (2002) é uma paisagem em que o artista trabalha o ferro como se fosse um escultor e há peças em que é o fogo que faz surgir a imagem (em vez de utilizar um instrumen-

to metálico para furar a superfície do papel, usa uma chama para romper a superfície).

Texto publicado em 2011 no catálogo da exposição *O Dia pela Noite*, com curadoria e organização de Suzana Pomba para o Lux-Frágil, Lisboa.

RICARDO JACINTO
A ordem das sensações

Uma sala no Centro Cultural de Belém, a princípio semelhante às outras, foi, pela mão de Ricardo Jacinto, radicalmente transformada: o imponente pé direito desceu até quase tocar na cabeça dos visitantes, a geometria indiferente tornou-se incerta, agora são linhas transversais que atravessam e cortam o espaço, o silêncio, tão habitual nos locais de exposição, foi banido e, em vez dele, ouve-se água e risos originados por oito colunas escondidas que metaforicamente rasgam as paredes e alteram os limites. Se a primeira impressão é a de um enorme vazio, posteriormente o som, provindo dessas fontes cuidadosamente escondidas, camufladas, preenche a totalidade do espaço e deixa-se de se estar a sós com a imaginação.

Permanecer nesse local implica uma actividade imensa de uma imaginação que cria laços, conceitos e imagens, tudo se passa como se subitamente se fosse transportado para um local desconso, porventura um sótão, e a única fuga é a imponente janela que se transforma numa espécie de ecrã para uma realidade ausente, uma fuga para fora de um espaço onde a sensibilidade é manipulada, ordenada e um conjunto determinado de experiências é imposto. O espaço exterior transforma-se então num local interior de recolhimento, íntimo, emotivo e mental. Subitamente, as propriedades espaciais transformam-se na evocação do tempo, o espaço físico exterior parece deixar de existir e a única realidade é a do tempo tornado pre-

sente pela sucessão das emoções ocasionadas pela audição da água. Esse som descreve qualquer coisa circular, a água corre sem parar, parecendo uma chuva infinita só interrompida pelas diferenças de intensidade e pelas vozes humanas que ocasionalmente rompem o tecido sonoro.

Esta peça de Ricardo Jacinto trabalha com os — muito problemáticos — conceitos de espaço e tempo, vindo até que ponto e em que circunstâncias um se pode transformar no outro. É como se a pergunta fosse sobre a possibilidade da transformação do espaço usando como ferramenta o tempo e vice-versa. A possibilidade de uma metamorfose cria, por analogia, as condições da outra, o artista sabe da impossibilidade de uma conversão total, mas compreende a riqueza material e conceptual que implica trabalhar esta tensão: em determinados momentos parece estar quase a ser conseguida a transformação, mas o corpo exige sempre voltar atrás, não consegue permanecer indefinidamente nesse universo, o momento de recuo é imposto pela capacidade humana da contemplação e da abstracção.

As texturas sonoras na instalação/escultura/composição desenvolvem-se sobre um mesmo tema: o som da água que em crescendo corre, pinga, escorre, bate sem parar, depois surgem os risos e as palavras incompreensíveis como se fossem uma espécie de quebra, desconcertante e terrível, porque estilhaçam a suspeita de uma lógica narrativa e sequencial; é como se as gargalhadas fossem o sinal de quem compreende qualquer coisa inacessível aos que, descomprometidamente, por ali passam sem deixar rasto ou marcas. Se em peças anteriores deste artista/arquitecto se parecia estar perante a tentativa de construir uma escultura ou um espaço com a matéria invisível do som, com *The Great Gig in the Sky*, cujo título é uma citação de um tema, de 1973, dos Pink Floyd no álbum *The Dark Side of the Moon*, torna-se claro que a sua preocupação e o seu conceito

operacional não é musical ou sonoro, mas sim temporal. Se existe alguma invisibilidade é a do desenho que a água parece construir, uma espécie de linha que ouvimos ser criada, mas que ficará para sempre por ver, nascendo a nostalgia do elemento escondido, mas continuamente presente.

Texto publicado no *Público* de 20 de Março de 2004 sobre a exposição *The Great Gig in the Sky* na Galeria I do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, Lisboa.

RICARDO JACINTO
Ouvir uma exposição

Podia dizer-se muito acerca desta instalação, exposição, escultura e *performance* de Ricardo Jacinto (n. Lisboa, 1975). Que é sobre a relação entre arte e arquitectura, que é uma exploração da natureza sensível e subjectiva do espaço, sobre os fantasmas que habitam todos os lugares mesmo quando só há vazios e ausências, sobre aquilo que, por desatenção, já não se consegue escutar, que é um dispositivo que obriga o espectador a mover-se, a reagir, a actuar. E a lista poderia continuar. Também podia dizer-se que esta obra é um muito inteligente dispositivo que, com um limitado número de elementos — um prego, uma cadeira, uma parede e som —, consegue explorar de uma maneira impressionante as relações material/imaterial, visível/invisível, presença/ausência, imagem/sombra que determinam todo o campo do pensar e fazer da escultura.

De um ponto de vista formal, *Diplopias* é constituída por cinco cadeiras frente a uma parede branca com um prego, tenuamente iluminado, sobre o qual estão suspensos auscultadores. A atmosfera das salas é tensa, idêntica à que existe no *film noir*, em que a lógica da sugestão é dominante e não se pode antecipar o momento seguinte — fica-se suspenso. Não existem indicações sobre o percurso ou a lógica expositiva e a folha de sala é um poema intenso de Valério Romão sobre a morte, os dias, os sonhos e a imparável passagem do tempo.

Mas estas ausências não criam qualquer artificialidade, porque ver esta exposição é tão natural como ver outra qualquer: percorre-se uma sucessão de salas e é-se convidado a sentar numa cadeira e a ouvir sons. O que se ouve não tem um objecto ou melodia determinados; é uma misteriosa recriação da experiência de estar ali, exactamente no sítio onde nos encontramos. Não há reenvios, nem evocações, nem relações, só a presença *naquele* sítio, *naquele* tempo, *naquela* cadeira. A temporalidade proposta por esta obra é o tempo da experiência de ouvir os sons e de andar de cadeira em cadeira a tentar fazer sentido de todos aqueles dispositivos e fantasmas. Uma experiência que, de um modo muito cinematográfico, se caracteriza, principalmente, pela duração e pela intensidade.

Seguindo a sugestão constante no título da exposição, poder-se-ia dizer que o artista duplica a experiência de estar naquele sítio. Mas não é a repetição cega de uma suposta visita a uma exposição em que, misteriosamente, o espectador assume o lugar de uma obra pendurada na parede, tendo de lidar com as máquinas fotográficas, os telemóveis, o imenso burburinho e o entra-e-sai constante de pessoas tão típicos da vida quotidiana de uma galeria. A duplicação feita pela obra resulta de uma atenção especial a todos os detalhes, de modo a que as mais subtis distinções entre as coisas, os sons e os movimentos fiquem realçadas. Estas diplopias estabelecem uma espécie de ideal de atenção e de disposição para a arte. Ou seja, o suspense criado não é apenas um jogo do artista com o espectador no qual abundam presenças fantasmáticas e espectrais; trata-se antes de levar o espectador a um estado que implica uma acutilância da atenção e uma tal afinação de todos os órgãos sensoriais que a sua sensibilidade e a sua capacidade de receber informações do mundo exterior são potenciadas, tudo parecendo então poder ser sentido, percebido, integrado.

O mecanismo criado por este artista é rigoroso e muito ordenado. Todos os seus elementos, tanto os visíveis como os invisíveis, obedecem a uma cuidadosa selecção, integração e contenção. Não há excessos, mas a sua lógica é a da necessidade: os sons são precisos, sem redundâncias. Se é certo que a arte é uma experiência que alguém faz consigo mesmo e, portanto, fundamentalmente uma experiência subjectiva, esta obra explora essa ideia do encontro do sujeito consigo mesmo. Por isso, a matéria primeira são os movimentos, as acções e os tempos do espectador, que é levado a uma receptividade tal que os sentimentos parecem tão vivos como as próprias coisas. Esta é, portanto, uma experiência essencialmente poética na qual o sentimento do mundo e da arte saem fortificados.

Diplopias é uma exposição notável, brilhante síntese da profundidade e da intensidade com que este artista tem desenvolvido o seu trabalho. Propõe uma experiência rara que convoca os fantasmas, os espectros e todos os invisíveis que tão bem caracterizam a relação humana com a arte.

Texto publicado no *Público* de 4 de Setembro de 2013 sobre a exposição *Diplopias* na Galeria Vera Cortês, Lisboa.

RUI CHAFES

O gesto tornado poema

Mote

Apenas o exercício frequente da nossa afectividade, pelo qual ela se torna mais determinável e mais vigorosa, forma a arte. (Novalis, *Fragments*, trad. Rui Chafes, 1992)

Desenvolvimento

O mote deste texto mostra, desde logo, as marcas de nascença dos gestos que estas novas esculturas apresentam: são gestos lentos, pesados, cuja constituição revela a sua condição de absoluta inactuidade, estão reservados, como é dito na abertura do último livro do artista, «ao inúmero povo dos mortos». Assumem a tarefa ética da compreensão do mundo e da devolução dessa compreensão através da arte.

Numa parede branca as esculturas sucedem-se, mostrando corpos tornados densos, «devastados», na sua opacidade característica. Sequência perturbada por um conjunto de quatro esculturas suspensas, evocativas de ingredientes morais: pudor, nudez, pureza, riqueza, associados à sua própria destituição, à sua transformação em qualquer coisa decadente, insustentável.

Exigem tempo: a quem as faz e aos que as vêem. Colocam como condição do olhar os enigmas, as deambulações que cada traço inspira. É um universo complexo, provocatório, tecido de palavras, sons, traços, ferro, tintas, intensidades, luz. Num primeiro andamento a reacção é de repulsa, no seguinte é o da total e irresistível atracção: depois, fica-se preso a essas formas como se nunca mais delas se pudesse ser liberto e é inevitável o salto nesse mundo à beira do abismo. Cada escultura é, então, uma espécie de feitiço lançado contra aquele que se apega a elas, aquele cujos afectos encontram o catártico para a ferida de estar vivo. Fala-se aqui de afecto porque só essa estrutura da inteligência possibilita o acompanhamento efectivo da metamorfose dessas formas fantasmáticas e fantásticas. Dado o terror, rigoroso e austero, da violência na relação entre dois seres, restam as paixões da alma. Esta é a possibilidade de ligação, transformada num erotismo não vazio, numa comunidade humana.

Mote

*Considero a arte uma transmissão de energias. A arte consegue despertar no Homem forças escondidas e não explicáveis racionalmente, é nisso que acredito. A arte é um catalisador. Não existe arte sem transformação. As minhas esculturas são módulos de pensamento para mim e, possivelmente, também para os outros. (Rui Chafes em entrevista a Dorothy von Drathen, in *Um Sopro*, 2003)*

Desenvolvimento

Cada escultura de Rui Chafes é símbolo do esforço vivo, tornado matéria, da acção demiúrgica de construir elementos cuja visão resulte num conhecimento. Não são meras tentativas plásticas,

constituem uma direcção, ético-política, de acção no elemento humano e social. Recusando a apatia e preguiça, conceptuais e físicas, características de homens esquecidos do tempo da vida (que implica o tempo da morte), o esforço é atingir a transformação dessa matéria adormecida no centro orgânico de cada um. Penetrante e inquietante, o escultor espera da arte, e do pensamento, essa interferência transformadora. Não é a visão de um mundo melhor ou de um paraíso que a arte, perdido como está o Deus pai, prometa. Trata-se da exigência de confronto e conciliação com os elementos originários do humano: a convulsão, o paradoxo, a destruição, a violência, as pulsões de morte e de vida.

Uma recusa do mundo escorregadio e ilusório que foge do confronto com a sua própria história. Esta aqui entendida como a síntese expressiva da biografia de cada um e que é composta por um conjunto de elementos, por vezes irracionais e escondidos, que tornam essa história significativa. Mas esta não é uma arte trágica, aquela que só fala de sexo, sangue e morte, mas adiciona à compreensão da inefabilidade da forma o jogo entre interior e exterior, máscara e rosto, dizível e indizível, procurando a linha e o gesto perfeitos. Tudo aspectos que fazem dos trabalhos de Rui Chafes peças de uma qualidade e beleza únicas.

Conclusão

«Quem faz arte fala da morte», diz Rui Chafes. A arte fala da morte porque está sempre a falar da vida e, ainda que nunca se dirija absolutamente aos vivos, tem sempre o elemento humano no seu centro. Todos estão implicados nessa paisagem de ferro frio e cortante, onde impera o rigor e a contenção de quem vê as relações entre os objectos e com eles tece um tecido único. É como se esta

arte, dado o seu amor pela natureza e pela forma, estivesse sempre na iminência da constituição de uma imagem geral e originária do mundo. Uma imagem mágica que pudesse dizer todas as formas na sua incessante actividade de já ter sido, de ser e tornar a ser, a ambição de acompanhar todos os ritmos formativos do visível. Talvez, como diria Novalis, só à poesia esteja reservado cumprir esta promessa, porque no final tudo é poesia, mas a escultura de Rui Chafes é o gesto tornado poema, a matéria tornada som, harmonia.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 22 de Novembro de 2003 sobre a exposição *Devastação* na Galeria Graça Brandão, Lisboa.

RUI CHAFES

Nuvens, poesia e as feridas do mundo

Ferro pintado de negro espalha-se pelas salas do museu como se fosse um vírus: letal, contagioso, inclemente. Propaga-se através de ritmos e ondulações de uma voz que sussurra harmonias e dita sentidos como se dissesse poemas numa língua a princípio totalmente desconhecida, mas que depois se revela como a língua do coração, da intimidade. Universos metafóricos que se agarram à pele e se transformam numa espécie de segunda natureza: depois de estabelecido o primeiro contacto não se consegue imaginar o mundo sem essas construções de sentido, a cada escultura é um novo sentido, a descoberta de um novo horizonte de possibilidade no mundo. O seu mecanismo de propagação é a palavra: a palavra enquanto momento inaugural da forma, o poema como origem e destino de toda a arte, que origina uma forma enquanto modo humano de dar conta da essência poética do mundo.

Cada escultura de Rui Chafes, nesta nova exposição antológica intitulada *A Luz dos Olhos*, não é um acrescento às salas do museu, como se de visitas indesejadas se tratasse. São antes prolongamentos necessários daquilo que habita nessas salas, das pinturas e das outras esculturas. Nada nas salas de exposição foi alterado: entre os Gauguin, os Van Gogh, os Calder, etc., surgem as obras de Chafes e toda a exposição é um jogo entre dois pontos aparentemente contrários: invisibilidade e monumentalidade, grito e sussurro,

subtileza e brutalidade, gravidade e graça. Esta dualidade, ou, como diria Goethe, polaridade, é central no desenvolvimento da espécie de argumento que Chafes escreve neste museu alemão: por vezes não se dá conta da sua presença, noutras alturas a luz que emana desses seres orgânicos é brutal e ofusca todas as outras criaturas, mas é no elemento poético que estas formas meio vegetais, meio orgânicas, têm as suas marcas de natalidade. A poesia é a sua língua originária, o seu modo de ser.

Podem parecer estranho que, para se encontrarem estas esculturas, objectivo primeiro e último de toda a escrita sobre arte, se tenha de recorrer a metáforas poéticas, como se só estas pudessem ajudar a ver aquilo que é a matéria bruta da escultura. No entanto, esta proximidade é fundamental. Primeiro, por todo o trabalho artístico ser não uma «*techne*» (ofício ou habilidade), mas uma poética e esta palavra, ao ser de uma natureza tão especial, torna-se no operador central a partir do qual se desenvolve o gesto escultórico e/ou artístico de Rui Chafes. Que toda a arte seja uma poética é sabido desde, pelo menos, Aristóteles, e, com Rui Chafes, esta qualidade poética da escultura é essencial. É uma proximidade vertiginosa: as suas esculturas, feitas de ferro e palavra (que é uma outra maneira de dizer a mutação do ferro em intensidade poética sensível), inscrevem-se num horizonte ao qual só pode corresponder o movimento de um poema. Esta herança romântica é uma espécie de manifesto ou programa que o seu trabalho tenta cumprir. Como apresenta Novalis: «O Mundo tem de ser romantizado. Só assim se voltará a encontrar o sentido original. Romantizar não é senão uma potenciação qualitativa. O eu inferior identificar-se-á, nesta operação, com um Eu melhor. Tal como nós somos uma semelhante série de potências qualitativas. Eis uma operação ainda totalmente desconhecida. Quando dou ao que é comum um sentido mais elevado, às coisas

habituais uma aparência misteriosa, a dignidade do Desconhecido ao que é conhecido, um esplendor de Infinito ao que é finito, eu Romantizo.» E é esta potenciação e esta recuperação que interessam e fazem mover o escultor. A esfera poética prolonga-se enquanto gesto ético de salvar o mundo, sabendo-se que esta é uma tarefa sem fim. A impotência transforma-se em tensão produtiva: continuamente o escultor faz e refaz, acrescenta e elimina, com vista a cumprir «o fim» da arte que, no silêncio tão característico dos gestos de Chafes, se revela uma insuspeitada tarefa política.

Uma das novas esculturas, com o título *Die Geschichte meiner Seele* (A história da minha alma), estabelece um jogo peculiar com o espectador: os habituais bancos que existem nas salas dos museus foram reconstruídos em ferro negro e, como se fossem corpos humanos, no sítio do coração existe um rasgão que lembra a ferida feita por uma faca — seres assassinados, esventrados e ensanguentados. Os bancos, espalhados ao acaso pelo museu, instalam uma espécie particular de desordem e a história que contam, sempre ligada ao seu corpo mutilado, é a do desarranjo que uma obra de arte produz sempre que se instala no mundo. Esta desordem, aliada a uma desorientação que exige o restabelecimento de novas coordenadas e novas orientações, é a marca do valor ético-político que cada uma destas esculturas possui. Neste caso, aquilo que imediatamente é realçado é a existência de uma comunidade humana: ainda que cada um destes bancos seja uma singularidade, eles existem no meio de uma comunidade com leis e bens comuns. Esta é outra forma de potenciação qualitativa que a romantização do mundo possibilita: captar, formar, transformar. Basta pensar-se na natureza íntima de um poema para se perceber que esta é a tarefa artística por excelência, a qual se revela a um primeiro momento como jogo, mas depois como missão.

Was soll ich tun wenn du nicht da bist? (Que devo eu fazer quando tu não estiveres aí?) é o momento mais intenso da exposição antológica de Rui Chafes. A suspensão enquanto operador e método escultórico, mecânico, anímico e criativo tem, nesta escultura, um momento de síntese, bem como o jogo entre a leveza e o peso (lembre-se o texto de Kleist sobre o teatro de marionetas). Aqui, reúnem-se elementos dispersos ao longo do trabalho deste escultor: das formas vegetais ao orgânico, da presença do informe às paisagens da pintura alemã romântica onde as nuvens se confundem com as sombras, os deuses com os homens e tudo encontra espaço nesta espécie de nuvem, prestes a desfazer-se aos nossos pés.

O facto de ser uma espécie de nuvem não é inocente. A forma fugidia e sempre em processo de destituição destas mostra a condição de toda a arte: a cada momento tem de nascer, desfazer-se e renascer, só assim encontra a sua condição de possibilidade, ou seja, a capacidade de inscrição e permanência num novo tempo. Esta nuvem desdobra-se sobre si própria e, através da multiplicação das suas dimensões internas e externas, assume uma herança inaugurando nesse mesmo gesto um novo tempo, uma nova série e, quem sabe, cumprindo a promessa romântica: curar o mundo das suas feridas, transformar-se no catártico das suas dores.

Texto publicado no *Público* de 5 de Setembro de 2006 sobre a exposição *A Luz dos Olhos/ Augenblick* no Museum Folkwang, Essen.

RUI CHAFES

Magia, silêncio e vazio

Tudo o que se disser sobre *Tranquila Ferida do Sim, Faca do Não* será insuficiente, porque nenhuma palavra será capaz de restituir a magia, o silêncio, o vazio e a força que estas esculturas convocam e nos fazem experimentar. Não são obras sobre aqueles temas, mas a sua configuração material, espiritual e luminosa provoca um conjunto de acontecimentos que impedem a sua inscrição num terreno perigoso, onde a experiência estética dá lugar à experiência do sentimento religioso, transcendental e mágico.

São formas corajosas, austeras e ascéticas, de falar do vazio, do silêncio e do nada. Reivindicam uma posição no mundo, sem com isso propor qualquer fórmula mágica ou dieta espiritual para salvar ou redimir a humanidade.

O trabalho de Rui Chafes (n. Lisboa, 1966), caracterizado pela escrita, pelo desenho e pelas esculturas em ferro, sempre possui uma tensão anímica pouco comum na escultura. A relação harmoniosa entre palavra, ferro e fogo, de cada vez materializada nas suas esculturas, sempre expressou que as categorias habituais do discurso da crítica e da história da arte não lhe eram apropriadas, porque a sua obra está permanentemente a ensaiar uma espécie de tentativa de se furtar às condições formais e materiais próprias dos objectos artísticos e ser puro espírito, ou então vento ou palavras murmuradas. No entanto, isto não faz do trabalho de Chafes um exercício

poético e formal, nem implica que não haja o rigor do fazer da escultura, a dureza da oficina ou a alquimia da forja. Em toda a sua obra deparamos com uma ideia de responsabilidade ética e artística que se traduz no reconhecimento de que é necessário erguer um dique contra a maré de objectos produzidos massivamente pelo mundo da arte, da cultura e da inteligência e só fazer o estritamente necessário: uma economia que nasce da mais extrema concentração e atenção.

É este conjunto de características, e poder-se-iam enumerar mais, que encontramos em *Tranquila Ferida do Sim, Faca do Não*. Entrar nela é entrar numa máquina do tempo e ser-se transportado para um passado em que a arte era coisa dos templos e dos lugares sagrados, e cada obra de arte estava entre o mundo terreno e mortal e o mundo eterno dos deuses e dos espíritos: era um totem. Trata-se de um momento notável da carreira deste artista porque é uma espécie de síntese, clara, certa e bela, do seu lugar singular na cena da arte mundial.

Texto publicado no *Público* de 31 de Março de 2013 sobre a exposição *Tranquila Ferida do Sim, Faca do Não* na Galeria Filomena Soares, Lisboa.

RUI CHAFES

Da escultura como intensificação do mundo

Tudo o que há a dizer sobre a obra de Rui Chafes não caberá numa folha de papel, não só porque as folhas — todas as folhas — serão sempre lugares exíguos que não poderão conter as esculturas deste artista, mas também porque a palavra escrita será sempre um meio insuficiente para nos aproximarmos deste universo feito de ferro, fogo e palavra. Um universo em que os objectos e as formas nunca são um fim em si mesmas, mas constituem possibilidades de partilha e comunidade, ou seja, são formas de viver com os outros.

Tem-se escrito muito sobre este artista, insistindo-se, quase sempre, na maneira como o seu trabalho é uma espécie de poesia negra (cor dominante das suas esculturas), metálica (as suas esculturas são sempre em ferro) e espacial (as suas esculturas são configurações espaciais), fazendo de cada escultura uma espécie de entidade metafísica e realidade poética, tornando o escultor numa espécie de inusitado poeta. Trata-se de uma aproximação possível e legítima devido à afinidade, declarada e pública, de Chafes com alguma poesia de língua alemã (Rilke, Novalis, Hölderlin, Trakl, entre outros), mas também porque os títulos das suas esculturas lembram as intensidades dos versos dos primeiros românticos alemães de que Chafes é próximo e, finalmente, porque a poesia que interessa ao escultor é, tal como a daqueles, uma forma de intensificar o mundo.

Mas se a poesia, enquanto mundo intensificado, é determinante, o seu campo de acção não é o poético, mas o escultórico. E é enquanto escultura que as obras de Chafes são detentoras de uma singularidade notável, assegurando a este artista um lugar de destaque na história da escultura. Chafes não é apenas um escultor notável no contexto nacional ou da sua geração. A sua obra possibilita, de uma forma única e singular, a articulação de elementos formais, tradições e preocupações que não encontram semelhança em nenhum outro escultor.

Podemos estabelecer um diálogo entre o seu trabalho — coerente, paciente e rigoroso — e o minimalismo norte-americano, a escultura barroca alemã, o realismo mágico de Beuys, a *land-art*, Giacometti, e muitos outros de quem o escultor é devedor. Mas em nenhum dos casos se trata de um diálogo teórico ou disciplinar: este dá-se e renova-se a cada nova exposição, em cada nova escultura, em cada nova instalação. E é no interior desta tradição que se destaca e notabiliza o modo singular como este artista cria as suas formas e objectos, como lida com os diferentes tipos de espaço expositivo, como escolhe os seus títulos unificando a experiência e percepção das suas obras, entre muitos outros aspectos possíveis de assinalar.

O que não significa afirmar que se trata de uma obra construída a partir de influências, no sentido de ser feita a partir da articulação de citações e apropriações, mas um trabalho inscrito na tradição da escultura: é a partir desse lugar que Chafes tem criado qualquer coisa de único. O que é magnífico neste escultor é que ele não usa a linguagem da escultura que lhe coube em sorte, mas cria a sua própria, de tal forma que podemos entender o seu trabalho como uma língua cujas regras e sentidos é preciso aprender para o poder sentir, ver, entender.

Assinalar a confluência e articulação de tantas vozes e posições escultóricas nas esculturas de Chafes significa mostrar a inquietação fundamental que alimenta cada um dos seus gestos. E essa inquietação dirige-se ao mundo e aos outros, porque estas não são obras para a arte e a sua história, mas para os homens terrenos, com corpos, cheios de desejos, medos e esperanças, ou seja, para aqueles que habitam o mundo.

É a estes que Chafes se dirige usando a linguagem mais comum de todas, que é a dos corpos, da natureza, da matéria e de tudo aquilo que continuamente habita o mundo e o faz ser como é. Não se trata de através de um impulso mimético representar o mundo, mas de usar a escultura como ferramenta de descoberta da energia que habita o coração das coisas.

Texto publicado no *Público* de 11 de Dezembro de 2015 por ocasião da atribuição do Prémio Pessoa a Rui Chafes.

RUI CHAFES

O absoluto do desenho

Não é a primeira vez que mostra os seus desenhos, nem é uma novidade saber que desenhar ocupa um lugar importante na sua prática artística. Pelo menos desde a publicação da sua tradução dos *Fragmentos de Novalis* (Assírio & Alvim, 1992) que a existência deste corpo de trabalho é pública. Não que estivessem escondidos, mas estavam guardados num lugar de intimidade que o artista queria manter longe dos olhares.

Desenho sem Fim é a primeira apresentação antológica destes trabalhos sobre papel. É antológica porque apresenta de um modo consistente, sistemático e crítico o modo como certas inquietações, referências e interesses têm percorrido o trabalho deste artista. Ainda que comece com trabalhos de 1987 e termine em 2017, o seu foco não é estabelecer qualquer tipo de cronologia. Pelo contrário, aquilo a que se assiste é à tentativa de mostrar a tensão característica que percorre todos estes trabalhos.

A experiência que se faz de *Desenho sem Fim* é a de uma, como descrevem os curadores, entrada num labirinto de referências onde surgem figuras como Beckett, Caspar David Friedrich, Fassbinder, Goethe, Nietzsche, Novalis, Platão, Wagner, entre outros, e que compõem um universo eclético no qual as diferentes disciplinas artísticas se reúnem e compõem um mundo comum em que se partilha uma mesma inquietação. É a tentativa de descrever um modo

de ver — a que corresponde um modo de pensar e de imaginar — que encontramos em *Desenho sem Fim*.

Trata-se de uma visão sistemática e em profundidade que não pretende estabelecer qualquer tipo de relação didáctica e ilustrativa entre os desenhos e as esculturas ou estabelecer qualquer tipo de relação causal que permita dizer: este desenho serve aquela escultura. Antes, devem entender-se estes desenhos como realidades autónomas em que o artista põe em prática diferentes modalidades de contemplação das formas do mundo.

Não se trata de uma pesquisa artística racionalmente empreendida, nem de uma questão dirigida ao mundo formal da arte. O seu foco são todas as formas, isto é, a pesquisa de Chafes não se circunscreve à forma artística, mas interessa-lhe perceber como arte e natureza partilham princípios de formação equivalentes. Por isso, nos seus desenhos surgem unidas, num mesmo plano, formas vegetais, orgânicas e geométricas, como que a mostrar a relação de continuidade e pertença existente entre princípios formais aparentemente diferentes.

Apesar deste contínuo, podem estabelecer-se diferenças: se a relação com as formas vegetais parece ser contemplativa — com tudo o que esta actividade implica do ponto de vista do treino da observação e da inteligência —, a visão do corpo é feita a partir do ponto de vista do sangue, isto é, estes desenhos percorrem o caminho das veias, do sangue e do pulsar ritmado do coração na tentativa de saber o que é um corpo. Uma visão a partir do interior a que não corresponde uma procura pela alma, mas a conquista da visão do sangue.

A esta visão, que muito acertadamente os curadores caracterizam como gótica, juntam-se modos de pensar seriais que filiam o trabalho deste escultor nos procedimentos de muita da escultura minimalista norte-americana. Não que se possa dizer que há uma

semelhança entre Chafes e os minimalistas, mas o forte interesse na espacialização das suas formas — como é explícito em muitos detalhes destes desenhos — torna claro que o que lhe interessa não é o objecto isolado, mas a sua capacidade de transmutação do espaço. Por isso, nestes desenhos, ao desejo pelos corpos orgânicos e vegetais, alia-se um pensamento sobre a posição dos corpos do espaço, o seu movimento, organização e transformação.

Independentemente do modo como cada um deles é singular e detém elementos característicos individuais, como a sua datação, materiais específicos (como remédios, tinturas, flores esmagadas, chá, etc.) e temas particulares, há uma recorrência de certos elementos estruturantes que provocam a experiência de se estar perante uma espécie de desenho contínuo — como aliás, o título da exposição antecipa. No entanto, se o título aponta para uma ideia de infinitude, a sua natureza parece encontrar-se mais próxima da ideia romântica de absoluto literário (a que correspondeu um momento de crise artística, filosófica e política), tomando emprestada esta expressão a Lacoue-Labarthe e Nancy e à sua sistematização da teoria da arte e da literatura dos românticos de Jena. Trata-se de uma ideia — fundamental em toda a obra de Chafes — que propõe que, independentemente dos diferentes momentos, formas, títulos, materiais ou expressões, o que se encontra sempre em causa é a aproximação a uma mesma inquietação. E todos os seus gestos são formas de aproximação a esse lugar turbulento e desconhecido, todos eles construídos a partir do desenvolvimento de possíveis formas de concretização do desenho e da escultura por descobrir, por nomear, por encontrar.

Texto publicado no *Público* de 4 de Janeiro de 2019 sobre a exposição *Desenho sem Fim*, com curadoria de Delfim Sardo e Nuno Faria, no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, Guimarães.

RUI CHAFES E ALBERTO GIACOMETTI

Transformar o quarto num templo

Gris, Vide, Cris partiu de uma intuição curatorial de Helena de Freitas, que percebeu existirem profundas afinidades entre as obras dos escultores Alberto Giacometti (1901-1966) e Rui Chafes. E trata-se de uma intuição porque, de facto, não há entre os dois artistas uma relação crítica e canonicamente estabelecida. São de mundos geográfica, cronológica e artisticamente distantes, não frequentaram as mesmas escolas e não partilham qualquer código formal ou material: o ferro de Chafes *versus* o bronze e o gesso de Giacometti; a lisura das superfícies *versus* a rugosidade; as abstrações de corpos e lugares *versus* a tensão permanentemente figurativa do segundo. Uma relação quase de antagonismo que, à primeira vista, poderia colocar estes dois artistas em campos escultóricos opostos.

Mas, como percebeu Helena de Freitas, a afinidade entre ambos ocorre a um nível mais profundo onde já não se pode falar de forma, figura ou matéria, mas se torna necessário recorrer a um outro tipo de vocabulário que diga o aparecer do mundo e a existência das coisas, falando acerca da imensa comunidade dos mortos a quem toda a obra de arte se destina. Para Chafes, conforme escreveu em 1998 num texto intitulado *Talvez*, o caminho de Giacometti é um caminho de negação, redução, austeridade, ascetismo que resulta, ainda segundo as suas palavras tão precisas, na apresentação de um testemunho do Homem desprovido de qualidades individuais, o

Homem tornado local, lugar, espaço. O Homem destruído, esburacado, dissecado, exaurido.

Ideias que servem para descrever a obra do escultor suíço, mas que também caracterizam, de um modo profundo, a obra dos dois artistas e que levaram a juntar, num mesmo tempo, num mesmo espaço e numa mesma experiência, ambas as obras.

Se a experiência da negação e do vazio é um elemento comum, também existe um modelo de trabalho semelhante a ambos: «o trabalho solitário de Giacometti no estúdio é também a minha forma de trabalhar», afirma, distanciando-se das ideias contemporâneas de produção artística e tentando regressar à solidão, à artesanaria e à manualidade como elementos essenciais na construção da obra de arte.

Para o escultor português, a proposta que lhe foi feita — a qual, segundo diz, nunca pensou poder tornar-se possível — transformou-se na ambição de, sobretudo, dar a ver Giacometti, «mostrar aquelas esculturas nas condições em que nunca foram vistas e tendo o cuidado de não sobrepor os meus trabalhos aos dele». Tratou-se, essencialmente, de uma relação de cuidado.

Daqui resultou uma exposição excepcional e singular na qual vemos as obras de Giacometti, feitas maioritariamente nos últimos quinze anos da sua vida, a partir de uma posição pouco usual: livros de plintos, vidros de campânulas, luzes dirigidas, encenações museográficas, livros das vitrines que encandeiam e cegam o espectador e o condenam a uma posição de distância face aos seres que são as obras de arte. E é excepcional também porque a relação de proximidade proposta por Chafes com os seres esguios, fugidios e imateriais de Giacometti se inscreve numa lógica de criação de um dispositivo escultórico que nos permite experimentar directa e proximamente as figuras de Giacometti.

Genet, no livro *O Estúdio de Alberto Giacometti*, relata um diálogo que teve com o escultor enquanto lhe lia passagens do livro que escreveu sobre ele: «É preciso coração forte para ter uma das suas estátuas em casa. ELE: Porquê? / Hesito em responder. A minha frase vai fazê-lo trocar de mim. EU: Uma de suas estátuas num quarto, e o quarto vira um templo.» E nesta exposição é como se Chafes tivesse percebido que é esta a metamorfose que as obras de arte operam no espaço mundano: transformam o espaço quotidiano e indiferenciado do dia-a-dia num templo. Claro que esta metamorfose espacial tem igualmente consequências no tempo. Desta forma, é o contínuo do espaço e do tempo que se vê perturbado e transformado através da acção da arte.

Todos os gestos materializados nas esculturas de Chafes são formas de testemunhar esta transformação: por exemplo, quando cria um corredor de ferro negro com um comprimento de quatro metros para dar a ver uma minúscula cabeça de Giacometti com quatro centímetros (*Toute petite figurine*, circa 1937-1939), um túnel inclinado a provocar o desequilíbrio, a tontura, a náusea. E aqui a escultura de Chafes funciona como activador de um determinado estado disposicional que é condição de acesso à pequena figura imóvel no limiar do túnel. Este não é um jogo inocente ou fortuito, mas faz parte da estratégia de energização com que Rui Chafes entendeu esta colaboração.

Um outro momento é dado por um corredor nas paredes do qual são abertas frinças como se fossem golpes desferidos na carne de um corpo, mas estes golpes são, na verdade, aberturas para uma sucessão de esculturas de Giacometti. O elemento decisivo é as esculturas ficarem à altura do olhar e próximas do corpo do espectador permitindo uma intimidade e uma concentração da visão pouco comuns nos habituais dispositivos museológicos: neste es-

paço escuro e com possibilidades limitadas de visão (o espectador não pode circular à volta das obras e tem de permanecer encostado a uma parede de ferro e espreitar através de pequenas aberturas) o olhar concentra-se e a atenção foca-se. Desta forma, tudo se passa como se a enorme escultura/corredor de Chafes fosse um dispositivo óptico destinado a anular possíveis interferências na visão dos corpos de gesso e bronze de Giacometti.

Se o corredor e este túnel de visão são momentos intensos, outro é quando Chafes interfere directamente na escultura *Le nez* (1947-1950). Trata-se de uma escultura deixada incompleta pelo artista e que Chafes, desafiado pela Fundação Giacometti, completou. A obra é uma versão de uma série normalmente apresentada em gaiolas. Mas Chafes optou, como diz, por criar uma fábula. E é uma fábula porque a escultura de Giacometti surge suspensa no ar, como se subitamente tivesse ficado liberta das leis da gravidade e pudesse levar sem qualquer apoio ou suporte e, assim, tivesse concretizado o sonho escultórico da leveza. Livre das redomas que isolam, distanciam e tiram as esculturas ao mundo, aqui a posição da escultura é uma posição de fragilidade, perigo e susceptibilidade idêntica à situação a que está sujeito qualquer outro corpo. «No extremo dessa escultura que fiz para o Giacometti», sublinha o artista, «e à altura do coração está uma seta afiada e potencialmente mortal». Podemos pensar que esta seta apontada ao coração é uma forma de recordar que uma das modalidades de a arte tocar a vida é sob a forma do perigo, da ferida, da ameaça.

O que é notável é que, apesar desta concentração em Giacometti, em nenhum momento se deixa de reconhecer o trabalho de Chafes, as suas inquietações e o modo como traz para a escultura em ferro um mundo tão singular, vertical, intenso, metafísico e poético.

Por aqui se vê que não estamos apenas perante uma estratégia expositiva, mas também em face de um gesto escultórico cujo alcance está na forma como os dois artistas se prolongam, contaminam e iluminam. Não é só a escultura de Giacometti que aprendemos e apreendemos melhor, são as obras de Chafes que ganham figuras, texturas e interiores que poderíamos julgar ausentes.

Para Rui Chafes, este encontro serviu-lhe, como diz, «para aprender que as esculturas de Giacometti possuem o interior que tem estado ausente do trabalho que tem desenvolvido: as minhas esculturas sempre foram uma espécie de pele sob a qual escondia as rugosidades e as diferentes texturas que todos os corpos possuem no seu interior».

Nos seus trabalhos anteriores o ferro negro, polido e uniforme escondia todas as marcas da mão humana e evitavam qualquer reenvio ao génio artístico como forma de praticar o combate ao ego que o poeta Gottfried Benn, que Chafes tanto aprecia, dizia ser o mal no sistema de valores da arte. Agora o caminho é outro, é em direcção ao encontro da fragilidade do corpo abrindo-o e expondo-o: *Avec rien* (2018), que o artista fez para esta exposição, são esses corpos que, lenta e suavemente, começam a expor o que existe para lá das superfícies uniformes, expondo as rugosidades e o modo como o tempo se inscreve na superfície da pele.

Se as colaborações de Chafes com outros artistas são conhecidas (Pedro Costa, Orla Barry, Vera Mantero, entre outros), há aqui, pela primeira vez, um diálogo com um artista da tradição. Todas as questões da discussão e da confiança artística ficam impossibilitadas e só a intuição e instinto artísticos podem conduzi-lo. Mas esta relação com os mortos é, segundo Chafes, fundadora de todo o fazer artístico, porque todo o artista, toda a obra, ensina-nos Jean Genet, deve, «com uma paciência e uma aplicação infinitas desde os momentos

da sua elaboração, descer aos milénios, juntar-se, se possível, à noite imemorial povoada de mortos que irão reconhecer-se nessa obra» (*O Estúdio de Alberto Giacometti*).

Texto publicado no *Público* de 3 de Novembro de 2018 sobre a exposição *Gris, Vide, Cris*, com curadoria de Helena de Freitas, na Fundação Calouste Gulbenkian, Paris.

RUI SANCHES

Sensibilidade e acumulação

As esculturas de Rui Sanches (n. Lisboa, 1954) destacam-se pela maneira como figura, corpo e espaço estão entrelaçados, colocando cada obra numa zona entre a representação do corpo e a criação arquitectónica do espaço. Não se consegue detectar um tema único naquilo que faz e o artista fala em meditações, em corpos e espacialidades.

Queria ser médico, não um médico qualquer, mas psiquiatra. E talvez essa inquietação em perceber a mente dos outros tenha transitado para as suas esculturas e também, talvez por isso, a figura da cabeça seja um tema tão recorrente no seu trabalho. Uma transição inconsciente com o escultor a não saber quando a cabeça começou a ser um motivo importante dos objectos que constrói. Tinha já pensado que a medicina estava ligada ao interesse que manifesta pelos corpos, mas, diz, nunca lhe «tinha ocorrido essa ligação da psiquiatria com as cabeças» que surgem recorrentemente no seu trabalho «desde, pelo menos, 1992.»

O interesse pela psiquiatria teve origem na ambição de querer «perceber o funcionamento das pessoas e da mente humana», mas Sanches percebeu, no terceiro ano do curso, que a medicina não era o único caminho. Porque a arte, como diz o escultor, «mesmo não falando de situações singulares e concretas é uma forma de conhecimento do outro. A arte conhece o mundo de modo físico, afectivo,

psicológico, material, revelando aspectos do mundo. Não se trata de um conhecimento linguístico ou cognitivo puro, mas daquele que acontece através do próprio corpo, da emoção e das perguntas que são propostas pelas obras de arte.»

As suas cabeças não são uma expressão literal, não pretendem ser figurativas, nem representam sujeitos ou situações singulares. São «figuras genéricas: não é um certo homem ou uma certa mulher, mas um estereótipo de cabeça. Não pretendo representar uma pessoa. Trata-se da abstracção da figura humana», diz.

Na sua nova exposição na Galeria Miguel Nabinho, com o título *Porta Entreaberta*, as cabeças voltam a estar presentes e surgem como «ensaios das relações das pessoas com o mundo, com o outro e consigo próprias. Relações essas que umas vezes são mais livres, outras mais limitadas e constrangidas, outras mais fáceis, às vezes egoístas», afirma. E é a densidade dessas relações que determina as diferentes espacialidades e os diferentes corpos escultóricos.

Esta relação entre conhecimento do outro e objecto artístico torna-se possível porque Sanches não só acredita nos objectos, como, para ele, «uma das formas em que a arte pode ser reveladora é através da relação que estabelece entre a racionalidade e a afectividade. Não é o objecto enquanto fetiche, mas enquanto coisa feita no mundo que me interessa.» E esta ligação da arte à vida é tema continuamente explorado, que diz ter começado um pouco como auto-análise: «quando tentei perceber como é que o meu próprio trabalho se relacionava com o mundo.»

Esta dimensão de reflexividade e de crítica sobre aquilo que diariamente faz no seu *atelier* é essencial para Sanches. A arte, afirma, «tem dois momentos: o momento em que se faz e o momento em que se pensa sobre o que se fez. É bom que não se pense demasiado quando se está a fazer, mas depois é imprescindível.» Uma prática

que não significa a intelectualização do trabalho: «o meu trabalho é muito físico, intuitivo, material, preciso passar tempo no *atelier* e de mexer muito nos materiais, mas depois há um lado mais teórico ou conceptual.»

A extrema liberdade com que faz é um esforço e corresponde a uma conquista que realizou sobre a linguagem que utiliza. Nos seus primeiros trabalhos a preocupação em sancionar a escultura estava presente: «havia sempre uma pintura ou uma figura de iconografia como um santo ou um mártir como pontos de partida. Nas esculturas mais recentes as coisas estão mais sensitivas.» Uma alteração com efeitos no modo como cada trabalho se faz e constrói, mas também no modo como o público se relaciona com ele: «com as outras peças as pessoas andavam à volta delas, com estas não: aproximam-se, mexem e é uma coisa mais tátil e sensorial. Os meus trabalhos iniciais eram mais cerebrais e defensivos, não havendo um envolvimento físico e emocional tão grande.» E conclui: «Agora a racionalidade e preocupações e a história da escultura continuam presentes, mas tudo isso é filtrado de um modo mais descontraído. Agora sou menos racional. Antes não queria subjectividade, biografia ou descontrolo. Tudo era filtrado. Agora as coisas saem como saem.»

Ainda que seja claro que se trata de um trabalho escultórico, o processo escapa aos gestos mais genéricos da escultura, a modelação, o talhe ou a fundição, e aproxima-se mais de uma acumulação. «É um misto de construção e modulação. Muitas vezes, começo por modelar em barro antes de passar para a madeira. No barro experimento coisas muito intuitivas e, a partir dessas maquetas, amplio para outra escala.»

Nesta exposição não há rupturas. No entanto, como novo elemento escultórico deparamos com o barro. Material este que é entendido como «uma espécie de desenho em três dimensões. Há o

mesmo tipo de rapidez e de não controlo que o desenho dá, mas no barro têm-se logo as três dimensões.» Esta imediatez agrada a Sanches porque a ideia de projecto-escultórico lhe é estranha: «não tenho vontade de projectar esculturas, prefiro processos mais intuitivos e manuais. Gosto de ir fazendo e ir acumulando coisas, tempos, estados de coisas que vão acontecendo. É como os escritores que vão buscar blocos de texto e os vão mudando de sítio. Com a escultura acontece-me um bocadinho a mesma coisa. Gosto deste lado de não ter as coisas planeadas.»

O título desta exposição expressa a preferência de Sanches pelos espaços que não se apresentam imediatamente, mas que exigem demora, tempo e descoberta: portas que só deixam entrever o espaço, janelas que só mostram uma frecha da paisagem. Indeterminação e abertura estas que depois a escultura completa e preenche.

Texto publicado no *Público* de 18 de Novembro de 2011 sobre a exposição *Porta Entreaberta* na Galeria Miguel Nabinho, Lisboa.

RUI TOSCANO

Desenhar uma cidade sem fim

Com o título *Sampa Works*, Rui Toscano (n. Lisboa, 1970) reconstruiu visões de São Paulo. Apesar de este ser o mote, os desenhos e o vídeo que o artista mostra alargam o seu âmbito até se transformarem numa visão daquilo que pode ser a paisagem de uma grande cidade no mundo contemporâneo.

Paisagens áreas, construções em altura, sobreposições de planos, alteração de cota, são fotografias da cidade que se transformam em desenhos, estes por sua vez dão origem ao vídeo *To the Mountain Top*. Neste processo tudo se encadeia como as peças de uma máquina, cada elemento se torna vital para o funcionamento do próximo, mas, no final, o resultado é autónomo, independente, abandona os gestos e fixações primeiras para ganhar fôlego e vida própria.

Longe de um gesto crítico sobre a vida nas cidades ou sobre o urbanismo, as questões destes trabalhos erguem-se em torno dos conceitos de paisagem urbana, modelos de imagem ou tipos de construção ou, como o próprio artista diz, «um possível retrato do universo». Camada a camada, é uma cidade feita de aperto, de falta de espaço, as casas e as janelas, esses tais preciosos acessos ao mundo exterior, são exíguas, parece estar sempre a faltar o ar.

Ao artista interessa a ideia de fotografia por ir contra os habituais princípios do desenho — repudiando este último como processo autónomo. Daí sentir necessidade de se socorrer de uma imagem já esquematizada, já representada, num processo próximo

do pintor Gerhard Richter e das relações que a fotografia estabelece com a sua pintura. Desta maneira, torna-se impossível perder-se durante o processo, risco que se torna iminente quando se desenha à vista ou de memória.

Rui Toscano começa por projectar as fotografias no papel e, cuidadosamente, segue, quase num processo de decalque, aquilo cujo apelo é mais forte na fotografia. Mas nunca se trata da mera transposição de um suporte para outro, antes estamos perante uma escolha, uma selecção, o reconhecimento de um interesse. Nos desenhos observam-se detalhes, pessoas que se juntam numa rua, edifícios recortados e justapostos numa relação umas vezes harmoniosa, noutras dissonante. São trabalhos sobre São Paulo, mas poderiam ser sobre outra cidade qualquer, a ideia central é «uma utopia acerca da cidade». No vídeo, construído a partir dos próprios desenhos, é-se convidado a subir continuamente as paredes dos prédios colocados uns em cima dos outros, trepando literalmente paredes acima. O ritmo altera-se a cada nova imagem, ajudado pela banda sonora construída por Toscano e Rui Valério. Sofrem-se variações intensas, até que a chegada ao topo se converte em momento de pausa, de respiração profunda, aí é a ocasião da visão da cidade como quem espreita do cimo de uma montanha e o que se vê é uma massa indistinta, indiferenciada, como diz o artista: «chega-se ao topo do Everest e vê-se o globo terrestre». São imagens para falar sobre aquilo que uma cidade pode ser e em que a analogia com a montanha serve para mostrar os prédios como «limites», constituindo, quando encarados deste modo, «uma fuga à representação total». Fica-se com pena que nesta mostra estejam só presentes uma ínfima quantidade dos desenhos de Toscano, a série original, que ainda não conheceu o seu fim, mas que é um *work in progress* — cerca de cinquenta.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 30 de Setembro de 2004 sobre a exposição *Sampa Works* no Espacio Distrito Cu4tro, Madrid.

SUSANA MENDES SILVA

Desafiar as convenções do espaço expositivo

Square Disorder (à letra, desordem no quadrado) é uma metáfora muito oportuna para falar dos condicionamentos sucessivos a que está sujeita a experiência humana da arte. Para Susana Mendes Silva (n. Lisboa, 1972), essa experiência consistiu em criar um mecanismo que invertesse a passividade habitual do típico visitante de museu e galeria, mas também desafiar a habitual lógica de construção do espaço expositivo.

Mostrar o carácter problemático do espaço expositivo é o resultado mais imediato desta «instalação» de Susana Mendes Silva. Uma espécie de desafio à corrente ideologia do «cubo branco» como lugar perfeito, neutro e ausente, para a experiência da arte. Na desordem que criou há finos fios, a lembrar cabelos, que produzem uma trama invisível e subtil por cima da nossa cabeça. Nesse tear imaginário criam-se quadrados dos quais descem, até tocar o corpo do visitante, outros fios. Estes são uma espécie de rastos que obrigam a elevar o olhar e, dada a sua quase imaterialidade e invisibilidade, a procurar com a mão uma identificação daquilo que se sente, mas que quase não se vê. Ao movimento incessante do corpo corresponde a atenção em encontrar um sentido para o que acontece.

Poder-se-ia falar de um inteligente regresso a uma certa arte que pensa as condições de percepção do mundo e dos objectos que nele há, incluindo o corpo humano. Nesta «desordem quadrada» é

sublinhado o aspecto perceptivo da relação entre o olhar e o tacto, ou melhor, a necessidade humana em ver (que facilmente pode ser traduzido em necessidade de atribuir uma imagem a toda a percepção) a matéria dos outros sentidos, como se o olhar fosse o lugar de síntese e encontro dos dados de todos os sentidos: é este o sentido da afirmação de Aristóteles de que, de todos os sentidos, o homem prefere a visão.

A performatividade desta «obra» é evidente e a gestualidade que consegue criar — suave, cuidada, lenta — lembra aqueles que, maravilhados, brincam com o inefável, o imaterial e o espectral. O espanto é que, subitamente, se encontrem corpos a realizar acções que, habitualmente, não fariam: muda a intensidade, o tom, a forma e o que se encontra são gestos precisos — quer-se encontrar o fio que nos enlaça — e cuidadosos — não se quer destruir a obra.

Mas há um outro ponto de ancoragem desta exposição que passa por tornar literal o dito: «a arte toca-nos». Nesta exposição só mesmo através desse contacto imediato é que nasce a possibilidade da experiência estética e o objecto material que constitui o corpo presente da obra de arte.

Texto publicado no *Diário de Notícias* de 11 de Junho de 2008 sobre a exposição *Square Disorder* na galeria Appleton Square, Lisboa.

TIAGO ALEXANDRE

Fight the power

Tiago Alexandre (n. Lisboa, 1988) faz uso de um muito variado leque de recursos na sua obra. Transita entre diferentes disciplinas e linguagens artísticas como o desenho, a pintura, o vídeo e a escultura, mas demonstra um uso variado de temas nos quais cruza referências da história da arte e da cultura popular com a sua biografia.

O eu e a sua fisionomia, temas determinantes na linguagem deste artista, surgem enquanto formas de confronto com uma espécie de matriz primitiva da personalidade humana — e não enquanto gesto narcísico. Um confronto que torna indistintas as fronteiras entre o eu e o nós, o indivíduo e o mundo. Desta forma, o elemento interessante na possível narrativa constituída pelos trabalhos de Tiago Alexandre reside no modo como aborda traumas colectivos a partir da sua história pessoal. Uma história na qual palavras como «mãe», «pai», «culpa», «perseguição», «narcisismo», entre outras, são determinantes porque associadas a um modo específico de construção da sua personalidade e, sobretudo, da sua visão do mundo. Não interessa perceber se o dispositivo artístico serve como máquina biográfica, isto é, se o gesto artístico serve ao artista como criação de um eu anteriormente inexistente ou se as suas obras são lugares de convergência, registo e expressão do seu passado e da sua memória. O aspecto relevante é sublinhar como as suas obras são constituídas por um gesto de autoconhecimento que transforma o artista numa

forma universal, ou seja, todos se reconhecem nas tensões psicológicas e emocionais representadas nas obras.

Pode entender-se esta sua primeira exposição individual como uma espécie de alegoria sobre a sua juventude, marcada pela procura de um estilo e voz próprios a que os ténis, os bonés e um dos vídeos dão expressão. Mas o que prende a atenção é que essa procura de uma espécie de «voz própria» é feita em estreita relação — e combate — com as figuras do pai e da mãe: num desenho monumental em forma de cruz, na parede central da galeria, o artista escreveu obsessivamente as palavras «mãe» e «pai». E este desenho lança o mote sobre toda a exposição, a que se contrapõem os bustos de barro com auto-retratos do artista a usar bonés coloridos com citações de uma famosa música, de 1983, dos The Police com o título «Every breath you take». Uma música com matriz obsessiva e que o artista faz sua: «Every single day / Every night you stay / Every move you make / Every word you say / Every smile you make / Every breath you take / I'll be watching you.» Palavras que inscrevem a exposição numa espécie de convocação freudiana dos pais onde, por um lado, afirma a impossibilidade da separação e, por outro, o desejo de cortar com essa origem e esse poder instituído. Uma tensão que expressa a necessidade do estabelecimento de uma ordem espontânea criada a partir da descoberta do si-mesmo e não incorporada a partir dos elementos exteriores detentores de poder.

Esta é uma exposição sobre a adolescência enquanto tempo de contestação e de conquista do poder. As tensões inscritas nesta ficção não são representadas de forma abstracta, mas encontram no corpo e no rosto do artista os seus lugares de expressão. A maneira como a auto-representação (ou auto-encenação) surge nestas obras serve para mostrar o corpo como o lugar onde se dá a conquista do poder. Mas se esta luta pelo poder e pela autodeterminação é mar-

cante na narrativa desta exposição, também é o modo como o artista articula as questões do registo biográfico e da ficção de si mesmo e mostra como o si-mesmo não é um acumular da memória, mas se tece com elementos criados espontaneamente pela imaginação.

Texto publicado no *Público* de 23 de Outubro de 2015 sobre a exposição *Entre o Boné e os Tênis* na Galeria Graça Brandão, Lisboa.

TOMAZ HIPÓLITO
Desenhar um rectângulo

Num célebre e importante texto, Didi-Huberman, na tentativa de identificar as forças mais actuautes na escultura de Tony Smith, pergunta: O que é um cubo? Nesta pergunta, claramente vocacionada a deslindar o jogo essencial da escultura minimalista, pode-se, com bastantes salvaguardas e cuidados, substituir o cubo por outra forma geométrica e transformá-lo, por exemplo, num rectângulo. E a resposta que o teórico francês dá é a seguinte: «É uma figura de construção, mas presta-se interminavelmente aos jogos da desconstrução, sempre propícios, por montagem, a reconstruir alguma coisa. Portanto, a metamorfosear. A sua vocação estrutural é omnipresente, virtual; mas também virtual é a sua vocação de dispersão noutras associações, noutras associações modulares — que constituem parte integrante da sua própria vocação estrutural.» (G. Didi-Huberman, *O Que Nós Vemos, o Que Nos Olha*, ed. Dafne, Porto, 2011)

Portanto, este cubo resgata a forma geométrica de um universo puramente formal e abstracto e transforma-a em matéria de inquietação e de interpelação humana: uma forma num processo de permanente transformação, num contínuo devir-corpo, devir-mundo, devir-sensação. E, aqui, devir é tornar-se.

Servem estas linhas para introduzir os *Desenhos* de Tomaz Hipólito (n. Lisboa, 1969). A sua aparência minimal parece inscrevê-los num universo exclusivamente formal, frio, sem sangue, mas

depois descobre-se um jogo de corpos: o corpo do artista, o corpo do desenho projectado na parede e, finalmente, o corpo abstracto tal como se materializa nos desenhos sobre papel. E é nesta triangulação que devem ser entendidas estas formas.

Os rectângulos copiam a planta da galeria e esta replicação da arquitectura serve para o artista tornar consciente a espacialidade própria do seu corpo e do corpo da obra. A utilização do primeiro permite tornar estas obras mais reais e redime-as do seu aparente formalismo: são rectângulos tornados órgãos, tornados arquitectura, tornados acontecimentos espaciais.

Andar às voltas com um rectângulo não é uma redundância, mas é ver essa forma como princípio construtivo e uma espécie de estrutura de pensamento. Simultaneamente, é uma experiência com os limites expressivos em que ver e tornar conscientes esses mesmos limites permite destruir a sua aparente simplicidade formal e, no seu lugar, surgir um intenso universo de formas que derivam do rectângulo inicial. Esta derivação não é uma replicação a partir de uma matriz, mas um devir e uma metamorfose. O seu ponto de ancoragem é uma experiência do espaço e, sublinhe-se, da presença do corpo no espaço: esta é a experiência que alimenta a transformação da imagem e guia a manipulação do corpo no interior da imagem projectada.

Draw_03 consiste num único desenho e na repetição de uma única forma ou um único objecto que surge sob diferentes aspectos. Um recurso que permite descobrir-se uma espécie de gramática do desenho de um rectângulo, que consiste na apresentação da geometria como condição do olhar. Assim, esta exposição de Tomaz Hipólito é sobre uma descoberta: a de que a simplicidade do desenho de um rectângulo é só aparente, que atrás dessa aparência surgem questões acerca da espacialidade, da figuração, da composição

e, sobretudo, uma inquietação sobre o modo como se constroem imagens e representações. Processo e pesquisas que têm uma natural conclusão: uma imagem nunca é simplesmente só uma imagem, uma forma nunca é simplesmente só uma forma: diante de nós revelam-se detentoras de profundidade, espessura, densidade e sempre de uma história.

Texto inédito escrito em 2011 para a exposição *Draw_03* na Appleton Square, Lisboa.

VASCO ARAÚJO

O magnífico isolamento

Os dilemas que os trabalhos de Vasco Araújo mostram prendem-se com as dúvidas relativamente ao sentido da vida e à relação da obra de arte com a existência humana. Está sempre em causa o estabelecimento de regras para o jogo que constitui a vida em sociedade e que se destinam a proteger aquilo que aos olhos de cada um surge como o maior bem: a beleza, a verdade e a ficção que cada um constrói sobre si próprio.

Em *Dilemas*, uma voz masculina lê excertos de *Hamlet* de Shakespeare, que tem na famosa passagem «ser ou não ser, eis a questão» a sua fórmula máxima. Um conjunto de personagens, actores não profissionais e, por isso, libertos dos tiques da representação, deambulam por um espaço frio, minimal, moderno.

Mas as roupas negras e golas isabelinas, que marcam a artificialidade e o distanciamento que uma representação teatral possui, lançam a dúvida: não se percebe se são participantes de um funeral ou visitantes de uma sofisticada exposição. Esta dúvida, reforçada pela leitura do texto, que só fala do sem sentido da existência, persiste até ao final e só desaparece quando se torna visível que os personagens assistem à projecção de um filme no qual uma criança brinca numa paisagem distante. Os contrastes são evidentes: a frieza do local expositivo, o Museum of Fine Arts de Houston desenhado por Mies van der Rohe, por oposição à paisagem plena de cor e vida da pro-

jecção: a artificialidade do comportamento dos transeuntes vestidos de negro, por oposição à sinceridade da criança.

O jogo dá a passagem para uma instalação, onde Vasco Araújo expõe um conjunto de fotografias de três personagens, todos interpretados pelo próprio artista. Estas imagens preenchem uma sala pintada de verde, igualmente a cor das molduras ovais e barrocas, e transformam o espaço numa encenação de um museu antigo.

Todas as imagens são acompanhadas por uma legenda, incorporada na moldura, que descodifica uma linguagem secreta e inaudível. É a linguagem dos leques e Araújo recupera-a pelo seu carácter sedutor, mas, sobretudo, pelo seu silêncio. Porque se a música é uma constante dos trabalhos de Araújo, o silêncio surge aqui como a ferramenta mais poderosa.

Nesta linguagem visual, que exige presença e atenção, a uma determinada posição do leque e expressão corporal correspondem mensagens como «Você ama-me?», «Eu prometo casar consigo», «Beije-me», «Siga-me», «A que horas?», etc.

Em *Dilema*, os trabalhos de Araújo situam-se na tensão indivíduo/social, realidade/ficção, espaço público/espço privado, antigo/moderno, e o museu surge como o local por excelência dos códigos e dos múltiplos jogos. Mas tudo parece fazer parte de uma grande e elaborada alegoria, destinada a que cada um se interrogue sobre o seu papel neste imenso jogo, ou, para voltar a Shakespeare, neste teatro que é a vida.

O Amante, por seu lado, caracteriza-se pela perseguição da beleza — motivo primeiro da construção de uma colecção de arte. São conjuntos de dez desenhos, a grafite sobre papel, de vasos gregos e romanos, peças egípcias e mobílias do século XVIII. Todos contêm uma legenda que parte da leitura de duas obras: *O Amante do Vulcão*, de Susan Sontag, e *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*, de

Roland Barthes. E, de algum modo, sentem-se as tensões anteriormente identificadas.

A utilização do desenho, inédita neste artista que tem na fotografia, no vídeo e na *performance* os seus habituais meios, serve como veículo de caracterização do coleccionador. Aos olhos do artista, o coleccionador surge como aquele que não pode amar: o seu desejo de beleza e de objectos belos impede qualquer outro tipo de amor, e, quando este surge, é utilizado como mero prolongamento da sua verdadeira paixão. Numa das legendas, diz o coleccionador em discurso directo: «As colecções unem. As colecções isolam. Unem aqueles que amam a mesma coisa (mas ninguém ama a mesma coisa como eu: bastante). Isolam daqueles que não partilham a paixão (infelizmente, quase todos)... Mas isso recordar-me-á, frequentemente, aquilo que não posso partilhar contigo. Oh, ouve. Não vês. Não vês como é belo.»

Parece que o amor pela arte é qualquer coisa de exclusivo, só encontrando companhia nos seus iguais e que sem essa tensão de universalidade — querer que o mundo inteiro se possa reunir em torno de uma obra de arte e, concordando na sua beleza, fundar uma comunidade humana — se destitui a si próprio. Por isso é que o coleccionador surge como um ser isolado, ainda que magnificamente isolado.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas») de 17 de Abril de 2004 sobre as exposições *Dilema* no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto, e *O Amante* na Galeria Filomena Soares, Lisboa.

VASCO ARAÚJO

Morrer sem ter visto a morte

Sabine é um nome real, com uma história talvez real, um nome que carrega o peso dos desencontros, do desajustamento com o mundo, de um destino glorioso não cumprido, o tal nome que conta a história daquela de quem os outros, o amor e a felicidade se esqueceram. Brunilde é o outro nome de uma história ancestral, a história de um amor impossível que diz, em andamentos wagnerianos, da desdita de uma mulher quase deusa, quase amada, quase feliz. Dois nomes e uma história, duas personagens, o mesmo destino, que se abatem sobre nós com os tons roxos da tempestade.

Este poderia ser o primeiro andamento da história que Vasco Araújo (n. Lisboa, 1975) conta em *Sabine/Brunilde* numa exposição comissariada por João Pinharanda.

Vasco Araújo encontra as suas referências em James Coleman, João Penalva, Helena Almeida e Bruce Nauman. Com uma carreira ainda breve, mas intensa (conta já com diversas exposições internacionais), Vasco Araújo tem um trabalho ousado, arriscado, mas de uma consistência inegável, retomando algumas das preocupações teóricas e estéticas do romantismo alemão, principalmente Wagner e o seu conceito de «obra de arte total» — estando explícito no título desta exposição, na evocação de Brunilde —, em conjunto com o desejo de ver «o forro das coisas», que é uma outra forma de dizer a intimidade do mundo. Relevante é o facto de o trabalho não viver

puramente das imagens projectadas, saindo da tela até à própria sala, criando um clima mais própicio à vivência de uma tragédia.

Explore-se melhor este território. Duas salas em que, aparentemente, são mostrados dois filmes diferentes. Num deles, Sabine, em discurso directo, conta a sua vida. Começa na sua infância, no momento em que ignoravam a sua beleza e vigorava um dito terrível, trágico: «Aqui é proibido ser feliz!» A sua voz dizia terrores, dizia-se matar os anjos — por isso, «Cantar? Nem pensar!» Estes são os momentos que nunca mais abandonam Sabine, são o resumo do sentimento que a acompanhou, que para sempre determinou a forma como sentiu a vida. Diz Sabine: «Assim, para mim, crescer foi deixar escurecer a luz que nasceu comigo.» Dito isto, não restam dúvidas ou esperanças de, num qualquer momento inesperado, surgir um cavaleiro encantado que resgate a heroína ao seu próprio destino. Com o tom cruel a que a vida a habitou, a protagonista resume a sua vida ao dizer: «Morri sem ter visto a morte.»

Na outra sala, é novamente Sabine, numa aula, mas não se trata de uma simples aula, antes do momento em que ela encontra um par para a desgraça, para a fatalidade, para a tristeza: Brunilde. Tudo isto através da voz que, de tanto matar anjos, já só pode falar do desencontro do profundo abismo da alma humana, como se as únicas palavras conhecidas fossem: a vida é sofrimento, é dor, é solidão irremediável. Ambas as mulheres são encantadas, sublimes, heróicas, trágicas.

Ainda que existam dois filmes, o trabalho é um único. Um é imagem e semelhança do outro — uma espécie de desdobramento. «Funcionam em espelho», diz Vasco Araújo. Mas, mais do que uma imagem desdobrada, um tornado dois, a montagem afirma a dicotomia, já assumida noutras ocasiões por este artista, do público/privado, mas aqui esse par de opostos ganha uma outra determinação: realidade/ficção. A realidade serve para explicar a ficção. Mas

esta não é tão ficção como se está à espera ou quanto se desejaria. Quando ouvimos Sabine cantar a ária final da ópera de Wagner (*Ouro do Reno*), no momento da morte de Brunilde, quem é que está a falar? Pode mesmo tornar-se esta questão mais precisa ao colocar a hipótese de Sabine, fingindo ser a valquíria caída em desgraça por querer cumprir um amor proibido, cantar a sua própria alma, dizer a sua própria vida? Este é um aspecto da pesquisa acerca do humano encetada por este artista: interessa-lhe «uma observação não quotidiana», onde «o importante é a realidade mais obscura: os sentimentos, as angústias, os medos». Estamos no universo da tragédia, do fatalismo — «encontrar os extremos para questionar o que é normal», diz Araújo —, numa fuga do óbvio e na tentativa de encontrar o fundo, a matriz do que é vivido.

Não sendo os motivos trágicos uma novidade no trabalho deste artista [veja-se o seu vídeo *Hipólito*, a transformação em monólogo do texto de Eurípedes], nesta peça eles voltam a dominar a cena. Parecem ouvir-se os ecos nietzschianos de louvor à tragédia, louvor esse determinado, tanto no filósofo como em Vasco Araújo, pela firme convicção de que é no limite que a natureza humana se deixa ver, que a revelação da vida ocorre, precisamente, nos momentos de radicalização da experiência, das emoções, do sofrimento. Só quando chegados a esse ponto, o tal em que as dores são grandes, intransponíveis, é que os véus da ilusão, os véus de Maya permitem um olhar para o «fundo da vida» (expressão de Giorgio Colli). O artista procura captar esse momento cuja duração é invariável, pode ser um segundo ou, como no caso de Sabine, durar tanto como a própria vida, por acreditar que, havendo acesso à inteligibilidade da vida, ela dá-se nos momentos em que parece não conseguirmos mais uma inspiração, um som, um gesto.

Texto publicado no *Público* («Mil Folhas»), s.d. (Novembro de 2006), sobre a exposição *Sabine/Brunilde* na Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa.

VASCO ARAÚJO

Sem título

Descrever o trabalho de Vasco Araújo (n. Lisboa, 1975) implica lidar com uma dificuldade, a de ser impossível abarcar numa palavra a imensa diversidade do que faz: desenhos, esculturas, fotografias, filmes, instalações, *performances*, tudo serve o propósito de uma arte movida pela incessante intensificação dos sentimentos humanos. Trata-se de um artista a quem todos os meios servem, porque o importante não é o desenvolvimento e domínio de uma linguagem material ou formal, mas a criação de experiências sentimentais e afectivas.

Se as afecções da alma, e do coração, são o seu terreno de eleição, não lhe são estranhas as preocupações sociais relativas às questões de género, da discriminação ou relativas à descolonização (veja-se *Girl of the Golden West*, 2004, *O Jardim*, 2005, *About Being Different*, 2007). Aspectos que são uma consequência do seu trabalho e não um fim procurado pelo artista. Ou seja, não se trata de uma arte detentora de um programa político ou direccionada para a concretização de um efeito: esses são acontecimentos decorrentes do modo como os seus personagens são construídos e apresentados nas obras. A grande ambição de Vasco Araújo é a de ver o interior do coração humano e, conseqüentemente, as situações-limite de perda e sofrimento são o melhor acesso a essa visão.

Muitos dos seus modelos estão nos heróis da ópera e dos grandes textos clássicos. Não os tenta mimetizar ou recriar, tenta criar

figuras sentimentais onde ainda é possível reconhecemo-nos, isto é, os heróis e heroínas de Araújo não são figuras da história da arte, mas constituem acontecimentos na paisagem sentimental humana que é preciso resgatar e aos quais é necessário voltar como forma de aprofundar o conhecimento da natureza humana. O passado afectivo da humanidade, cristalizado naquelas personagens, surge no trabalho deste artista como um património comum que é transportado para o presente como forma de reconhecer o sentido daquilo que se vive, sente e ambiciona. É este o contexto no qual devem ser compreendidas as suas recriações (veja-se, entre outros, *Diva*, 2000, *A Portrait*, 2000, *La Stupenda*, 2001, ou *Mulheres de Apolo*, 2010), que não constituem uma encenação dessa história, mas um modo de ver a sua contemporaneidade nelas presente.

Desde o início (começou a expor regularmente em 2000) que este artista se posiciona entre a emoção estética e a questão política, entre o biográfico e o ficcional, entre o documentário e a composição artística. Não lhe interessa, nem lhe é conveniente, fixar-se num género: a maneira como flutua entre tudo isso garante-lhe a liberdade necessária para poder encenar os seus personagens e dar forma material aos afectos e aflições humanos.

Ainda que este terreno de indecisão seja fértil para o artista, ele prefere a ficção por saber das suas vantagens relativamente ao relato, ao documento ou ao testemunho directo. A linguagem que utiliza, abundante em subtilidades estéticas, não serve como instrumento descritivo, mas é uma linguagem simbólica, alegórica, que permite trazer à vida as figuras (internas e externas) que tanto o preocupam. Trata-se de assumir que Vasco Araújo não torna visível o que já existe, mas cria essa região da visibilidade, torna-a real, presente, mundana: as encenações realizadas pelo seu trabalho constituem a descoberta de regiões e formas do sensível humano antes inéditas. E

a ficção tem a vantagem de ser mais eficaz, porque mais expressiva e profunda, que a linguagem crua da informação: uma questão de forças figurativas.

A sua formação em escultura pela Escola de Belas-Artes de Lisboa (frequentou, posteriormente, o curso avançado de artes plásticas da escola independente Maumaus em Lisboa e esteve em residências artísticas em sítios tão diferentes como Filadélfia e Houston, nos EUA, Newcastle, em Inglaterra, e Paris) não foi decisiva nem na exploração da sua futura linguagem plástica, nem na definição do que têm sido os problemas com que lida no seu trabalho. As habituais questões escultóricas do objecto, da espacialidade, da materialidade, etc., não têm eco no seu trabalho, talvez por este não se alimentar das questões específicas e próprias do fazer artístico, mas da vida e do esforço continuado de encontrar as melhores figuras para falar do que é estar vivo.

E estar vivo é, para Vasco Araújo, estar em permanente relação com os outros. Por isso, a exploração das convenções sociais, expressas na linguagem ou em certos comportamentos sociais, tem um papel relevante no seu trabalho. A tensão que explora é a que surge entre a expectativa social, convencionada em protocolos linguísticos e comportamentais, e a pulsão mais íntima do indivíduo.

Texto publicado em 2011 no catálogo da exposição *O Dia pela Noite*, com curadoria e organização de Suzana Pomba para o Lux-Frágil, Lisboa.

VERBICOVISUAL. EXPOSIÇÃO COLECTIVA

Palavras e imagens como experiência

Através de centena e meia de obras, esta exposição propõe-se desenhar um retrato cronológico da poesia experimental e concreta portuguesa, assumindo tratar-se de um dos períodos mais intensos e disruptivos das práticas artísticas portuguesas do século XX. Prática muito intensa, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, nas quais se destacaram nomes como E.M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Ana Hatherly, Silvestre Pestana, Liberto Cruz, António Aragão, Barahona da Fonseca, Herberto Helder e Salette Tavares, entre outros, caracterizou-se, genericamente, por uma prática de dissensão relativamente ao cânone literário, tal como materializado numa crítica de poesia assente em pressupostos clássicos e/ou surrealistas — mas também foi uma forma de dissensão política a que não era estranho o clima de repressão política pré-revolução de Abril.

O contexto cultural e político em que estes artistas e poetas viviam não é a razão suficiente do ímpeto experimental expresso pelas suas obras, mas fornece-nos o ambiente em que as suas tentativas de ruptura estética foram desenvolvidas, mostrando, sobretudo, uma enorme vontade de liberdade. Uma vontade urgente de, como diz Herberto Helder, reinventar a poesia e reinventá-la ao ponto de transformar as habituais tipologias poéticas como as letras, as páginas e o objecto livro em lugares estranhos e de reinvenção. Na introdução que faz aos *Cadernos de Poesia Experimental*, revista que serve como

uma espécie de manifesto, Herberto Helder escreve: «a poesia moderna rompe com todas as explicações [...]. A poesia é esse simples ofício esquecido que cada geração tem de reaprender.» E umas linhas à frente acrescenta: «a linguagem encontra-se sempre ameaçada pelos perigos da inadequação e invalidez. É algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e ajusta, se organiza, desorganiza e reorganiza — se experimenta. Como diria um poeta, é a própria lição das coisas.» E são estas operações, transformadas em poemas, imagens, *performances* e vídeos, que esta exposição tão bem documenta.

No mesmo ano em que Herberto Helder escreve aquelas linhas (1974) E.M. de Melo e Castro apresenta a exposição *Concepto Incerto* na Galeria Buchholz, uma exposição determinante onde o artista explora a profundidade da relação entre palavra e imagem, que não se caracteriza por ser uma relação de tradução directa — no sentido de a palavra dizer e representar as imagens —, mas designa um campo de tensão em que palavras e imagens se fundem com vista a uma totalidade indestrinçável a que se chama poema ou, se se preferir, obra de arte. É esta tensão produtiva que habita o centro das obras apresentadas nesta exposição.

As premissas de que parte este grupo de artistas-poetas são de que as páginas onde se escreve não são superfícies meramente receptoras, mas campos performativos e de metamorfose sobre os quais se actua e nos quais se age, que a letra é um corpo com o qual o corpo do criador e do receptor se relaciona e que a leitura é uma experiência emocional, intelectual e física. Portanto, aquilo a que se chama poema designa antes de mais um campo indeterminado caracterizado por múltiplas experiências, dentro e fora da página, dentro e fora das letras, dentro e fora das imagens, que levam a uma total indefinição dos conceitos de obra de arte, de poema, de livro, da leitura e da experiência estética.

No lugar dos conceitos ortodoxos de poema e de obra de arte (pintura, desenho, escultura, etc.) este grupo de artistas dá origem a uma multiplicidade de modos de nomeação que são, simultaneamente, diferentes modos de acentuar as distintas e imensas camadas que compõem o poema e a obra de arte. Surgem expressões como: poemas objecto, poesia visual, poesia fonética, poesia cinética, poesia, acção, poesia conceptual, vídeo-poema, entre outras. Mas o denominador comum a todas é a ambição de superar os limites fixados para os diferentes géneros artísticos, bem como os limites da escrita e da imagem.

A importância de *Verbicovisual* reside em duas razões: primeiro, porque reúne uma quantidade significativa de obras dos principais elementos da poesia experimental e concreta portuguesa, propondo a revisitação de momentos centrais na construção da vanguarda artística portuguesa das últimas décadas do século XX e, depois, porque, além de um alinhamento histórico-cronológico, propõe um conjunto de obras de artistas recentes como Alexandre Estrela, António Poppe, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Tomás Cunha Ferreira, von Calhau, entre outros, onde se mostra que não está apenas em causa um período histórico da poesia portuguesa, mas sim uma prática que continua operativa em importantes dinâmicas criativas contemporâneas.

Fazem falta a esta exposição mais objectos, filmes, desenhos e imagens que são operadores de criação de sensações de estranheza que obrigaram, e ainda obrigam, a pensar acerca da natureza da experiência da arte e das fronteiras dos diferentes géneros artísticos, mostrando-nos como os devíamos abandonar e no seu lugar falar só em Arte. Bem como fica por estabelecer o diálogo e o confronto destas diferentes práticas artísticas com o contexto internacional, mostrando de que modo a relação palavra / imagem, arte / lingua-

gem, teve em Portugal, com estes artistas, um lugar singular e uma originalidade notáveis.

Texto publicado no *Público* de 17 de Março de 2017 sobre a exposição *Verbicovisual. A Poesia Experimental e Concreta Portuguesa de 1960 a 1975*, com curadoria de Natxo Checa, na Galeria Zé dos Bois, Lisboa.

Índice

| | |
|---|----|
| Abertura | 7 |
| ADRIANA MOLDER | |
| Rostos que olham para nós | 15 |
| ADRIANA MOLDER | |
| Com o crime estampado no rosto | 17 |
| ALBANO SILVA E RUI CHAFES | |
| Libertar a vida lá onde ela é prisioneira | 20 |
| ALEXANDRE ESTRELA | |
| A imagem da sensação | 23 |
| ALEXANDRE ESTRELA | |
| Destruir as imagens | 27 |
| ALEXANDRE ESTRELA | |
| Experimentar a estranheza numa imagem | 30 |
| ANA HATHERLY | |
| Ver palavras e dizer imagens | 33 |
| ANA JOTTA | |
| A artista voraz e o espectador audacioso | 35 |
| ANA JOTTA | |
| Artista feiticeira | 39 |
| ANA VIEIRA | |
| Contra a retórica da certeza | 44 |

| | |
|--|-----|
| ANDRÉ CEPEDA | |
| Permanência da vida | 49 |
| ANDRÉ CEPEDA | |
| Arrancar imagens ao vazio | 52 |
| ANDRÉ PRÍNCIPE | |
| Contos fotográficos | 55 |
| ANDRÉ ROMÃO | |
| O imperceptível tremor do finito. | 60 |
| ANDRÉ ROMÃO | |
| Ausência de corpo | 65 |
| ANDREIA SANTANA | |
| Não penses, olha! | 68 |
| ÂNGELA FERREIRA | |
| De olhos bem abertos | 75 |
| ÂNGELA FERREIRA | |
| <i>Power Structures (Crouch-touch-pause-engage)</i> | 77 |
| ÂNGELO DE SOUSA | |
| Só fazer aquilo que se sabe: a escultura de Ângelo de Sousa. | 83 |
| ANTÓNIO BOLOTA | |
| A escultura como forma provisória. | 88 |
| ANTÓNIO BOLOTA | |
| Imaginação escultórica. | 91 |
| ANTÓNIO JÚLIO DUARTE | |
| Imagens flutuantes. | 94 |
| ANTÓNIO POPPE | |
| Como uma janela para o mundo | 97 |
| ANTÓNIO POPPE | |
| Questões de grafologia. | 99 |
| AUGUSTO ALVES DA SILVA | |
| A artificialidade da fotografia. | 102 |

| | |
|--|-----|
| BELÉN URIEL | |
| Moderno sensível. | 105 |
| BERRU | |
| Do som como acção sobre o mundo | 108 |
| BRUNO CIDRA | |
| Ferro sobre papel | 111 |
| BRUNO CIDRA | |
| Escultura invisível | 115 |
| BRUNO PACHECO | |
| Coisas da pintura. | 118 |
| CARLA FILIPE | |
| As noites são mais belas que os dias | 121 |
| CARLOS BUNGA | |
| A casa como metáfora | 124 |
| CATARINA BOTELHO | |
| Zona de ordenamento | 127 |
| CATARINA BOTELHO | |
| Entre nós e as palavras | 130 |
| CRISTINA LAMAS E ROSA ALMEIDA | |
| Desenhar a evidência. | 133 |
| DANIEL BLAUFUKS | |
| A doença do exílio e os poderes da fotografia. | 137 |
| DANIEL BLAUFUKS | |
| Um mundo igual a este, mas ligeiramente diferente. | 140 |
| DEALMEIDA ESILVA | |
| <i>Destined for failure</i> | 145 |
| DIOGO COSTA AMARANTE | |
| Regressar à solidão. | 148 |
| DIOGO PIMENTÃO | |
| A coisa do desenho | 151 |

| | |
|--|-----|
| DIOGO PIMENTÃO | |
| Inquietar a visão | 155 |
| DIOGO TUDELA | |
| Um templo no ouvido | 158 |
| EDGAR MARTINS | |
| A fotografia como estranheza | 162 |
| EDGAR MARTINS | |
| A fotografia como estranheza | 165 |
| EDUARDO BATARDA | |
| Pintar contra o <i>cliché</i> visual | 168 |
| FERNANDA FRAGATEIRO | |
| Arquitectura e escultura | 171 |
| FERNANDA FRAGATEIRO | |
| Afirmar a experiência | 174 |
| FERNANDO CALHAU | |
| A noite abre meus olhos | 177 |
| FERNANDO CALHAU | |
| Contradições, invisibilidade e noite | 182 |
| FRANCISCO TROPA | |
| Fantasia arqueológica | 187 |
| FRANCISCO TROPA | |
| Fazer aparecer o mundo | 191 |
| GABRIEL ABRANTES | |
| <i>Clichés</i> visuais, políticos e sentimentais | 194 |
| GÉNERO NA ARTE: CORPO, SEXUALIDADE, IDENTIDADE, RESISTÊNCIA | |
| O género não é um estilo | 198 |
| GIL HEITOR CORTESÃO | |
| Sem título | 201 |

| | |
|--|-----|
| GUSTAVO SUMPTA | |
| O peso da terra sente-se sobre o corpo | 203 |
| GUSTAVO SUMPTA | |
| Segredos murmurados ao ouvido | 208 |
| HELENA ALMEIDA | |
| Corpo sacrificial. | 212 |
| HELENA ALMEIDA | |
| Desenhos originários | 215 |
| HUGO CANOILAS | |
| Escutar a vontade dos espaços e dos objectos | 218 |
| HUGO CANOILAS | |
| <i>Beautiful monster</i> | 222 |
| HUGO CANOILAS | |
| Multiplicidade e heterogeneidade | 227 |
| IGOR JESUS | |
| Vertigem e queda. | 230 |
| INÊS BOTELHO | |
| Ver os objectos. | 233 |
| JOÃO GABRIEL | |
| Uma questão de desejo | 236 |
| JOÃO LOURO | |
| O paradoxo feito imagem | 240 |
| JOÃO LOURO | |
| Nem tudo é arte, nem todos são artistas. | 243 |
| JOÃO MARIA GUSMÃO E PEDRO PAIVA | |
| Mundo extraterrestre | 248 |
| JOÃO PEDRO VALE E NUNO ALEXANDRE FERREIRA | |
| Wagneriano? Não, <i>pop</i> | 253 |
| JOÃO PENALVA | |
| Trabalhos com texto e imagem. | 258 |

| | |
|--|-----|
| JOÃO QUEIROZ | |
| Sem título | 263 |
| JOÃO QUEIROZ | |
| Ver com os dedos, perceber com o corpo | 266 |
| JOÃO QUEIROZ | |
| Protocolo de experimentação | 269 |
| JOÃO SERRA | |
| O norte como lugar | 272 |
| JONATHAN SALDANHA | |
| Antes do significado | 275 |
| JORGE FEIJÃO | |
| <i>Sub specie aeternitatis</i> | 278 |
| JORGE MOLDER | |
| As diferentes intensidades de uma fisionomia | 280 |
| JORGE PINHEIRO | |
| Perturbar a desordem | 285 |
| JORGE QUEIROZ | |
| Ordem aleatória | 288 |
| JORGE QUEIROZ | |
| A loucura da imaginação | 291 |
| JOSÉ LOUREIRO | |
| Harmonias e dissonâncias | 294 |
| JOSÉ LUÍS NETO | |
| A fotografia e o reino dos invisíveis | 297 |
| JOSÉ LUÍS NETO | |
| Realismo e visibilidade | 300 |
| JOSÉ PEDRO CROFT | |
| Dramatismo escultórico | 304 |
| JOSÉ PEDRO CROFT | |
| Lógica da instabilidade | 307 |

| | |
|---|-----|
| JULIÃO SARMENTO | |
| Presenças espectrais | 310 |
| JULIÃO SARMENTO | |
| O desejo como geografia terrestre | 314 |
| JULIÃO SARMENTO | |
| A lei do desejo | 320 |
| LEONOR ANTUNES | |
| A escultura como medida. | 325 |
| LEONOR ANTUNES | |
| Atmosferas. | 328 |
| LOURDES CASTRO | |
| A etnografia impossível das sombras | 331 |
| LUÍS LÁZARO MATOS | |
| Fábulas aquáticas | 334 |
| LUISA CUNHA | |
| A escultura que a voz faz | 337 |
| LUISA CUNHA | |
| Não é preciso dizer mais nada | 340 |
| LUISA CUNHA | |
| Horizonte e limite | 343 |
| LUISA CUNHA | |
| Exercícios de suspensão | 346 |
| MARIA CAPELO | |
| Comunicação de espíritos | 349 |
| MIGUEL ÂNGELO ROCHA | |
| Vazio, escultura e pensamento | 352 |
| MIGUEL BRANCO | |
| Metamorfose | 355 |
| MUSA PARADISIACA | |
| As coisas e os seus nomes | 358 |

| | |
|---|-----|
| NOÉ SENDAS | |
| A metamorfose do medo | 361 |
| NOÉ SENDAS | |
| Um caçador de imagens. | 363 |
| NUNO CERA | |
| A memória transformada em reflexo | 365 |
| NUNO CERA | |
| As imagens sem substância. | 368 |
| NUNO DA LUZ | |
| C'mon. | 371 |
| PATRÍCIA GARRIDO | |
| À medida do corpo | 375 |
| PAULO BRIGHENTI | |
| A pintura como coisa áspera | 378 |
| PAULO MENDES | |
| O absurdo em arte. | 380 |
| PAULO NOZOLINO | |
| Olhar sanguíneo com uma arma na mão | 384 |
| PAULO NOZOLINO | |
| Repetir o medo e a história | 389 |
| PAULO NOZOLINO | |
| Tempos de trevas | 392 |
| PEDRO BARATEIRO | |
| Um sentido aparente | 395 |
| PEDRO CABRITA REIS | |
| O centro do mundo. | 398 |
| PEDRO CABRITA REIS | |
| Animais sensíveis | 400 |
| PEDRO CABRITA REIS | |
| Exercícios do olhar. | 402 |

| | |
|--|-----|
| PEDRO CASQUEIRO | |
| Pintura, palavras e geometria | 405 |
| PEDRO COSTA | |
| Vanda e Ventura enquanto heróis. Ou a ciência-ficção de Pedro Costa | 409 |
| PEDRO COSTA | |
| A invenção da dor | 414 |
| PEDRO GOMES | |
| Sem título | 417 |
| RICARDO JACINTO | |
| A ordem das sensações | 421 |
| RICARDO JACINTO | |
| Ouvir uma exposição | 424 |
| RUI CHAFES | |
| O gesto tornado poema | 427 |
| RUI CHAFES | |
| Nuvens, poesia e as feridas do mundo | 431 |
| RUI CHAFES | |
| Magia, silêncio e vazio | 435 |
| RUI CHAFES | |
| Da escultura como intensificação do mundo | 437 |
| RUI CHAFES | |
| O absoluto do desenho | 440 |
| RUI CHAFES E ALBERTO GIACOMETTI | |
| Transformar o quarto num templo | 443 |
| RUI SANCHES | |
| Sensibilidade e acumulação | 449 |
| RUI TOSCANO | |
| Desenhar uma cidade sem fim | 453 |

| | |
|---|-----|
| SUSANA MENDES SILVA | |
| Desafiar as convenções do espaço expositivo | 455 |
| TIAGO ALEXANDRE | |
| <i>Fight the power.</i> | 457 |
| TOMAZ HIPÓLITO | |
| Desenhar um rectângulo | 460 |
| VASCO ARAÚJO | |
| O magnífico isolamento | 463 |
| VASCO ARAÚJO | |
| Morrer sem ter visto a morte | 466 |
| VASCO ARAÚJO | |
| Sem título | 469 |
| VERBICOVISUAL. EXPOSIÇÃO COLECTIVA | |
| Palavras e imagens como experiência | 472 |

Este livro é financiado por Fundos Nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito
dos projetos UIDB/0622/2020 e UIDP/0622/2020.



© Sistema Solar, CRL (Documenta), 2023
Rua Passos Manuel, 67 B, 1150-258 Lisboa

© Nuno Crespo

1.^a Edição: Dezembro de 2023
ISBN 978-989-568-121-1

Revisão: Luís Guerra

Depósito legal 523303/23
Impressão e acabamento: Europress



Nuno Crespo

TEXTOS PÚBLICOS
Arte Portuguesa Contemporânea
2003-2023



www.sistemasolar.pt

