

/
Anuário da Crítica
2014

—

O Anuário da Crítica é uma publicação digital sem fins comerciais, iniciativa da Associação Internacional dos Críticos de Arte / Secção Portuguesa. O seu objectivo é reunir, num mesmo volume e em formato digital, os textos mais significativos que os membros desta associação escreveram durante o ano em apreço.

A escolha dos textos patentes em cada publicação, assim como as opiniões, factos ou informações neles incluídos, são da responsabilidade dos respectivos autores. A menos que de outro modo explicitado, as traduções são também da responsabilidade dos autores.

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida sem autorização expressa dos autores dos textos. Citações devem incluir a referência completa ao site da AICA/SP.

Anuário da Crítica is a non-commercial, digital publication edited by the Portuguese Section of AICA - Association Internationale des Critiques d'Art. Its main goal is to gather and make available to the public the most significant texts written by its associates each year.

The choice of the texts pertaining to each publication, as well as the critical and factual content included therein, fall under the responsibility of their respective authors. Unless otherwise stated, so do the translations here collected.

No part of this publication is to be reproduced without written permission by the authors. Citations should include reference to AICA/SP's website.

/

*Os impasses do dentro e do fora: a internacionalização
da arquitectura portuguesa no novo milénio* 07

Luís Santiago Baptista

A poeira cósmica de Bailey 54

Jorge Calado

*A escultura de Zulmiro de Carvalho:
a insubmissão da matéria* 59

Laura Castro

*Historical (Cultural) Dysfunction and Dissarays:
On the Kharkiv School of Photography* 77

Rui Cepeda

*Não Esquecer José Escada,
um “Príncipe Fora do Tempo”* 93

Sílvia Chicó

*Let’s not forget José Escada,
A “Prince Out of Time”* 102

Sílvia Chicó

*Radicalidade, pastiche e afecto: Três modos de olhar
a intervenção patrimonial* 110

Manuel Graça Dias

Claire de Santa Coloma: 123

Guia prático para fazer uma escultura básica de madeira

Pedro Faro

Claire de Santa Coloma: 128

Practical guide for making a basic wood sculpture

Pedro Faro

Uma nova geração 132

Sem imagens absolutas e formas narrativas lineares

Sandra Vieira Jürgens

A condição contemporânea 142

por Philippe Parreno e Pierre Huyghe

João Laia

Prometheus fecit - 150

terra, água, mão e fogo

Maria de Fátima Lambert

Arquivo, 168

Testemunho e Profanação

Pedro Lapa

Encontro com as formas 190

Sérgio Mah

<i>Encounters with Forms</i> Sérgio Mah	205
—	
<i>Dávida e Suspeição</i> <i>Visita guiada ao universo de João Tabarra</i> Sara Antónia Matos	220
—	
<i>Gift and Suspicion</i> <i>A guided tour of the world of João Tabarra</i> Sara Antónia Matos	246
—	
<i>Arquitectura recente no Brasil:</i> <i>A História Continua</i> Ana Vaz Milheiro	272
—	
<i>A pintura como desejo de cinema;</i> <i>o cinema como desejo de pintura</i> Isabel Nogueira	303
<i>Painting as the desire for cinema;</i> <i>cinema as the desire for painting</i> Isabel Nogueira	313
—	
<i>As “Audições” da Musa paradisiaca</i> <i>e as estratégias da agregação/resingularização</i> Sofia Nunes	324

*The “Auditions” of Musa Paradisiaca and the strategies
of aggregation/resingularization* 332
Sofia Nunes

—

A casa da porta do mar 339
Sérgio Fazenda Rodrigues

—

O espelho nómada. 348
Sobre dois projectos de Mark Themann
João Silvério

—

The nomadic mirror. 361
On two projects by Mark Themann
João Silvério

—

/

Os impasses do dentro e do fora: a internacionalização da arquitectura portuguesa no novo milénio

Luís Santiago Baptista

07

“But is there an inside that lies deeper than any internal world, just as the outside is farther away than any external world? The outside is not a fixed limit but a moving matter animated by peristaltic movements, folds and foldings that together make up an inside: they are not something other than the outside, but precisely the inside of the outside.”

Gilles Deleuze

Siza

A internacionalização da arquitectura portuguesa está na ordem do dia. Não por acaso, 2013 foi declarado pela Secretaria de Estado da Cultura como Ano da Arquitectura. É um facto indesmentível que esse processo de internacionalização tem sido amplamente apoiado na figura de Álvaro Siza. Desde a atribuição a Siza do Prémio Pritzker em 1992, na linguagem comum “o Nobel da Arquitectura”, a arquitectura portuguesa não mais deixou de estar nos escaparates do mundo disciplinar. O arquitecto português tem acumulado as mais altas distinções disciplinares¹ e o seu trabalho tem sido publicado em extensas monografias internacionais.²

1. A nível internacional: Medalha de Ouro de Arquitectura do Colégio de Colégio de Arquitectos de Espanha (1988), Medalha Alvar Aalto (1998), Prémio Príncipe de Gales da Universidade de Harvard (1988), Prémio Mies van der Rohe (1988), Prémio Pritzker (1992), Prémio Arnold W. Brunner Memorial da Academia de Artes e Letras de Nova Iorque (1998), Prémio Imperiale da Associação de Arte do Japão (1998), Prémio Wolf das Artes (2001), Leão de Ouro de Melhor Projecto da Bienal de Veneza (2002), Prémio da Melhor Trajectória Profissional em Arquitectura II BIAU (2002), Prémio Vitruvio do Museu Nacional de Belas-Artes de Buenos Aires (2002), Grande Prémio de Urbanismo de Paris (2005), Leão de Ouro

Neste sentido, a primeira década do novo milénio deve ser compreendida na continuidade deste singular percurso autoral.

No entanto, a verdadeira aferição da internacionalização da arquitectura de Siza está nos projectos desenvolvidos para diversos contextos internacionais, que se materializaram em obras construídas na Alemanha, Holanda, Espanha, Inglaterra, Bélgica e Suíça, mas também nos distantes Brasil e Coreia do Sul. Siza completa assim o círculo da internacionalização da sua arquitectura. Círculo esse cujos estágios passam pela afirmação nacional através de obra construída, pelo interesse e divulgação internacional do trabalho, pela captação de encomenda fora do país através de concurso ou convite e, finalmente, pela realização de obra convincente no estrangeiro. Fechado o círculo, activados os seus ciclos, Siza afirma-se, além de arquitecto universal por mérito próprio, como arquitecto verdadeiramente internacional. Sem *interior* nem *exterior*. Da Casa de Chá da Boa-Nova à Fundação Iberê-Camargo.

Porto 2001

Começamos pelo ponto de partida, a *Porto 2001 – Capital Europeia de Cultura*, um dos eventos onde a programação de arquitectura, comissariada por Nuno Grande, ganharia grande preponderância, em múltiplas exposições e conferências de abrangência internacional. Foi aliás no seu âmbito que se realizou uma importante exposição *Arquitectura Portuguesa*

de Carreira da Bienal de Arquitectura de Veneza (2012), Royal Gold Medal da RIBA (2009). A nível nacional: Prémio Secil (1996, 2000, 2006), Gran Cruz da Ordem do Infante D. Henrique (1999), Prémio Trienal de Arquitectura de Lisboa (2010), etc.

2. Rizzoli (1987), A+U (1989), AV Monographs (1993), Gustavo Gili (1994), El Croquis (1994, 2000, 2008), Birkhäuser (1996), Blau (1998), Phaidon (1999, 2006, 2009), Hatje Kantz (2008), Taschen (2013), etc.

Contemporânea 1991-2001, onde se propôs uma abordagem ampla da última década do século XX. Mas recuemos mais um pouco. Em 1997, Ana Tostões coordenava a exposição fundamental *Portugal: Arquitectura do Século XX*, apresentada no Deutsches Architektur-Museum em Frankfurt, onde se propunha uma “visão panorâmica” de todo o século XX português. Pode-se dizer que esta exposição, com extensa documentação, e o seu catálogo, com uma série de leituras de autores incontornáveis, forneceram a base de sustentação histórica à arquitectura contemporânea portuguesa. O argumento crítico desta genealogia era poderoso: “A localização periférica de Portugal, pequeno país do extremo ocidental e meridional da Europa, tem contribuído para moldar o percurso da arquitectura portuguesa e criar uma situação de final de século com algum impacto no quadro da produção internacional. Situação periférica, desfaseamento temporal e atraso tecnológico têm constituído factores determinantes na definição da especificidade da arquitectura portuguesa baseada na vontade de criar metodologias seguras, situação patente nos autores mais significativos das últimas décadas.”³ A relevância da “produção à margem” portuguesa assentava numa “arquitECTURA sustentada com «coisas reais»”, reveladora de “uma verdadeira tradição de pragmatismo”. Perante a aceleração dos tempos e disseminação dos espaços disciplinares, remete-se para a assumpção realista da condição periférica, para a construção humilde de métodos estáveis e para a desconfiança convicta das elaborações

3. Annette Becker; Ana Tostões; Wilfried Wang. «Introdução», in *Portugal: Arquitectura do Século XX*. Lisboa / Frankfurt: Prestel, 2007, pp. 11-12.

teóricas. Uma arquitectura *poética de resistência* que faz das suas fraquezas estruturais as suas forças conjunturais. Eis a expressão conceptual que funda a cultura arquitectónica portuguesa contemporânea. Para *dentro* e para *fora*.

Para o bem e para o mal, a exposição de 2001 é uma reacção a esta ideia da arquitectura portuguesa. Ainda que uma resposta involuntária e inconsciente. A exposição e respectivo catálogo demonstram-no, nas suas tensões inultrapassáveis. A verdade é que, após as históricas divisões disciplinares entre Porto e Lisboa, os projectos apresentados na exposição revelavam uma significativa unidade identitária. Num certo sentido, o Porto 2001 representa o indizível triunfo da *Escola do Porto*, conquistada a hegemonia em todo o território nacional. A sua consistência programática e metodológica expandira-se, sob a forma de uma abordagem poeticamente resistente e de uma linguagem abstractamente sedutora. Por outro lado, a exposição garantia a continuidade geracional, construindo um vínculo estrutural entre arquitectos consagrados e em afirmação. A geração mais velha era representada pelos mestres do Porto, mas também por um conjunto significativo de arquitectos de Lisboa.⁴ A confluência das duas escolas partia assim de uma leitura agregadora da história recente, mesmo apesar de pontuais ausências no elenco.

Porém, a pacificação inerente a essa identidade nos arquitectos e obras era problematizada, com contundência, nos diversos ensaios críticos publicados no catálogo. Um leque substancial de figuras incontornáveis da nossa cultura

4. Do Porto, Fernando Távora e Álvaro Siza; de Lisboa, Manuel Tainha, Nuno Teotónio Pereira, Vítor Figueiredo e Raul Hestnes Ferreira.

arquitectónica trocava as voltas à aparente harmonia da selecção de obras. A coerência da produção prática era estranhamente confrontada com a disrupção do discurso teórico. Aparte a perspectiva de *“tradição e modernidade na arquitectura portuguesa contemporânea”*, apresentada por Ana Tostões,⁵ que salientava *“a originalidade da produção arquitectónica portuguesa que começou a ser reconhecida internacionalmente”*, a análise crítica era arrasadora.

Façamos então um apanhado da argumentação avançada. Desde logo, o olhar exterior de António Angelillo, que afirmava que *“ao contrário de muitos, que encaram a actual fase por que passa a arquitectura portuguesa como um momento feliz, creio que existem numerosos motivos que justificam uma certa preocupação (...) relativamente às condições estruturais em que a disciplina opera”*.⁶ O arquitecto italiano ia mais longe ao referir *“se não a responsabilidade, pelo menos a convivência dos arquitectos portugueses”* na destruição territorial e ambiental, contrapondo as obras de excepção de *“arquitectos conhecidos em todo o mundo”* aos *“novos modelos «globais» da civilização do hiper-consumismo”*, algo que demonstra *“a debilidade estrutural das instituições públicas vocacionadas para o controlo e gestão dos processos de modernização”*. Concluía dizendo que *“talvez o arquitecto português não tenha sabido renunciar ao seu papel romântico”* e à *“exacerbação da dimensão estética da disciplina”* que acaba por prevalecer *“sobre aquela ética cultural e empenhada relativamente à cidade e ao território”*. No mesmo sentido,

5. Ana Tostões. «Tradição e Modernidade ou uma Tradição Moderna», in *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991-2001*. Porto: Asa, 2001, pp. 27-29.

6. António Angelillo. «Arquitectura Contemporânea em Portugal: Os Últimos Dez Anos». Ibidem, pp. 27-29.

o ensaio introdutório dos comissários Fátima Fernandes e Michele Cannatà⁷ assinalava que “*a arquitectura, enquanto construtora de cidade, continua a ser marginalizada e isolada na esfera restrita do objecto artístico (...) na realidade objectos de uso para poucos privilegiados*”. Ainda neste âmbito alargado, José Manuel Fernandes⁸ referia que a “*«arquitECTURA» deveria ser também o espaço de todos nós*”, ou seja, o “*espaço colectivo pensado ou planeado para a comunidade*”, rematando que “*as coisas neste domínio ou vão mal ou vão de modo preocupante*”. Continuava: “*é que este problema do desfasamento entre uma elite culta, produtora de boa mas pouca arquitectura, e uma vasta camada de brutalidades construtivas, não é senão o espelho do país actual*”.

Alguns autores pressentiam as transformações trazidas com a mediatização da disciplina e a massificação do ensino. Nuno Grande,⁹ salientava os “*efeitos perversos*” das profundas alterações na actividade profissional e no ensino trazidas com a “*mediatização recente da arquitectura e dos mais proeminentes arquitectos portugueses*” e com a “*proliferação de cursos académicos*”. Já Manuel Graça Dias¹⁰ falava dos “*progressos, retrocessos, modificações, alterações e continuidades que se verificaram em Portugal, nos últimos 10 anos, à volta da arquitectura*”, com a multiplicação de escolas de arquitectura e a colonização dos computadores numa tradição arquitectónica oficinal. Finalmente, Michel Toussaint¹¹ apontava os “*equivocos em que a Arquitectura está mergulhada neste país*” a partir de uma “*visão romanceada*

7. Fátima Fernandes; Michele Cannatà. «ArquitECTURA Portuguesa Contemporânea 1991-2001». Ibidem, pp. 15-19.

8. José Manuel Fernandes. «ArquitECTURA e Contexto». Ibidem, pp. 35-39.

9. Nuno Grande. «Três Percursos Geracionais». Ibidem, pp. 21-25.

10. Manuel Graça Dias. «A Última Década do Século XX». Ibidem, pp. 41-45.

11. Michel Toussaint. «Portugal daqui para a Frente». Ibidem, pp. 55-57.

da disciplina e do arquitecto” e de “uma ausência pedagógica em torno da Arquitectura”. Concluía que “a Arquitectura e os arquitectos – como a profissão mais capaz de uma visão global do sector – precisam de fortes doses de regeneração para poderem responder aos desafios do tempo a vir, num país de evidentes fraquezas num contexto europeu de mudança, apesar desse contexto ser dos mais privilegiados do planeta”.

Outros autores distanciavam-se mesmo da lógica por detrás da selecção apresentada na exposição. Manuel Mendes¹² afirmava *“esta Arquitectura Portuguesa Contemporânea tem algo de álbum de família; o último a cultivar uma evidência mais nostálgica que prospectiva, a querer animar um corpo em mudança de ciclo”*, acrescentando que *“a reunião-mostra, quase por inscrição directa, impressiona pelo volume, pela quantidade e tem para mim algo de celebratório-corporativo”*. Por outro lado, Pedro Vieira de Almeida¹³ clarificava, logo à partida, *“o meu profundo desinteresse e também alguma irritação que grande parte dos projectos publicitados não deixa de me causar”*. Assinalava o cultivar de *“uma atitude perfeitamente autista, desligada do indispensável diálogo com a cidade e área envolvente, submissamente disposta a fazer vénia automática ao que vem de fora, mesmo que medíocre”*, interpretando-o *“unicamente como incrítico amaneiramento à mistura com algum patente provincialismo que antes de ser profissional é cultural”*.

Por fim, alguns autores da geração mais nova assumiam uma posição radicalmente crítica, inerente a uma realidade em

12. Manuel Mendes. «Auto(bio)grafias: Circularidades Subjectivas, Secções Nómadas». Ibidem, pp. 47-53.

13. Pedro Vieira de Almeida. «Maneirismo na Arquitectura Portuguesa Contemporânea». Ibidem, pp. 69-73.

14. Paulo Martins Barata. «Arquitectura e Nação: As Idades de uma Década de Contradições». Ibidem, pp. 75-79.

irreversível mudança. Paulo Martins Barata,¹⁴ questionava causticamente os “*pressupostos históricos*” e as “*razões puramente ideológicas*” por trás da institucionalização do “*intocável avant-garde português*” na arquitectura contemporânea portuguesa. Vaticinava depois que “*as condições de trabalho da próxima década vão mudar radicalmente a prática profissional (...) quer pelo abandono ao urbanismo cash & crash – relegando o que resta da disciplina a uma pura actividade comercial – quer pelo asilo na cada vez mais irrelevante «arquitectura de autor» – no seu ennuí puritano incapaz de criar matéria de facto para a cidade.*” Já Pedro Gadanho¹⁵ propunha-se “*fazer um levantamento de sintomas que considero alarmantes*”, fundamentalmente a “*tradicional e histórica aversão à teoria e ao discurso crítico*”, concluindo que “*difícilmente se instalará em Portugal um «discurso crítico» desapaixonado que objective as maiores deficiências da arquitectura portuguesa contemporânea*”, onde “*os problemas se aprofundam sem que sejam sujeitos a qualquer tipo de reflexão de fundo*”. Acrescentava que essa “*notória incapacidade de gerar «discurso crítico» com impacto social*” derivava da pretensa identidade agregadora da *Escola da Porto*, tendo em conta que “*o problema desta tradição «forte» é que, a determinado momento e a não se registarem progressos relevantes na sua filosofia de base (...) a capacidade de renovação do discurso e da prática se esgotam*”.

Esta série de perspectivas críticas muito diversas, por vezes antagónicas, traçava um diagnóstico preocupante da situação

15. Pedro Gadanho. «Corte Transversal ou a Ausência do Discurso Crítico na Arquitectura Portuguesa do Final dos Anos 90». Ibidem, pp. 59-67.

da arquitectura portuguesa contemporânea. A incapacidade do arquitecto perante o território, a inoperância colectiva da classe, a exacerbação da autoria individual, a demissão ética da profissão, o desalinhamento da formação académica, a submissão aos desígnios do mercado e a ausência de discurso crítico, no seu conjunto, impossibilitavam qualquer perspectiva redentora de uma cultura arquitectónica cativa no seu próprio labirinto.

Mas o que nos diz esta revolta da crítica? O que implica o súbito tumulto de uma cultura pacificada? Um motim que acontece em pleno plano institucional da Porto 2001 e em conflito com a produção arquitectónica portuguesa. Diríamos que aqui se manifesta o diferendo disciplinar entre a actividade projectual e o discurso crítico, que esta última década testemunhará. É assim com base neste contexto problemático que poderemos analisar a internacionalização da arquitectura portuguesa no início do século XXI. Fenómeno esse lançado, desde aqui, entre certezas e dúvidas, entre resistências e promessas, entre continuidades e rupturas. A negociar *dentro e fora*. Perante a polémica aterragem da Casa da Música na Rotunda da Boavista.

De dentro para dentro

Os dilemas críticos que se manifestaram em 2001 teriam consequência em 2005 com a exposição *Des-Continuidade*, igualmente coordenada por Cannatà e Fernandes, mas desta feita para São Paulo, num evento promovido pela Associação

Empresarial de Portugal em colaboração com a Secção Regional Norte da Ordem dos Arquitectos. A continuidade das exposições era assumida pelos comissários,¹⁶ referindo que “*quase cinco anos depois da edição do livro *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991-2001, dedicado à melhor produção da Arquitectura Portuguesa daqueles 10 anos, voltamos a interessar-nos pelo que pensa e constrói a cultura arquitectónica do Norte de Portugal*”.*

No entanto, apesar da vontade de construção de um cenário agregador, a intenção unificadora assentava em bases no mínimo contraditórias. Se os comissários afirmavam a superação das dicotomias entre Escolas – “*o fenómeno que até há 20 anos atrás produzia diversidades específicas na expressão e na metodologia da produção arquitectónica de Lisboa e Porto, desapareceu completamente nos últimos dez anos, devido sobretudo à grande mobilidade dos arquitectos e a uma prática consolidada de circulação de ideias dentro e fora do país*” –, o programa da exposição, apresentando autonomamente a arquitectura do “*norte de Portugal*”, estava destinado a reavivar velhas divisões disciplinares ao remeter os arquitectos do sul para uma condição de subalternidade, na verdade, incluídos na mostra pelo mero facto de terem obra construída nessa área geográfica. Um tiro no pé na construção identitária portuguesa. Eduardo Souto de Moura,¹⁷ elemento da equipa curatorial, justificava esse facto, referindo que “*a divisão geográfica deve-se ao programa encomendado pela A.E.P.*”.

Apesar do esforço de pacificação, as tensões críticas não

16. Fátima Fernandes; Michele Cannatá. «Do Exílio da Arquitectura Moderna à Contemporaneidade», in *Des-Continuidade: Arquitectura Contemporânea Norte de Portugal*. Porto: Civilização, 2005, pp. 18-23.

17. Eduardo Souto de Moura. «“Os Amantes”: A Modernidade e o Pós-Modernismo no Norte de Portugal». *Ibidem*, pp. 14-17.

deixaram de vir à tona. Tendo em conta um espectro que ia do moderno ao contemporâneo, Souto de Moura fazia um juízo lúcido das ambiguidades da situação disciplinar, ao assinalar “*uma postura pós-moderna que elegeu linguisticamente o Movimento Moderno*”, na qual a “*empatia é feita pela «pele» e não pela ideologia do próprio Movimento Moderno*”. A descontinuidade ou como a experiência moderna não podia sustentar a continuidade contemporânea.

Mais uma vez o discurso crítico não se sintonizava com a produção prática. Por um lado, Nuno Grande,¹⁸ perante a abordagem essencialmente objectual da mostra internacional, apontava para a necessidade de uma visão panorâmica, afirmando que “*uma exposição de âmbito internacional sobre a contemporaneidade arquitectónica portuguesa não deve deixar de interpretar, entre outros aspectos, o contexto físico e cultural que sustentou a encomenda e o desenvolvimento das obras expostas, sobretudo considerando que estas se incluem num conjunto mais vasto de realizações que definem a história recente do país*”. Por outro lado, Jorge Figueira¹⁹ salientava a falta de dimensão crítica: “*A arquitectura portuguesa – do Norte em particular – tem sem dúvida esta inclinação «lacónica», como lhe chamou Kenneth Frampton. Não parece querer lidar criativamente com a «dúvida» – embora ela exista abundantemente – preferindo a retórica macho que favorece o «estilismo» mais do que a crítica. (...) E se deixássemos a teoria acontecer.*” Integrando a equipa curatorial de *Des-Continuidade*, Grande e Figueira expressam a inevitabilidade

18. Nuno Grande. «Portugal: Território, Cidade e Arquitectura. Da Nação-Navio ao País-Arquipélago». *Ibidem*, pp. 30-47.

19. Jorge Figueira. «Digitalizar a Dúvida: 5 Pontos Sobre a Arquitectura Portuguesa Contemporânea». *Ibidem*, pp. 24-29.

da crítica. A verdade é que ambos não se conseguem encaixar facilmente na narrativa identitária da arquitectura portuguesa. Se Grande, devido ao seu foco nas transformações territoriais e urbanas, não se pode sujeitar ao ponto de vista objectual, Figueira, tendo em conta o seu fascínio americano pela *Pop Art* e investigação do pós-moderno, não pode aceitar o espartilho do partido minimalista. Partilhando a genealogia *poética*, desassossega-os a *crítica*.

Mas a necessidade de construir uma perspectiva panorâmica estaria na base do lançamento do programa periódico *Habitar Portugal*, promovido pela Ordem dos Arquitectos desde 2000. Com uma periodicidade trienal, as três exposições *Habitar Portugal* já realizadas dão-nos uma interpretação da arquitectura portuguesa recente. A divisão do território por regiões, que sustenta a selecção de obras construídas por comissários regionais, foi o cenário de um diagnóstico em tempo real que implicava uma leitura crítica de todo o território nacional. Neste sentido, a intencionalidade das escolhas das obras e a sua contextualização geográfica exigiam uma integração numa perspectiva não meramente arquitectónica mas económica, social e cultural.

A evolução da *Habitar Portugal* torna-se aqui significativa. A primeira edição *HP 2000-2002*, coordenada por João Afonso, lançava as bases do programa, mostrando um conjunto de obras significativas que se reflectiam numa produção territorial considerada desqualificada. A segunda edição *HP 2003-2005*, mais sustentada e coerente, foi comissariada por José António

Bandeirinha. A Presidente da Ordem dos Arquitectos, Helena Roseta,²⁰ afirmava então a crescente ambição com o desafio da internacionalização, que se manifestaria na itinerância de uma versão reduzida na Bienal de Veneza: *“Na edição do «Habitar Portugal 2003/2005» queremos aproximar a arquitectura dos cidadãos. A experiência anterior trouxe-nos ensinamentos que já incorporámos no regulamento, no formato e na organização. Queremos ser mais ambiciosos – levar a exposição a mais locais, organizar um catálogo com informação essencial sobre cada uma das obras e participar numa mostra internacional de prestígio”*. A abordagem crítica de Bandeirinha²¹ salientava a ambivalente realidade da arquitectura portuguesa, entre uma arquitectura de autor e uma outra do mercado: *“as arquitecturas de mercado, ou comerciais, como se lhes chamava antes, circulam numa rota paralela, em carris separados daqueles em que se movem as de índole mais estritamente disciplinar, mais voltadas para os sistemas de valoração académico/culturalistas que as avaliam e divulgam, embora em circuitos reduzidos”*. Ressalvava que uma selecção como esta, *“não passa, ainda assim, de um conjunto de fragmentos soltos, alguns deles cristalinos, peças pouco significantes da produção massiva que, quase indiferente, continua a rodar em grande velocidade nos carris do lado”*. Atestava-se friamente o diagnóstico de 2001, ou seja, a presença de uma arquitectura altamente qualificada, mas sem condições efectivas, estratégicas e operativas, de produzir uma verdadeira transformação do espaço vivencial.

20. Helena Roseta. «Habitar Portugal», in *Habitar Portugal 2003-2005*. <http://habitarportugal.arquitectos.pt/pt/index.html>

21. José António Bandeirinha. «Simple? A Propósito da Exposição de 77 Obras de Arquitectura». Ibidem.

Perante este beco sem saída, a *HP 2006-2008* dá um salto em frente. O Presidente da Ordem dos Arquitectos, João Rodeia,²² apresentava esta terceira edição como “*um amplo conjunto de obras que, com distintas escalas e âmbitos, contribuem para a melhoria do ambiente construído e da qualidade de vida dos cidadãos*”, nesta “*oportunidade cíclica e relevante de divulgação, de reconhecimento e celebração de algumas das nossas melhores obras de arquitectura construídas em Portugal ou fora deste*”. Mas o comissariado de Pedro Gadanho²³ apostava inversamente numa análise crítica da situação da arquitectura portuguesa. As intenções e genealogia eram claras, ou seja, “*pretendeu-se, justamente, assumir um balanço crítico com base numa amostra credível da realidade*”, em continuidade com “*Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991-2001*”, sendo “*a primeira vez, em bastantes anos, que se reúne um conjunto significativo de vozes críticas para, sem complexos e sem papas na língua, se abordar em visão de conjunto a natureza, os contornos e as direcções da produção actual da arquitectura portuguesa*”. O primeiro gesto crítico foi a abertura, sem precedentes, do programa à participação maciça dos arquitectos portugueses, limitando o próprio poder dos comissários nas escolhas. Mas o ponto curatorial fundamental estava, não sem ambiguidade, na prevalência do discurso crítico sobre a mostra exemplar de obras, subvertendo o carácter institucional de exposição nacional de arquitectura: “*Invertendo a lógica habitual do ensaio crítico remetido para as páginas maçudas e finais de*

22. João Belo Rodeia. «Habitar Portugal 2006/2008», in *Habitar Portugal 2006/2008*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos/Caleidoscópio, 2009, pp. 17-19.

23. Pedro Gadanho. «Habitar Portugal ou como Construir uma Selecção Nacional». *Ibidem*, pp. 20-25.

um catálogo profusamente ilustrado de imagens esvaziadas de discurso, o debate foi mesmo tomado como o fio de Ariana da apresentação desta selecção. (...) Mas propôs-se desenrolar os textos entre elas para que, dialogando e polemizando com elas, se apresentasse algo mais do que contextualizações estatísticas e justificações isoladas.” No limite, o discurso crítico é reinvestido intencionalmente para destabilizar a auto-complacência da arquitectura portuguesa, mesmo que, por vezes, para lá das marcas.

O resultado foi uma série de ensaios críticos que enquadravam a selecção regional das obras: Pedro Bandeira²⁴ perante “*uma cultura cheia de contradições e contrastes*”, expunha as concepções paradoxais da arquitectura portuguesa entre a disciplina e a realidade, o nacional e o internacional, o autoral e o genérico; Nuno Grande²⁵ falava da ambivalência entre “*escolástica e contaminação*” no âmbito da evolução da *Escola do Porto*, evidenciando a “*souto-de-mourização da arquitectura portuguesa*”; Pedro Jordão²⁶ referia a “*ficção*” inerente à “*dolorosa bipolaridade da nossa arquitectura, eternamente oscilando entre o excepcional e o irrelevante*”, não conseguindo conquistar o “*aumento da qualidade média da arquitectura nacional*”. Eu próprio²⁷ salientei os crescentes vínculos entre a arquitectura de autor e a realidade do mercado, inerentes à “*hibridização irreversível dos horizontes profissionais*” e a transformação das condições produtivas; Ricardo Camacho²⁸ centrou-se nas implicações arquitectónicas e paisagísticas do fenómeno do turismo, reveladoras da “*incapacidade dos seus*

24. Pedro Bandeira. «Norte de Portugal, sul da Europa». *Ibidem*, pp. 40-59.

25. Nuno Grande. «Arquitecturas no Porto: Escolástica e Contaminação». *Ibidem*, pp. 62-85.

26. Pedro Jordão. «As Excepções e uma Banalidade que Ainda Não Chegou». *Ibidem*, pp. 88-105.

27. Luís Santiago Baptista. «Market(ing) (Re)action». *Ibidem*, pp. 108-137.

28. Ricardo Camacho. «Restrições Naturais e Regressões Humanas». *Ibidem*, pp. 140-159.

profissionais residentes em definir estratégias conjuntas e da ausência da academia”; Pedro Machado Costa²⁹ referia que “*a arquitectura qualificada, para além dessa excepção, tem ainda pouca expressão*”, salientando o “*aparente conservadorismo de toda uma cultura arquitectónica pouco interessada em que a excepção – pela qual é responsável – se torne de facto regra*”. Com especial relevância para a questão em causa, Pedro Gadanho,³⁰ responsável pelas obras fora de Portugal, focava-se com ironia nas lógicas de internacionalização da arquitectura portuguesa, como se se tratasse de “*uma espécie de região demarcada da arquitectura internacional*”, ou seja, “*uma região de fronteiras legalmente delimitadas, dotada de condições específicas, onde se fabrica um produto cujas características são exclusivas e aparentemente irreproduzíveis*”. Se “*a arte re-combinatória é característica da globalização e miscigenação cultural*”, Gadanho afirmava, com o próprio exemplo de Siza, que “*talvez o melhor recurso que a arquitectura portuguesa pode oferecer ao mundo seja, pura e simplesmente, a nossa capacidade transformadora, a nossa máquina de síntese cultural*”. Concluía que a solução não estava na “*exportação*” de obras-mestras ou de uma “*ideia de arquitectura*”, mas antes “*são os arquitectos portugueses que devem ser exportados*”. Depois de 2001, a crítica voltava a mostrar os dentes cá dentro.

Em suma, em todas estas iniciativas nacionais com dimensão internacional, a arquitectura portuguesa pensou-se, acima de tudo, de dentro para dentro. Em modo complacente ou crítico

29. Pedro Machado Costa. «Para Além da Excepção». Ibidem, pp. 162-181.

30. Pedro Gadanho. «Import/Export». Ibidem, pp. 184-205.

portanto. Ao fim e ao cabo, estas foram estratégias para criar ondas de pacificação ou choque na cultura arquitectónica portuguesa, que viabilizassem simultaneamente a sua exportação e crítica. Evidenciaram os diversos objectivos no tabuleiro, os diferentes posicionamentos em jogo e os múltiplos agentes em acção, divididos entre a necessidade operativa de identidade, mesmo que ilusória, e a exigência reflexiva de crítica, mesmo que corrosiva. A reboque de Siza, a arquitectura portuguesa ultrapassa fronteiras com o dilema estrutural de se querer constituir em tendência internacionalmente reconhecível ou de se transmutar em processo radicalmente autocrítico.

23

31. Diogo Seixas Lopes; Paulo Serôdio Lopes. «Prototipo Magazine» <http://www.prototipo.com/Magazine/magazine.htm>

Prototipo

Mas quando falamos de internacionalização, existem momentos inesperados que apontam caminhos. O lançamento da revista *Prototipo* em 1999, coordenada por Diogo Seixas Lopes e Paulo Serôdio Lopes,³¹ apresentou-se como um cometa na pacificada cultura arquitectónica portuguesa. Apostando num distante mas dominante mundo anglo-saxónico, a *Prototipo* avançava com uma estratégia editorial inédita, onde “o trabalho recente de um arquitecto português e outro internacional é apresentado lado a lado, com uma extensiva cobertura da produção dos escritórios” – Neil Denari vs. Carrilho da Graça, Morphosis vs. Aires Mateus, Zaha Hadid vs. Souto de Moura, etc. As tensões entre diferentes concepções arquitectónicas potenciavam

assim encontros imprevisíveis, produzindo efeitos críticos. A estratégia de confrontar a melhor arquitectura portuguesa com as emergentes propostas experimentais de arquitectos internacionais foi uma das raras oportunidades de medir o pulso, não sem alguma ingenuidade, em contexto internacional. A verdade é que este projecto arriscado revelaria uma inaudita circulação e reconhecimento em alguns relevantes pólos disciplinares internacionais.

Essa relevância internacional seria confirmada com a realização, perto do lendário, do Seminário *Prototypo: Cidade em Performance*, coordenado cientificamente por Paulo Martins Barata, Luís Tavares Pereira e Gerrit Confurius,³² no contexto da Porto 2001. Aí se reuniu um conjunto invejável das mais destacadas figuras internacionais e nacionais, tanto consagradas como emergentes, para debater, de modo problematizante, a “*complexidade disfuncional da cidade contemporânea*”. A plataforma crítica lançada pela *Prototypo* deixou marcas na cultura arquitectónica portuguesa. Na verdade, outros projectos editoriais também navegavam territórios nas margens disciplinares, nomeadamente as revistas de cultura urbana *In Si(s)tu*, dirigida por Pedro Bandeira e Joaquim Moreno, e *Número*, da responsabilidade de Didier Fiúza Faustino e Dinis Guarda. Revelavam não só a vontade de confrontar a cultura arquitectónica portuguesa com o contexto internacional, mas o desejo de promover o intercâmbio entre o mundo cá *dentro* e a realidade lá *fora*. Em 2004, no último editorial da *Prototypo*, os editores³³

32. Paulo Martins Barata; Luís Tavares Pereira; Gerrit Confurius. «Cidade em Performance», in *Prototypo #7 – Cidade em Performance*. Lisboa, 2002, pp. 30-31.

33. Diogo Seixas Lopes; Paulo Serôdio Lopes. «Editorial», in *Prototypo #9 - Dialekto*. Lisboa, 2004, s.p..

expunham com humildade o desígnio perseguido, o de habitar “*um espaço onde um esforço era feito para manter equilibrada a relação entre projecto e teoria*”. Esta tinha sido o singular aproximar, numa arena internacional, da *poética à crítica*.

De dentro para fora

As representações oficiais portuguesas nos grandes eventos disciplinares internacionais são meios determinantes para a recente internacionalização da arquitectura portuguesa. As presenças regulares na Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, Trienal de Milão, Bienal Ibero-Americana de Arquitectura e Urbanismo, etc, passaram a fazer parte das apostas dos organismos públicos da cultura e da Ordem dos Arquitectos. Em 2009, Pedro Machado Costa³⁴ fazia uma análise crítica das “*representações da arquitectura portuguesa no estrangeiro*”, afirmando que “*de cada vez que uma representação oficial portuguesa abre portas no estrangeiro – que é, invariavelmente: a confirmação da cotação em alta da arquitectura portuguesa lá por fora –; a produção arquitectónica nacional é pouco mais que irrelevante para o panorama disciplinar internacional*”. Pondo em causa a recorrente aposta nos mesmos arquitectos, “*Siza, Souto de Moura e Aires Mateus*”, e “*a repetição dos nomes para o desempenho do cargo de comissário*”, Machado Costa expunha, não sem pequenas distorções, os mecanismos da “*divulgação da cultura arquitectónica nacional*” de um “*país periférico, com pouca massa crítica e escassos recursos*”. Porém,

34. Pedro Machado Costa. «Da Hesitação de Hans, ou sobre o Medo de Existir», Parte I e II, in *artecapital*, http://www.artecapital.net/arq_des-50-pedro-machado-costa-da-hesitacao-de-hans-ou-sobre-o-medo-de-existir; http://www.artecapital.net/arq_des-51-pedro-machado-costa-da-hesitacao-de-hans-ou-sobre-o-medo-de-existir-parte-ii

ao criticar a hegemonia de uma única perspectiva sobre a arquitectura portuguesa contemporânea, no seu entender essencialmente “*autista*”, “*pouco esclarecida*”, “*nada curiosa*”, “*nem arriscada*”, a sua questão principal estava na falta de diversidade das escolhas. Neste sentido, para Machado Costa, a prática crítica continua submetida à actividade projectual, remetida ao estatuto de parente pobre, o que talvez justifique a sua dificuldade em aceitar a tendência para “*miscigenação entre arte e arquitectura*” e a “*interdisciplinaridade*” nas representações oficiais da arquitectura portuguesa. A *crítica* torna-se aqui uma forma de pluralizar as *poéticas*.

Mas façamos um périplo pelas representações nacionais lá *fora* na última década. O evento mais consagrado na área da arquitectura é, sem dúvida, a Bienal de Arquitectura de Veneza. Portugal tem tido a grande desvantagem de não ter um pavilhão próprio, o que tem deslocado o pavilhão português do centro dos acontecimentos, nos *Giardini* e no *Arsenale*, instalando-o por vários espaços disponíveis na cidade. Por outro lado, a presença nacional faz-se de duas formas, seja nas selecções do comissário geral para a exposição oficial – Siza 2004/2010/2012; Souto de Moura 2004/2012; Aires Mateus 2010/2012 –, seja desde 2004 nas próprias representações nacionais. As representações portuguesas em Veneza, promovidas pelo Instituto das Artes e depois Direcção Geral das Artes, com apoio pontual da Ordem dos Arquitectos e da Trienal de Arquitectura de Lisboa, têm-se pautado pela diversidade de estratégias e equipas curatoriais.

A primeira presença faz-se em 2004 com *Metaflux*. Perante a dificuldade em responder ao tema *Metamorph*, lançado por Kurt Forster, os comissários Pedro Gadanho e Luís Tavares Pereira³⁵ apostam em lançar um desafio à cultura arquitectónica portuguesa, procurando captar a “*mutação genética das práticas*”, através da distinção de “*duas gerações na arquitectura portuguesa recente*”. Como dizia Gadanho,³⁶ “*«duas gerações» num mesmo tempo e lugar, porque, apesar de tudo, «duas gerações» algo diversas na sua génese, na sua abordagem à prática, na sua expressão e no seu posicionamento face à arquitectura*”. Mas *Metaflux* vinha na sequência do projecto curatorial anterior *Influx*, dos mesmos comissários,³⁷ para a Fundação de Serralves, onde “*por entre a confirmação e a aposta, por entre a difícil cartografia dum meio caracterizado pela relativa ausência de debate e divulgação, estamos certos de que este é o retrato possível dos percursos que se desenham para a geração que agora começa a construir e consolidar o seu discurso*”. O ensaio de Gadanho,³⁸ no catálogo de *Influx*, procurava mapear essa “*evolução da arquitectura portuguesa dos últimos 10 anos*”, através das condições estruturais da “*escassez*” – revelando a distância dos arquitectos às lógicas do mercado, a aceitação acrítica do minimalismo, a inconsequência do ensino da arquitectura e a ausência de instrumentos críticos –, e da “*deslocação*” – com a generalização das práticas de estágios internacionais e o crescente acesso a informação plural nas novas plataformas de divulgação. Já em *Metaflux*, Gadanho,³⁹

35. Pedro Gadanho; Luís Tavares Pereira. «Metaflux», in *Metaflux: Duas Gerações na Arquitectura Portuguesa Recente*. Porto: Instituto das Artes/Civilização, 2004, pp. 19-23.

36. Pedro Gadanho. «X vs. Y-not = Diversidade: Equações de Identidade na Arquitectura Portuguesa Recente», in *Metaflux: Duas Gerações na Arquitectura Portuguesa Recente*. Ibidem, pp. 33-47.

37. Pedro Gadanho; Luís Tavares Pereira. «Introdução», in *Influx: Arquitectura Portuguesa Recente*. Porto: Civilização, 2003, pp. 8-14.

38. Pedro Gadanho. «Escassez & Deslocação». Ibidem, pp. 148-155.

39. Pedro Gadanho. «X vs. Y-not = Diversidade: Equações de Identidade na Arquitectura Portuguesa Recente», in Op. Cit., pp. 33-47.

insistia na caracterização das transformações na arquitectura portuguesa, referindo que “*a metamorfose que aqui se retrata não é, portanto, de formas mas de modos; não diz respeito a uma alteração de linguagens ou estilos, mas sim de atitudes*”. Para interrogar o “*nicho identitário aparentemente seguro*” do discurso disciplinar da arquitectura portuguesa, Gadanho e Tavares Pereira adoptam uma estratégia de ruptura: “*a metamorfose é, assim, o reflexo de novas atitudes e influências no operar e no reconceptualizar da «profissão poética» da arquitectura (...) sugere, que, perante a banalidade e a imposição crua do quotidiano as práticas arquitectónicas correntes ainda têm que incorrer em algumas metamorfoses mais para poderem oferecer as qualidades alternativas de uma «profissão crítica»*”. Apesar das contradições do dispositivo geracional, o que aqui fica marcado é essa assumpção da curadoria como processo de crítica disciplinar, ao que não será estranha a integração das práticas não convencionais de uma série de artistas e arquitectos. Com *Metaflux*, a crítica confronta a *poética*.

As representações portuguesas seguintes apostariam em estratégias mais interdisciplinares, através de instalações com leituras criativas e críticas em que se cruzaram olhares arquitectónicos e artísticos, ideia tão cara ao então director do Instituto da Artes, Paulo Cunha e Silva. Em 2006, perante o tema *Cities, Architecture and Society*, lançado por Richard Burdett, a arquitecta paisagista Cláudia Taborda,⁴⁰ propunha uma instalação espacial e sonora, criada pelos

40. Cláudia Taborda. «Lisboscópio», in *Lisboscópio*. Lisboa: Instituto das Artes, 2006, p. 5.

arquitectos de diferentes gerações Pancho Guedes e Ricardo Jacinto: “Lisboscópio é uma arquitectura de espaço criada como um dispositivo temporário e móvel, aludindo à cidade sem se constituir como referência metafórica ou alegórica. Poderá habitar-se como lugar, através de uma experiência de estar performativo e resiliente.”. A intervenção performativa convidava à apropriação curiosa e activa, demonstrando que uma representação nacional não tinha que passar pela apresentação de uma selecção de obras, mas que se poderia transmutar em experiência.

Na edição de 2008, comissariada por Aaron Betsky sob o tema *Out There: Architecture Beyond Building*, a representação portuguesa, perante um tema intrinsecamente estranho à nossa cultura arquitectónica, eleva a fasquia com *Cá Fora: Arquitectura Desassossegada*. Comissariada pelo filósofo José Gil e pelo arquitecto Joaquim Moreno, apresenta-se uma intervenção *site-specific* do arquitecto Souto de Moura e do artista Ângelo de Sousa. A abordagem vinha na continuidade da edição anterior, ou seja, nas palavras de Moreno,⁴¹ “o critério curatorial era simples: em vez de um exposição monográfica ou colectiva, em vez de um sucedâneo, uma experiência”. Potenciando a desvantagem da distância aos pólos da bienal, o pavilhão português aposta na forte presença urbana e na ambiguidade entre o *dentro* e o *fora*, inerente às propriedades reflexivas do espelho. Separadamente, Souto de Moura propõe um enorme “*outdoor*” que reflecte a cidade do outro lado do canal, através de “*um espelho-pele do muro cortina da*

41. Joaquim Moreno. «Partilhar Reflexos». in *Cá Fora: Arquitectura Desassossegada*. Lisboa: DGArtes, 2008, pp. 26-36.

modernidade arquitectónica”, enquanto Ângelo de Sousa joga no espaço interior com a percepção da virtualidade do real através do jogo preciso de espelhos, devolvendo-nos “*como o mundo nos vê*”. Gil⁴² colocava a ambição do projecto nesse “*movimento de transformação do espaço que permite o pensar e o fazer da arquitectura*”. Uma intervenção enigmática e especulativa que reflecte a arquitectura “*para lá do edificado*”. Em 2010, no contexto de *People Meet in Architecture*, comissariada por Kazuyo Sejima, Portugal apresentava *No Place Like*, da responsabilidade da equipa da Trienal de Arquitectura de Lisboa. Os comissários Delfim Sardo, José Mateus, Julia Albani e Rita Palma,⁴³ pegando no tema *Falemos de Casas*, lançado pela Trienal de Arquitectura de Lisboa para esse mesmo ano, retornavam à disciplina, mostrando quatro projectos habitacionais - Siza, Carrilho da Graça, Aires Mateus, Bak Gordon -, mostrando “*a forma como a casa é um momento redentor para a prática da arquitectura*”. No entanto, o deslocamento da perspectiva disciplinar emergia na surpreendente estratégia expositiva, com o convite a três artistas plásticos e um realizador a produzirem um filme sobre cada uma das obras em exposição, colocando “*uma outra camada de sistemas de representação*” que “*procura restaurar esta ligação entre a arquitectura e a sua cinematográfica*”. As curtas-metragens, muito diferentes na abordagem e estética, num espectro que ia do narrativo ao ficcional, mostravam o potencial crítico do olhar exterior para interrogar os fundamentos disciplinares. A presença

42. José Gil. «O Palácio Infinito». Ibidem, 2008, pp. 14-25.

43. Julia Albani; José Mateus; Rita Palma; Delfim Sardo. «Home», in *No Place Like: 4 Casas 4 Filmes*. Lisboa: DGArtes, 2010, pp. 8-15.

portuguesa seria notada entre as representações nacionais desse ano. Em 2006, 2008 e 2010, em Veneza, a *poética* podia cruzar-se com a *crítica*. O *cá fora* pode coincidir com o *lá dentro*.

Finalmente, em 2012, perante o desafio do *Common Ground* lançado por David Chipperfield, Portugal fazia-se representar por *Lisbon Ground*, comissariada por Inês Lobo. Como Presidente da Ordem dos Arquitectos, João Rodeia⁴⁴ afirmava que “*numa época tão adversa para a arquitectura portuguesa, diante da mais difícil crise financeira e económica de que há memória e num quadro de inexplicável escassez de ideias e de projectos para o futuro do nosso País, Lisbon Ground é um acto de resistência e insistência*”. A representação portuguesa retornava a uma abordagem mais disciplinar, algo distanciada dos debates internacionais sobre a cidade contemporânea. A focalização na capital e nas derradeiras obras públicas de forte pendor autoral, para promoção internacional do país, deixavam no ar a sensação de se estar a falar no passado. A arquitectura portuguesa voltava à zona de conforto, o projecto de excepção e a cidade histórica, algo que transpareceria no morno consenso dos debates exibidos na exposição.

Se as representações oficiais portuguesas privilegiaram Veneza, por razões de impacto internacional, as presenças oficiais na Bienal de São Paulo, no belíssimo Parque Ibirapuera, embora regulares, têm sido mais inconstantes. Contudo há que assinalar algumas participações portuguesas. Desde

44. João Belo Rodeia. «Lisbon Ground», in *Lisbon Ground*. Lisboa: DGArces, 2012. p. e-g.

logo, em 2005, com a instalação *Entrada de Emergência*, Pedro Bandeira inaugurava, antes mesmo de *Lisboscópio*, as representações nacionais de arquitectura mais abertamente conceptuais e artísticas. A instalação *site-specific*, com forte dimensão crítica, apontava para a expansão do campo disciplinar. Já a presença portuguesa em 2007 realizou-se através da itinerância da exposição *Europa*, que Jorge Figueira e Nuno Grande tinham comissariado para a Trienal de Arquitectura de Lisboa, um pouco antes nesse ano, e que trataremos mais à frente.

Mas seria em 2009, no início do declínio da própria Bienal, que Portugal levou uma representação nacional de grande fôlego e originalidade. *Cinco Áfricas, Cinco Escolas*, comissariada por Manuel Graça Dias, propunha radicalmente transformar a representação nacional num instrumento com impacto na realidade. Convocava um conjunto invulgarmente heterodoxo de arquitectos – Inês Lobo, Pedro Maurício Borges, Pedro Reis, Jorge Figueira e Pedro Ravara + Nuno Vidigal – para desenvolverem projectos de escolas para os países de língua portuguesa em África, com o intuito final de serem efectivamente construídos. Como dizia Graça Dias,⁴⁵ “*encarámos o desafio, no entanto – e com a cumplicidade da tutela –, como uma oportunidade de construir uma situação com hipóteses de maior continuidade; uma acção que não se esgotasse nesta mostra*”. Todavia, haveria que ultrapassar o estigma “*colonialista*”, que o então Director-Geral das Artes, Jorge Barreto Xavier⁴⁶ procurava afastar, afirmando que “*essa*

45. Manuel Graça Dias. «A Maravilhosa Cidade», in *5 Áfricas, 5 Escolas*. Lisboa: DGArtes, 2009, pp. 10-15.

46. Jorge Barreto Xavier. «A Arquitectura no Lugar da Acção». *Ibidem*, p. 9.

pertença deve, pois, ser assim visitada – não como acto colonial, antes como acto relacional”. O voluntarismo de toda a equipa dissiparia qualquer dúvida que subsistisse. Mas a proposta curatorial pressupunha uma posição identitária de fundo, ou seja, “*arquitectos decididos a continuar uma prática que finalmente também poderá caracterizar a própria história de uma actividade disciplinar a que chamássemos portuguesa*”, uma vez que “*o melhor da arquitectura portuguesa residirá, muito provavelmente, nos exemplos mais miscigenados, nos resultados mais «impuros» e contaminados, na generosidade do confronto com outros hábitos construtivos, com outros modos de vida, com outras sugestões combinatórias*”. Num gesto algo romântico, a resposta específica procurava universalizar-se para a arquitectura portuguesa, algo dificilmente enquadrável perante a pluralização actual das práticas arquitectónicas. No final, lamenta-se o fracasso das instituições envolvidas em encontrar os caminhos para a construção posterior das escolas. A acontecer, esta representação nacional faria história no panorama internacional. Por fim, em 2011, Portugal far-se-ia representar *in extremis* com a itinerância da exposição *Tradition is Innovation*, da responsabilidade do colectivo Point of View, apresentando mais uma selecção de obras conotadas com o minimalismo português.

As representações nacionais fizeram-se ainda por participações pontuais noutros eventos, como a Trienal de Milão – *Portogallo 1990/2004*, comissariada por Victor Mestre e Ricardo Carvalho –, e a Expo 08 Saragoça – *XXI Projectos*

do Séc. XXI da responsabilidade de José Manuel Fernandes –, ambas seguindo o modelo tradicional de representação panorâmica, com a selecção de obras de reconhecido mérito, num determinado âmbito cronológico. Reflexo do país é a obra de excepção que vai lá *fora*. Mas existiram excepções. Por um lado, as sedutoras exposições temáticas comissariadas por Luís Tavares Pereira para Serralves, no âmbito do programa turístico e cultural *Allgarve – Toll Free* em 2007, sobre a circulação dos arquitectos na Europa, e *Chain Reaction* em 2008, sobre a arquitectura do hotel. Por outro lado, a afirmativa participação portuguesa em 2002 no Congresso da União Internacional dos Arquitectos em Berlim, com itinerância no Brasil, com a instalação *Paisagens Invertidas*, comissariada por Jorge Figueira e Ana Vaz Milheiro, onde se assumia a fractura entre a obra autoral e a paisagem portuguesa, através de um filme de Daniel Blaufuks. Em suma, nas representações nacionais tem-se oscilado entre uma ideia estrita do campo disciplinar e uma concepção expansiva das estratégias curatoriais.

Trienal

Mas seria a uma outra escala e com outro alcance que a arquitectura portuguesa se manifestaria internacionalmente. Não sendo uma ideia nova – lembre-se as três edições da Trienal de Arquitectura de Sintra ao longo dos anos 90 –, a criação de um evento periódico de dimensão internacional na área da arquitectura em Lisboa, proposta por José Mateus

à Secção Regional Sul da Ordem dos Arquitectos, apostava na criação de uma plataforma de divulgação e discussão disciplinares. A Trienal de Arquitectura de Lisboa prometia colocar Portugal no circuito internacional, já não levando as representações portuguesas lá *fora*, mas trazendo as participações internacionais cá *dentro*.

A primeira edição, em 2007, mostrava grande ambição, com o tema premente dos “Vazios Urbanos”, tendo como comissário científico João Rodeia. A estratégia era aqui fundamental. Desde logo, a escolha do devoluto Pavilhão de Portugal de Siza da Expo 98 assumia o objectivo de revitalizá-lo, com um programa relacionado com a arquitectura – decisão prometedora mas que infelizmente não teria continuidade. Por outro lado, a intenção de descentralização do evento por diversos espaços da cidade – Cordoaria Nacional, Fundação EDP, etc – subentendia a realização de parcerias estratégicas. Mas a ambição do projecto manifestar-se-ia, acima de tudo, no programa. A Trienal incluiria uma série eventos com objectivos diversos. Primeiro, a construção de massa crítica com exposições e conferências de âmbito internacional. Segundo, a participação activa dos organismos públicos e promotores privados nos eventos. Terceiro, a criação de ligações com o ensino da arquitectura, através de concursos académicos. O desígnio era claro, construir uma plataforma onde confluíssem diversas forças disciplinares e os diferentes agentes da sociedade - mesmo se num território por vezes ambíguo, entre intenções críticas, divulgação cultural,

empenho disciplinar e interesses políticos. O futuro viria a confirmar as dificuldades de tal enquadramento.

Mas centremo-nos nas propostas curatoriais. Desde logo, a concorrida Conferência Internacional sob o tema “O Coração da Cidade”, coordenada por Paulo Martins Barata, Luiz Fernández-Galiano e Luís Tavares Pereira, assumia-se “*na sequência do seminário Prototipo «Cidade em Performance», realizado no âmbito do Porto 2001*”, constituindo-se como “*oportunidade para incrementar em Portugal o debate internacional através do intercâmbio que se gera entre autores portugueses e estrangeiros*”. Apesar das ausências de última hora de Zaha Hadid e Peter Eisenman, a conferência congregaria um elenco invulgar de figuras incontornáveis da teoria e prática arquitectónicas. No entanto, a conferência ficaria aquém do prometido, revelando alguma dispersão na abordagem temática. Foram convidados arquitectos de renome internacional para a exposição dos Arquitectos Convidados, integrando figuras nacionais e internacionais – Souto de Moura, Carrilho da Graça, Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro, Mansilla & Tuñon –, com pequenas exposições cuidadas e sugestivas. Uma exposição monográfica de Álvaro Siza, comissariada por Carlos Castanheira, alavancava o evento no porta-estandarte internacional da arquitectura portuguesa.

Grande destaque era dado naturalmente à representação portuguesa, comissariada por Jorge Figueira e Nuno Grande,⁴⁷ que apresentaram *Europa: Arquitectura Portuguesa*

47. Jorge Figueira; Nuno Grande. «Europa: Arquitectura Portuguesa em Emissão», in *Vazios Urbanos*. Lisboa: Trienal de Arquitectura de Lisboa/ Caleidoscópio, 2007, pp. 57-121.

em Emissão, uma exposição que “*introduz a nossa produção arquitectónica como um objecto que reflecte uma ideia de Europa*”. O dispositivo curatorial dividia-se em 3 secções: “*Eurovisão*”, apontamento de obras de referência de uma “*visão panorâmica do período 1955-1985*”; “*Euronews*”, uma selecção de 16 obras recentes como “*exemplos da fruição portuguesa do «projecto europeu», «em corte», sobre a actualidade da nossa produção arquitectónica*”; e “*Cinema Português: Arquitectura de Peso*”, um “*filme-instalação*” realizado por Edgar Pêra sobre 4 grandes operações arquitectónicas de Estado – CCB, Expo 98, Euro 2004, Casa da Música. Como abordagem disciplinar de Portugal em contexto europeu, a exposição entusiasmou, apesar da ambiguidade entre a previsível selecção de obras contemporâneas e a dimensão corrosivamente crítica do filme de Pêra. Uma nota final para o relativo fracasso do catálogo que acabou por não se constituir verdadeiramente como referência crítica sobre o tema.

A ambição algo desmedida da primeira edição seria equilibrada na 2ª Trienal de Arquitectura de Lisboa em 2010. A Trienal mantém as aspirações, embora reoriente as suas intenções e estratégias para uma maior concentração do projecto e eficácia no processo. Desde logo, torna-se importante o caminho para a autonomia institucional, que culminará com a constituição da associação cultural. Depois, uma maior focalização no debate crítico da arquitectura esbate as anteriores ambiguidades entre intenções e interesses. Finalmente, a inteligente desconstrução do

fechamento disciplinar através da escolha do curador-geral. O crítico de arte Delfim Sardo⁴⁸ propôs o tema do habitar, a partir do poema de Herberto Helder *Falemos de casas*, um tema pertinente embora afastado dos debates disciplinares: “*Falemos de casas, porque elas são o destino da arquitectura na sua versão literal, mas também na sua representação metafórica. Acrescentamos: as casas são os transcendentais da arquitectura*”. O programa desenvolveu-se por uma série de “*estações da exposição*”, com diversos comissariados específicos, levadas a cabo por uma equipa heterogénea nas gerações e nacionalidades.

Delfim Sardo iniciava o “*percurso*” da exposição *Falemos de Casas: Entre o Norte e o Sul*, no Museu Berardo, convocando dois momentos fundamentais na reflexão sobre o habitar: por um lado, as propostas conceptuais dos Smithsons de 1956, contextualizadas pelo principal investigador da sua obra Max Risselada, e o programa habitacional SAAL, saído da Revolução de Abril em Portugal, com um documentário de Catarina Alves Costa e com uma leitura crítica do maior especialista do tema José António Bandeirinha.

A espinha dorsal da exposição pertencia à secção portuguesa. Comissariada por mim e por Pedro Pacheco,⁴⁹ a proposta curatorial respondia literalmente “*ao repto, levando à letra o mote do poeta*”, apresentando uma cartografia de casas contemporâneas. Mas estas eram apresentadas segundo três pontos de vista paralelos, dos curadores, dos arquitectos e dos habitantes – este último com projecto fotográfico de André

48. Delfim Sardo. «Prefácio», in *Falemos de Casas: Entre o Norte e o Sul*. Lisboa: Trienal de Arquitectura de Lisboa/Athena, 2010, pp. 35-43.

49. Luís Santiago Baptista; Pedro Pacheco. «“Falemos de Casas”... em Portugal». Ibidem, pp. 84-145.

Cepeda. Um ponto de vista complementar apresentava-se através de um filme com depoimentos de oito pensadores das mais diversas áreas do saber, convidados a reflectir sobre o habitar contemporâneo em Portugal. A tese crítica emergia nas tensões entre essas “*linhas de conversação sobre o habitar português contemporâneo*”, uma vez que “*ao mantê-las separadas mas relacionadas, pretende-se demonstrar que os pontos de vista sobre o habitar são, por natureza, diversos e plurais, não se sujeitando a uma idealista unidade sintetizadora*”. As obras apresentavam-se num fundo de problematicidade.

A exposição continuava com as perspectivas do “*Norte*”: primeiro, a criatividade dos Países Nórdicos, comissariada pelo histórico Peter Cook, e com a uma perspectiva crítica da Suíça, centrada no “*Caso Novartis*”, comissariada por Diogo Seixas Lopes, apresentando projectos de Peter Märkli, Álvaro Siza e Souto de Moura. Como Seixas Lopes confienciava então, a presença de Siza na exposição era algo de involuntariamente inquietante. Dos projectos participados do SAAL até aos edifícios emblema da Novartis, passando pela habitação de luxo dos Terraços de Bragança, este poderia ser um subtexto crítico das transformações da disciplina nas últimas três décadas. Previsivelmente, Siza ganharia o Prémio Trienal desta edição. O percurso expositivo culminava, retornando ao “*Sul*”, com *África/Brasil: A Cidade Popular*, comissariada por Manuel Graça Dias e Ana Vaz Milheiro,⁵⁰ onde se investigava a presença da herança portuguesa no

50. Manuel Graça Dias; Ana Vaz Milheiro. «A Cidade Popular: África/Brasil». *Ibidem*, pp. 266-331.

mundo. Uma crítica da dominante “*visão glamorosa da arquitectura*” actual transparecia da abordagem: “*existem em grande parte destas mostras de arquitectura, um certo culto da obra enquanto «objecto», uma certa vontade de cidade como montra ou desfile ou sucessão de peças individuais ou soltas*”.

Perante as críticas de fragmentação dos discursos em *Falemos de Casas: Entre o Norte e o Sul*, poder-se-ia dizer que foi, precisamente, essa não arregimentação das posições e não linearidade das perspectivas, que sustentou uma invulgar exposição com forte pendor crítico e interrogativo.

Duas exposições, em diferentes pólos da cidade, apresentavam outros pontos de vista sobre o habitar: por um lado, com comissariado de Sardo,⁵¹ no Museu do Chiado, apresentava-se *Falemos de Casas: Quando a Arte Fala Arquitectura*, “*construindo campos quase sem nome, na intersecção da escultura, do filme, da arquitectura*”; por outro lado, no Museu da Electricidade, mostravam-se duas apostas ganhas pela Trienal através de dois concursos amplamente concorridos, um nacional para as universidades na Cova da Moura, outro internacional de um modelo habitacional em *House in Luanda*.

Finalmente, a Conferência Internacional *Architecture [in] Jout[Politics*, coordenada por Cláudia Taborda e José Capela,⁵² apresentou um programa mais intencional do que a conferência de 2007, como “*oportunidade para reflectir e debater sobre a arquitectura como instrumento orientador de processos democráticos e como signo temporal e espacial*”.

51. Delfim Sardo. «Falemos de Casas: Quando a Arte Fala de Arquitectura [Construir, Desconstruir, Habitar]», in <http://www.trienal-delisboa.com/2010/pt/exposicoes/exposicao-falemos-de-casas-quando-a-arte-fala-arquitectura>

52. Cláudia Taborda; José Capela. «Arquitectura [in] Jout[Política», in <http://www.trienal-delisboa.com/2010/pt/conferencia-internacional>

das suas potencialidades”. A partir de uma abordagem “*transdisciplinar e interdependente*”, discutiram-se as relações entre arquitectura e política, num espectro que ia dos dispositivos do poder às estratégias participativas, da interpretação histórica à especulação ficcional. Desta feita, o conjunto de catálogos constituía importante matéria de reflexão, lamentando-se apenas a não publicação das actas da conferência.

Mas o crescimento sustentado da Trienal revelar-se-ia na preparação da terceira edição, a inaugurar em Setembro de 2013. O processo de internacionalização é assumido com a abertura de um concurso internacional para o curador-geral, ganho por Beatrice Galilee,⁵³ que propôs uma equipa diversificada nas valências e nacionalidades. O tema *Close, Closer*, mais centrado nas práticas espaciais e sociais, pretende abrir novas perspectivas disciplinares ao “*explorar as múltiplas possibilidades da produção arquitectónica*”, na qual “*a arquitectura será retratada como uma força viva, social e artística, que mapeia territórios culturais, políticos, científicos e estéticos*”, excluindo “*em larga medida das formas construídas da prática arquitectónica para se focar em modos alternativos*” que respondam “*ao clima económico e social em transformação*”. A futura Trienal promete assim interrogar uma cultura arquitectónica portuguesa ainda bastante conservadora. Complementarmente, a aposta num programa continuado entre as edições trienais, com eventos mobilizadores com intervenientes internacionais e o

53. Beatrice Galilee. «Close, Closer» in <http://www.close-closer.com/#/about>

estabelecimento de parcerias internacionais com instituições de referência potenciam a entrada da Trienal na rede internacional de eventos sobre arquitectura. Com a Trienal, a internacionalização persegue-se cá *dentro* com abertura programática e eficácia operativa.

42

De fora para dentro

A grande operação de afirmação exterior da arquitectura portuguesa realizar-se-ia no âmbito da visita de Estado do Presidente da República à Alemanha em 2009. A exposição *Arquitectura: Portugal fora de Portugal*, comissariada por Ricardo Carvalho, apresentava uma selecção de projectos de arquitectos portugueses no estrangeiro, que expunha o impacto da internacionalização da arquitectura portuguesa. Cavaco Silva⁵⁴ afirmava, na sua mensagem em tom celebratório, que “*a arquitectura portuguesa goza hoje de uma extraordinária reputação mundial*”. Já o Presidente da Ordem dos Arquitectos, João Rodeia,⁵⁵ invocava Siza e salientava as virtudes do “*fazer arquitectónico*” da nossa arquitectura, nas suas dimensões de “*paisagem*”, “*projecto*” e “*escassez*”. Acrescentava, “*a condição local portuguesa (...) incapaz de concorrer como espectáculo centrifugador de muita arquitectura contemporânea*”, mas “*dir-se-ia que esta incapacidade, ao invés de condená-la ao desaparecimento ou dissolução global, amplia hoje a força inata do seu caminho e do seu fazer*”. Porém, a posição de Rodeia, ao reafirmar essa identidade *poética e resistente* da arquitectura portuguesa, corria o risco

54. Cavaco Silva. «Mensagem de Sua Excelência o Presidente da República», in *Arquitectura: Portugal Fora de Portugal*. Berlin: Ordem dos Arquitectos/Aedes, 2009, p. 9.

55. João Belo Rodeia. «Presidente da Ordem dos Arquitectos». Ibidem, 2009, pp. 13-14.

de, quando confrontada com os conteúdos expositivos, ser entendido como *wishful thinking*. Aparte meia dúzia de obras construídas de indiscutível mérito, a exposição manifestava o evidente desfasamento entre o reconhecimento e a penetração internacionais da arquitectura portuguesa, ou seja, entre o que se imagina cá *dentro* e o que se efectiva lá *fora*. Ricardo Carvalho⁵⁶ expressava a confiança na internacionalização, afirmando que “*a arquitectura produzida em Portugal teve sempre dificuldade em sair de um domínio disciplinar estrito e por isso a experiência da construção no estrangeiro poderá trazer novos dados a este cruzamento de fluxos*”. O acto de fé do comissário tornava-se evidente: “*Mas o país periférico, que lançou ao mundo obras de grande intensidade cultural, aparenta estar condenado a ser olhado como lugar da melancolia. Esta exposição mostra o reverso desse olhar.*” Ana Tostões⁵⁷ reforçava a convicção no “*estímulo motivador de uma certa auto-estima cultural e identitária*”, insistindo que “*levar Portugal fora de Portugal é um acto de bravura feito com a confiança no que somos e no que transformamos*”. Mais uma vez, a poética da resistência: “*este acolhimento internacional deve-se certamente também à especificidade da contribuição portuguesa no quadro de alteração dos modelos de referência que tem valorizado posturas criativas mais poéticas e menos tecnológicas*”. No entanto, Tostões não deixava de fazer um diagnóstico realista da nossa condição: “*Contudo, permanece uma certa inoperacionalidade disciplinar e um esvaziamento da capacidade do arquitecto. Nunca a arquitectura, na sua*

56. Ricardo Carvalho. «Um Panorama Interior». Ibidem, p. 17-20.

57. Ana Tostões. «O Lugar da Paisagem (Portuguesa no Mundo ou o Mundo em Portugal): Quatro Gerações de Arquitectos Portugueses Convocados para a Construção da Paisagem Fora de Portugal». Ibidem, 2009, p. 37-44.

dimensão objectal, foi tão premiada, nem os arquitectos, como criadores, tão mediatizados. E, paradoxalmente, nunca o território, a paisagem construída, se transformaram tão caoticamente.” Tostões interioriza a ambivalência da arquitectura portuguesa.

Mas, surpreendentemente, em 2009, a perspectiva identitária da arquitectura portuguesa teria reflexo internacional, com a exposição *Overlappings: Seis Ateliers de Arquitectura Portuguesa*, comissariada por Jonathan Sergison,⁵⁸ para o prestigiante RIBA em Londres, com itinerância em Barcelona em 2010, e Milão, Loulé e Lisboa em 2011. O arquitecto inglês mostrava-se convicto de que “*este é o resultado de uma cultura arquitectónica específica*”, uma vez que “*estes arquitectos conhecem-se há muito tempo, estão intimamente familiarizados com o trabalho uns dos outros*”, sob a presença tutelar dos “*mestres portugueses: Távora, Siza e Souto de Moura*”. Sintomaticamente, este grupo de ateliers de Lisboa apresentava-se em continuidade com a genealogia da *Escola do Porto*. Por outro lado, “*os projectos são apresentados de forma equivalente, sem estarem confinados a descrições escritas pelos autores, são directos e demonstrativos de um valor mais profundo*”. Não deixa de ser reveladora a interiorização do discurso *poético* da cultura arquitectónica portuguesa, patente na “*ausência de retórica*” dessas “*invenções arquitectónicas originais, que se tornam fortes através da sua realização como objectos físicos*”. Um ponto de vista de *fora* estranhamente mais português do que os de *cá dentro*.

58. Jonathan Sergison. «Overlappings», in *Overlappings: Seis Ateliers de Arquitectura Portugueses*. Lisboa: Fundação EDP, 2011, pp. 3-5.

Entretanto, a ambivalência entre o *dentro* e o *fora* tem estado na base de uma série de crónicas recentes de Paulo Martins Barata,⁵⁹ com as quais tem procurado expor as ilusões da internacionalização da arquitectura portuguesa: “*A ilusão de que ser publicado e dar conferências no estrangeiro, era quase o mesmo que construir, criou uma ficção de «internacionalidade» que agora cai por terra apesar de toda a laudatória*”. Friamente, o arquitecto dirige o seu ataque a uma cultura arquitectónica inapta a responder, salvo honrosas excepções, aos desafios estratégicos e operacionais que a internacionalização exige. Com Martins Barata, a *resistência poética* esvazia-se no “*service providing*”.

A verdade é que os principais arquitectos portugueses têm conquistado importantes prémios internacionais de carreira,⁶⁰ têm tido significativas exposições antológicas no estrangeiro,⁶¹ têm publicado relevantes monografias internacionais⁶² e têm sido convidados a leccionar lá fora na área de projecto.⁶³ Este desfasamento entre a divulgação das obras e a efectivação de encomenda permite perceber as simultâneas forças e fraquezas da internacionalização da arquitectura portuguesa, com qualidade arquitectónica invejável, mas reduzida à obra projectual de poucos autores de referência.

Importa pois perceber como tem sido veiculada a arquitectura portuguesa *fora* do país. Não sendo um *facto novo*, as edições panorâmicas em periódicos internacionais de referência acentuaram-se bastante na última década. A verdade é

59. Paulo Martins Barata. «ABC da Internacionalização», in <http://cpam2012.blogspot.pt/2012/11/inimigo-por-paulo-martins-barata-2012.html>

60. Prémio Pritzker (Siza, Souto de Moura), Prémio Mies van der Rohe (Siza), Leão de Ouro da Bienal de Veneza (Siza), Medalha de Ouro Real do RIBA (Siza), Medalha de Ouro Heinrich Tessenow (Souto de Moura), Medalha Alvar Aalto (Siza, Paulo David), Medalha de Ouro da Academia de Arquitectura de França (Gonçalo Byrne), Prémio Príncipe de Gales (Siza), Prémio Wolf (Siza, Souto de Moura), etc.

61. Exposição Oficial da Bienal de Veneza: Siza, Souto de Moura, Aires Mateus; Exposições monográficas itinerantes: *Public and Private Architecture in Different Contexts*, *Modern Redux*, *Álvaro Siza: On Display e Viagem sem*

que um leque muito alargado de projectos de arquitectos portugueses, consagrados e emergentes, é presença frequente em publicações internacionais, algo que se tornou corrente com as plataformas *online*. No entanto, interessa perceber qual a construção disciplinar que emerge desses números especiais. A apresentação é feita recorrentemente através de uma selecção exemplar de projectos de diversos arquitectos, contextualizada por alguns críticos. Apesar do âmbito internacional, a quase totalidade desses textos críticos é assinada por autores portugueses, o que não deixa de ser significativo.

Em 2001, a revista espanhola *2G* lançava um número sobre “*Arquitectura Portuguesa. Una Nueva Generación*”, a partir de uma leitura crítica de João Rodeia.⁶⁴ Rodeia avançava com uma interpretação geracional assente numa ideia agregadora de colectivo, que acompanharia, em acesas polémicas, os debates de toda esta primeira década – ideia essa que Gadanho e Tavares Pereira haveriam de dinamitar, com a proposta de cisão das gerações X e Y, e que eu próprio, na revista *arqa*, viria a levar ao colapso com a indeterminada geração Z. A ideia fundamental de Rodeia passava pela emergência de uma nova geração unificada que “*não incorre em qualquer fenómeno de exaltação desse possível estatuto, não mantém qualquer malaise com os seus mestres e, também por isso, não procura virtual protagonismo à custa deles ou de si próprios*”, acrescentando que “*pelo contrário, longe do imediatismo midiático e da publicidade, estes jovens têm tanta*

Programa de Siza, 22 Casas e Concursos 1979-2010 de Souto de Moura, *Geografias Vivas e Urbanidades* de Gonçalo Byrne, *Re-encounter*(com José Mateus, Pedro Ravara, Luís Pedra Silva)ng *Modernism, Aires Mateus e Voids* de Aires Mateusl.

62. Editoras italianas: *Electa* (Siza, Souto de Moura, Carrilho da Graça, Gonçalo Byrne, Aires Mateus) e *Skira* (Siza, João Álvaro Rocha); inglesas: *Phaidon* (Siza, Souto de Moura); alemãs: *Taschen* (Siza), *Hatje Cantz* (Siza) e *Lars Müller* (Souto de Moura); suíças: *Birkhäuser* (Souto de Moura); espanholas: *Gustavo Gili* (Siza, Souto de Moura, Carrilho da Graça), *El Croquis* (Siza, Souto de Moura, Aires Mateus), *AV Monographs* (Siza, Souto de Moura) e *2G* (Aires Mateus, Paulo David, Bak Gordon).

consciência do legado, quanto têm do depoimento concreto que apresentam: um modo sereno, solidário e inclusivo de trabalhar, cujo exercício se destina a construir edifícios e territórios, a sua natural obsessão”. Concepção identitária que se constituiria como discurso dominante de toda esta década. Um programa assente numa concepção convicta nas dúvidas e confortável com o seu legado referencial. Acrescentava: “*ora, num país como Portugal, em que a poesia sempre substituiu a filosofia na liberdade de exprimir o nosso sentido, adivinha-se um papel fecundo que estes jovens autores, fiéis depositários deste escasso pedaço de terra, poderão ter na construção da vida como destino local, global e comum*”. Rodeia constrói a identidade da arquitectura portuguesa.

Já em 2005, no seguimento dessa edição de 2001, a *2GDossier* apresentava uma selecção de obras recentes, mais intergeracional e heterodoxa, contextualizada por Ana Vaz Milheiro:⁶⁵ “*Convocando as diferentes sensibilidades, opta-se por reunir, mais do que separar. Não há um «padrão» na arquitectura portuguesa. Mas o acerto com o futuro também não se coloca na «fractura»; antes na capacidade de gerir uma condição permanente: pressionar «importações» plásticas e tecnológicas no sentido destas adquirirem, perante as circunstâncias do país, suficiente espessura realista.*” Vaz Milheiro pluraliza a identidade da arquitectura portuguesa. Em 2006, a também espanhola *Arquitectura Viva* apresentava “*Portugal Panorâmico*”, com textos críticos de Nuno Grande e Jorge Figueira. Grande⁶⁶ contextualizava o processo de

63. Siza, Souto de Moura, Gonçalo Byrne, Manuel Mateus, Camilo Rebelo, Bak Gordon, etc.

64. João Belo Rodeia. «Linha de Terra: Apresentação de uma Nova Geração de Arquitectos Portugueses», in *2G - Arquitectura Portuguesa: Una Nueva Generación*. Barcelona, 2001, pp. 4-21.

65. Ana Vaz Milheiro. «Arquitectura Portuguesa 2000-2005: Um Guia Temporário», in *2GDossier - Portugal 2000-2005*. Barcelona, 2001, pp. 4-19.

66. Nuno Grande. «Generaciones en Red: Las Infraestructuras Culturales Lusas», in *Arquitectura Viva #109 - Portugal Panorâmico*. Barcelona, 2006, pp. 25-29.

infra-estruturação cultural em Portugal, defendendo que “se hoje nos podemos aproximar de uma definição de arquitectura portuguesa, esta aproximar-se-á do «internacionalismo crítico»; ou seja, a capacidade de, a partir de princípios universais que se podem partilhar com outras culturas, adequar um programa, uma escala e uma linguagem contemporâneos às diferentes regiões do país ou às de qualquer outro contexto”. Grande exterioriza a identidade da arquitectura portuguesa. Em 2007, a japonesa *A+U* apresentava um número, sintomaticamente, intitulado *Siza and Architects in Portugal*, mais uma vez com textos de Figueira e Grande. Se Grande⁶⁷ acentuava a ideia de quebra de fronteiras, afirmando que “esta capacidade de pensar criticamente assente numa perspectiva internacional tornou-se uma das características centrais da arquitectura portuguesa contemporânea, trabalhada e assumida pela geração de arquitectos mais recente”, Figueira⁶⁸ defendia, na sua ideia poética de “periferia perfeita”, uma das condições estruturais da nossa cultura arquitectónica: “no entanto, a assumpção dos instrumentos duradouros e temas da disciplina – desenho, construção e espaço – dá lugar a uma arquitectura que não precisa de discurso explicativo. Este pragmatismo – melancólico como resultado de ser consciente da sua fraqueza teórica – faz a diferença e esta diferença será notada a nível internacional”. Esta ideia voltará a emergir na contextualização que fará na última grande edição monográfica sobre a arquitectura portuguesa, a *Arquitectura Viva* sobre “*Portugal Twenty Teams*”, de 2012, onde se afirma

67. Nuno Grande. «Portugal: News From the Far West», in *A+U #439 – Siza and Architects in Portugal*. Tokyo, 2007, pp. 70-73.

68. Jorge Figueira. «The Perfect Periphery», in *A+U #439 – Siza and Architects in Portugal*. Tokyo, 2007, pp. 12-15.

69. Jorge Figueira. «La Arquitectura Pujante de un País en Crisis», in *Arquitectura Viva #155 – Portugal: Twenty Teams*, Barcelona, 2012, pp. 4-13.

“a arquitectura pujante de um país em crise”.⁶⁹ Figueira sublima a identidade da arquitectura portuguesa.

Em suma, o registo das publicações monográficas sobre arquitectura portuguesa contemporânea está paradoxalmente refém da nossa melhor produção arquitectónica autoral. Faz-se a partir de projectos altamente seleccionados. Destituídos do contexto económico, político e social mais alargado, os objectos singulares mostram ao público internacional a sua força plástica e tectónica. Um poder puramente arquitectónico, para lá da condição territorial, dispersa e fragmentada, da urbanização contemporânea. Uma arquitectura de mudos objectos minimais. Magnificamente fotografados por um cada vez mais internacional Fernando Guerra

L'Architecture d'Aujourd'Hui

No âmbito das publicações monográficas, uma destacou-se pela subversão do modelo centrado na exemplaridade das obras. Em 2006, o número especial da *L'Architecture d'Aujourd'Hui* sobre *Portugal*, sequela de um mítico número de 1976, realizado então no rescaldo da revolução, apresentava uma abordagem problematizadora da arquitectura portuguesa contemporânea. Centrava-se em textos críticos de uma nova geração de autores, que procuravam enfrentar a situação problemática do exercício da profissão.

Os depoimentos críticos eram veementes: José Capela⁷⁰ discutia uma “*arquitectura política*” herdeira do SAAL, interrogando-se: “*Mas hoje que herança resta dessa era onde*

70. José Capela. «Architecture Politique», in *L'Architecture D'Aujourd'Hui – Portugal*. Paris, 2006, pp. 82-83.

a arquitectura servia primeiramente decisões políticas? Pode uma nova geração identificar-se com a arquitectura portuguesa de hoje?»; Tiago Mota Saraiva⁷¹ atestava as mudanças nas práticas das novas gerações, afirmando: “Hoje, uma vez que esses processos sociais revolucionários foram esquecidos e parcialmente destruídos, a prática arquitectónica portuguesa está espalhada pelo mundo e fortemente determinada pelos processos de globalização”; André Tavares⁷² falava da “crise de crescimento”, corrosivamente salientando: “O campo de acção do arquitecto está inevitavelmente restringido à procura da excelência. Não sendo capaz de salvar o mundo, o arquitecto tenta salvar a sua própria posição através da redução das suas actividades; evitando o mundano, aspirando à fama internacional e pontuando a paisagem com construções inesperadas. E, no entanto, estas acções não transformam qualquer cidade, nem propõem novos modos de vida. Incapaz de atingir o refinamento ou produzir novas qualidades, o arquitecto esconde-se por detrás de um jargão sibelino, enquanto, ao mesmo tempo, acusa os outros de não prestarem atenção. Entretanto, quaisquer poderes que o arquitecto possa utilizar são transferidos para esses outros que estão em directa comunicação com os investidores e poderes públicos.”; Bruno Baldaia⁷³ fazia um diagnóstico desapassionado de uma arquitectura portuguesa, “progressivamente tornando-se mais separada dos compromissos políticos e sociais”, minada por uma série de factores: “A arquitectura em Portugal mantém-se refém da sua efectividade formal e é propagada por diversos

71. Tiago Mota Saraiva. «Être Global ou ne Pás Être», in *L'Architecture D'Aujourd'Hui – Portugal*. Paris, 2006, pp. 84-85.

72. André Tavares. «Crise de Croissance», in *L'Architecture D'Aujourd'Hui – Portugal*. Paris, 2006, pp. 86-87.

73. Bruno Baldaia. «Memoire, Compromis et Désir», in *L'Architecture D'Aujourd'Hui – Portugal*. Paris, 2006, pp. 92-93.

impulsos: nomeadamente, um poder político que quer ser retratado no âmbito de uma iconografia respeitável; grandes companhias privadas que vêem a arquitectura contemporânea como uma forma de regenerar um mercado vencido pela mediocridade da paisagem construída de três décadas; e uma crítica internacional à procura de espaços receptivos que permitam um reagrupamento e uma refocalização. A prática da arquitectura em Portugal ainda é realizada em condições excepcionais”. Na histórica *L’Architecture D’Aujourd’Hui* emergia contracorrente uma perspectiva crítica que questionava, num plano ideológico, as certezas de uma arquitectura ensimesmada com as suas qualidades autorais.

De fora para fora

Todavia parte significativa da internacionalização da arquitectura portuguesa tem sido feita a partir de *fora*. *Fora* do campo disciplinar, *fora* da actividade profissional, *fora* do território nacional. Vimos atrás como a curadoria, a programação, a exposição e a publicação foram campos de investigação crítica com impacto internacional. Poder-se-ia dizer que uma vertente crítica da cultura arquitectónica portuguesa teve que procurar outros espaços para se poder afirmar. Não encontrando eco cá *dentro*, algumas práticas mais especulativas e experimentais têm encontrado espaço lá *fora*.

Alguns eventos têm tido um papel fundamental para interrogar a arquitectura a partir de pontos de vista exteriores.

No campo do design, desde 1999, a bienal *Experimenta Design*, com um afirmativo horizonte internacional, integrou a criação arquitectónica portuguesa como área de interesse, apresentando exposições e conferências internacionais em ambiente interdisciplinar.⁷⁴ Deve-se em grande medida à *Experimenta Design* a projecção das novas gerações de arquitectos portugueses, que encontraram aí um espaço de experimentação, inexistente nos meios disciplinares institucionais, facto esse ao qual não será estranho a presença na direcção de Pedro Gadanho.

Mais recentemente, no contexto das práticas artísticas, a programação de Arte e Arquitectura da *Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura*, comissariada pela artista e programadora Gabriela Vaz Pinheiro, propôs uma abordagem interdisciplinar, mais centrada nas práticas espaciais do que em objectos arquitectónicos. Desde exposições antológicas a instalações experimentais, *Guimarães 2012* apresentou uma refrescante abordagem excêntrica à arquitectura, interrogando a autonomia do campo disciplinar.⁷⁵

Mas esse movimento para *fora* subentende igualmente o expandir do campo disciplinar para além do projecto tradicional. Desde logo, as posições conquistadas no altamente competitivo meio internacional, como o lugar de Curador de Arquitectura do MoMA de Pedro Gadanho, a direcção de Marcos Cruz do Departamento de Arquitectura da Bartlett de Londres ou a direcção da Escola de Dalhousie no Canadá de Diogo Burnay. E ainda, a investigação em universidades

74. Exposições Space Invaders, Voyager 03, Casa Portuguesa.

75. Exposições antológicas: Nuno Portas, comissariada por Nuno Grande; Fernando Távora, comissariada por José António Bandeirinha; exposições experimentais: *Devir Menor*, comissariada por Inês Moreira e Susana Caló; *Edifícios e Vestígios*, comissariada por Inês Moreira; *Paisagem Transgénica*, comissariada por Pedro Bandeira e Paulo Catrica; e *Performance Architecture*, com curadoria de Pedro Gadanho.,

76. Joaquim Moreno, José Pedro Sousa, Diogo Seixas Lopes, Carla Leitão, Inês Dantas, João Bravo da Costa, Nancy Diniz, etc.

estrangeiras de referência,⁷⁶ as práticas de ateliers sediados internacionalmente,⁷⁷ práticas nacionais com trabalho fora de Portugal,⁷⁸ os projectos editoriais em contexto internacional⁷⁹ e mesmo os projectos ficcionais e curatoriais editados em revistas estrangeiras.⁸⁰ Esta é uma internacionalização grandemente invisível no contexto disciplinar português. Uma internacionalização essencialmente de pensamento crítico. Reflexão *crítica* simultaneamente *dentro e fora* da acção *poética*.

Texto originalmente publicado no número 22 da *Camões - Revista de Artes e Culturas Lusófonas*.

77. Bureau des Mésarchitectures, Marcos and Marjan, AUM Studio, WUDA, Rocha Tombal, etc.

78. Campos Costa, moov, ateliermob, blaanc, embaixada, etc

79. Revista *Beyond*, editada por Pedro Gadanho na Holanda e revista *Conditions*, co-editada por Joana Sá Lima, a partir de Oslo.

80. Pedro Gadanho, Pedro Bandeira, Inês Moreira, Susana Ventura e eu próprio.

/

A poeira cósmica de Bailey

Jorge Calado

54

Uma gigantesca retrospectiva dos retratos de David Bailey na National Portrait Gallery de Londres.

Recordo os anos 1960 com a música dos Beatles e dos Rolling Stones, as mini-saias e *hot pants* de Mary Quant, o arco-íris de Carnaby Street e os retratos a preto e branco de David Bailey – o namorado da supermodelo Jean Shrimpton (Shrimp, para os fãs, mas também ‘The Face’ e ‘The It Girl’), depois marido de Catherine Deneuve. Duas décadas mais tarde, quando comecei a formar a Coleção Nacional de Fotografia (que viria a acabar, descaracterizada, no Centro Português de Fotografia), lembro-me de ver regularmente Bailey nos leilões da Sotheby’s e da Christie’s a licitar as suas próprias fotos. Por essa altura, já ele largara a Shrimp e divorciara não só a Deneuve como a seguinte, Marie Helvin, a hawaiana de ascendência japonesa e musa-modelo de Yves Saint-Laurent. Embora nascido (1938) no East End londrino, filho de um alfaiate, a carreira de Bailey desenvolveu-se no meio dos belos e famosos. Diz-se que o “Blow-Up” (1966), de Antonioni – um filme sobre um fotógrafo na berra que terá, ou não, fotografado um assassinato num parque londrino –

terá sido inspirado pelo estilo de vida de Bailey na ‘swinging London’.

As origens *cockney* não eram promissoras. Quem nascia e crescia naqueles bairros pobres e degradados estava destinado a ser pugilista, *gangster* ou músico. Com a Guerra e o *Blitz*, a família mudou-se para East Ham. Bailey também não aqueceu os bancos da escola; para mais, era disléxico. O que o salvou foram as amizades e o serviço militar (que o levou até Singapura e Malásia). Significativamente, a exposição abre com um auto-retrato feito em Singapura e outro, gigantesco, de Kate Moss, em 2013 – o alfa e ómega da carreira do autor. Bailey considera Moss e a Shrimp os dois grandes modelos da sua vida: “têm uma magia que eu não sei explicar”. (Quanto aos dois actores mais interessantes, serão Jack Nicholson e Johnny Depp.) O auto-retrato de 1957 mostra-o de calções e tronco nu, reclinado na cama como uma odalisca, a postura das mãos imitando a de Jacqueline Roque, a segunda mulher de Picasso, numa reprodução barata de “Jacqueline vestida à turca” (1955), por cima da cama. Picasso é o grande ausente da exposição. Bailey idolatrava-o, mas não quis destruir o mito, conhecendo-o e fotografando-o. Outra semi-ausência é a Deneuve, apenas presente num retrato duplo com David Bowie (1982).

À quarta foi de vez. Bailey conheceu Catherine Dyer em 1983, o ano em que visitou a Austrália; três anos depois, casavam. Mulher, musa e mãe dos três filhos de Bailey (Paloma, Fenton e Sascha), Catherine é a única personalidade a merecer uma

secção própria da exposição: a sua face multiplica-se numa centena de imagens e preenche uma sala inteira, do sobrado ao teto. Objectivação e exploração? “Meu Deus, não. Controlo, tudo. Sempre!”, diz a retratada. (A banda dos Rolling Stones ocupa outra sala, mais modesta.) O *layout* da exposição é magnífico. Bailey – que seleccionou pessoalmente todas as imagens de uma carreira de mais de 50 anos – produziu novas e gloriosas provas de gelatina e prata dos retratos a preto e branco, jogando com a escala das fotos (dos meros centímetros aos metros). Retrato, moda, naturezas mortas. Ignorando a cronologia, estabelece relações através de grupos temáticos como “Andy + Dali”, “Hard Men”, “Fashion Icons + Beauty”, “Revolution” (o filme), “Sudan”, “Naga Hill”, “Camera Phone”, etc. Enquanto nos convida à intimidade com os famosos, democratiza o estrelato.

Tudo começara em 1965, quando publicou “Box of Pin-Ups” – uma caixa, em vez de um livro. Uma ‘popocracia’ de 36 celebridades fotografadas contra fundo branco: Lennon, McCartney, Nureyev, Caine, Mick, Hockney, Snowdon, Chrissie (irmã da Shrimp, e namorada de Mick Jagger), etc. Mick tinha 20 anos e já era um belo animal: “a nossa amizade durará até um de nós morrer”. Quase quarenta anos depois (2001-5) construiu o projecto “Democracy” fazendo nus de voluntários que lhe aparecessem no estúdio: fundo branco, sessões de 10’, 6 *clichés* apenas. O livro resultante teve uma introdução de Desmond Morris, autor do *bestseller*, “The Naked Ape” (1967). Somos todos iguais, uns mais

exibicionistas do que outros, e todos merecedores dos 5' de fama da praxe.

Bailey criou mais de 350 capas para a *Vogue* francesa, mas o interesse não está nem nos vestidos nem nos adereços, mas em quem os usa. A fotografia de moda é apenas um pretexto para viajar e se analisar a si próprio. “Não tiro fotografias. Faço fotografias. [...] São precisos montes de imaginação e muita observação para ver o extraordinário”. Na galeria dos retratos abundam os artistas. Bailey não gosta da palavra e prefere chamar-lhes gente “visualmente literata”. “Artista? Não sei o que isso significa. É como o amor”. Dali e Warhol são dois casos em que a arte estava na personalidade, mais do que na obra. Quanto a Francis Bacon (que o tentou seduzir quando Bailey era um adolescente), era, simplesmente, o maior pintor vivo. A câmara, porém, é o grande igualizador. Os excessos da moda convivem bem com a estranheza dos ritos e costumes das tribos de Papua Nova Guiné ou dos Aborígenes australianos, neste desfile antropológico. Próxima paragem – quem sabe? – Coreia do Norte.

O título, “Bailey’s Stardust”, aponta para o pó cósmico em que todos nos tornamos. Duas fotografias emblemáticas de Marianne Faithfull dão o mote: nos anos 1960, na força da sexualidade, quando era namorada de Mick, e em 1999, já uma forma amibóide de carnes flácidas. Faithfull está-se nas tintas: “Desisti de me preocupar com a beleza, mas ainda me preocupo com a verdade”. A caveira (humana ou de animais de grande porte) é um motivo recorrente na fotografia de

David Bailey. “Sim, acabamos como arte, como escultura”, diz o criador de “Stardust”. A vida é a arte performativa da decadência e destruição.

58

“Bailey’s Stardust”, patrocinada por Hugo Boss, National Portrait Gallery, Londres (até 1 de Junho).

—

Texto originalmente publicado em “Expresso” (Atual)
12 Abril 2014, pp. 12-15.

—

/

A escultura de Zulmiro de Carvalho: a insubmissão da matéria

Laura Castro¹

59

Associada à linguagem, à estética minimalista e ao movimento minimalista dos anos 60 e 70 do século XX, a obra de Zulmiro de Carvalho propõe-nos coerência, constância e unidade, atributos que lhe chegam, não apenas da homogeneidade formal e da sobriedade da matéria inscritas na tendência assinalada, mas de um entendimento da arte como fenómeno espiritual que se afirmou ao longo do tempo sem vacilações. Confundida frequentemente com uma arte que nada diz, nada significa e nada representa, o minimalismo sugere e comunica mais do que lhe atribui uma abordagem superficial em que a materialidade teria a primeira e a última palavra. Numa leitura simplista dos termos canónicos dos textos, por exemplo, de Richard Wollheim (1923-2003), e sem atender à dimensão instigante e especulativa dos documentos de Ad Reinhardt (1913-1967) ou de Carl Andre (1935), a matéria, a forma e a intervenção mínimas resultariam numa arte seca, lisa, sem as perturbações que a intencionalidade subjectiva lhe confere e sem as ondulações acidentais que a utilização e a conformação a um material lhe impõem. Nestes termos, o minimalismo é uma impossibilidade. A arte tem sempre a capacidade de interpelar o espectador e de o provocar,

1. Escola das Artes/
Centro de Investiga-
ção em Ciência e
Tecnologia das Artes
da Universidade Ca-
tólica Portuguesa.

levando-o a ajustar ao respectivo referencial a leitura cumprida diante do objecto ou da intervenção. Por isso, os mesmos autores sabiam bem da relação estreita que os objectos estabeleciam com o espaço, como o provam, por exemplo, o trabalho de Donald Judd (1928-1994), de Robert Morris (1931) ou do mesmo Carl Andre. As referências directas de Zulmiro de Carvalho, ainda que o escultor se possa situar nesta esfera de artistas e intelectuais, seriam, no entanto, as que descobriria na sua estadia londrina após a formação na Escola Superior de Belas Artes do Porto: Anthony Caro (1924-2013) e Philip King (1934), mas também William Tucker (1935), Peter Hide (1944), David Annesley (1936).

Aí terá estruturado as fundações do seu caminho que é um caminho de paciência, de persistência, sem cedências, cumprido numa convicção (devoção?) que se exprime através do elementar e do essencial. Ao longo desse caminho explora, em séries sucessivas, materiais, formas, modelos e perspectivas de trabalho constantes.

Na sequência das encomendas recebidas, dos pedidos para responder a determinado tema ou partir de certa motivação, Zulmiro de Carvalho tem formulado propostas dentro do registo que elegeu e que convém às suas preocupações, intransigente quanto ao cumprimento do seu entendimento da escultura.

A escultura na galeria

O aparelho expositivo da escultura de Zulmiro de Carvalho sintetiza as mudanças fundamentais que esta prática conheceu durante o século XX, particularmente nas suas décadas finais: a recusa sistemática de bases e plintos para as peças, em favor da sua colocação directa sobre o solo; a apresentação despojada das obras sem recurso a informação complementar; a procura de dispositivos de grande simplicidade e eficácia articulados à criação de espaços de contenção; o cuidado com a movimentação do espectador e a possibilidade de este aceder à obra a partir de múltiplos pontos de vista.

No que se refere à colocação das peças no espaço da galeria, esta exposição apresenta alguns trabalhos emblemáticos, como *Curvatura* (1971), em alumínio pintado, que escorre da parede para o solo, respondendo à problemática da ambiguidade entre a bi e a tri-dimensionalidade, própria desse período de questionamento artístico em que esculturas e pinturas assumiam a categoria híbrida do objecto. É possível relacioná-la com a obra *Sem título* (2012), em aço corten, afastada já desse contexto explosivo em que todos os preceitos artísticos e expositivos eram quebrados, mas que ainda evoca aquela estratégia formal e expositiva, ao nascer do pavimento para se amparar no muro. Mais orgânica uma, mais rígida a outra, pintada uma e crua a outra, suave uma e mais dura a outra, há, no entanto, uma relação entre ambas que se expressa nesse modo de as situar no espaço e de as confrontar com o espectador.

Não é rara a abordagem da relação entre as esculturas de Zulmiro de Carvalho e o espaço expositivo, bem como do efeito de tal relação sobre o espectador. Aludiu a essa questão Fernando de Azevedo a propósito da exposição realizada na Galeria Quadrum, em Lisboa, em 1982: *Não é por acaso ou por mero capricho formal que as esculturas de Zulmiro de Carvalho não assentam em pedestais. Pousam na Terra, pousam directamente no chão sem esse intervalo enfático pelo qual uma escultura se propõe, habitualmente, como alegoria do seu próprio nome. [...] Erguem-se nos vértices assentes numa construção triangulada de superfícies e arestas, e nenhum obstáculo intercepta a desejada relação dinâmica entre a horizontal e os cimos verticais, entre o estável e a ascese.*²

Aludiu à mesma questão António Cardoso ao prefaciá-lo o catálogo da exposição que o escultor realizou no Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante, em 1988, com a vantagem de, nesse texto, deixar uma nota importante acerca do diálogo entre a escultura e o contexto arquitectónico e patrimonial de um edifício com uma longa história. Haveria aqui, certamente, matéria para desenvolver. Afirma António Cardoso: *Nesta quadra de granito nortenho [menção ao claustro, hoje integrado no Museu], onde os gestos do maneirismo e do barroco se insinuam, no claustro silencioso das litánias, ritmado pelas colunas e capitéis, no suposto contraponto dos diferentes tempos culturais, as esculturas de Zulmiro respondem à mesma exigência crítica com que o arquitecto Alcino Soutinho aí integrou as arquitecturas.*³

2. Fernando de Azevedo – *Zulmiro de Carvalho: Esculturas Recentes*. Lisboa: Galeria Quadrum, 1982. Também publicado em: *Colóquio*, Março, 1983 e reeditado em: *Fernando de Azevedo Um Texto – Uma Obra*. Lisboa: Athena, 2012, pp. 262-263.

3. António Cardoso – *Zulmiro: da Escultura e do Silêncio*. Amarante: Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, 1988. Reeditado em: *António Cardoso – Sínteses = Arte + António Cardoso*. Porto: Edições Gémeo, 2004, pp. 161-163.

O contraste absoluto com o ambiente em que pousam, não impede estes objectos de manifestarem essa continuidade ininterrupta entre a nudez do chão que pisamos, a sua própria materialidade e o que a excede. O contraste significa, por outro lado, a única atitude de respeito possível pelo envolvimento.

Mais tarde, em 2004, a austeridade de uma exposição onde o artista apresentou uma única peça, colocava também a problemática da relação entre a obra e o lugar, mas através de outros aspectos. Estava em causa a criação de um objecto propositadamente realizado para aquela sala de exposição, *um tubo [em aço oxidado], suspenso, colocado paralelamente à parede mais longa da sala, mas cuja dimensão corresponde à parede menor, face à qual se posiciona perpendicularmente.*⁴ Tratava-se aqui da criação para um espaço determinado, conexão que se encontra na génese da própria renovação da escultura.

Também João Fernandes, em 2012, confirmaria este diálogo ao comentar a situação das peças de Zulmiro de Carvalho na longa nave do antigo convento beneditino de Santo Tirso, hoje Museu Municipal, afirmando: *Mais do que objectualizar o espaço, esta escultura vai redefini-lo e re-materizá-lo a partir do entendimento de certas poéticas particulares que nele ocorrem: um canto, um ponto de intersecção entre o chão e a parede, o espaço entre vários elementos [...] convertem-se em instâncias do fazer que o artista adiciona ao lugar, alertam e concentram a atenção do visitante em sucessivas*

4. Laura Castro – Horizonte rente ao olhar. In Zulmiro de Carvalho *Horizonte*. Gondomar: Fundação Júlio Resende – Lugar do Desenho, 2004.

*operações de reconhecimento das características desse lugar num diálogo com as características dos materiais e dos volumes que o artista para ali transportou.*⁵

O acto de expor inscreve-se, portanto, no âmago dos problemas que a escultura de Zulmiro de Carvalho propõe. Não nos referimos a meros problemas operacionais, correspondentes a certas decisões pragmáticas que é necessário tomar, mas aos problemas conceptuais que estas opções traduzem e que interferem com o espectador. Por isso escrevi já sobre as suas exposições: *Visitar uma exposição de Zulmiro de Carvalho é uma experiência exigente, uma provação. A sua obra é contida, deliberadamente silenciosa. A interpelação só pode aspirar ao que não está visível, obrigando-nos a adoptar um comportamento religioso, porque ritualizado, e a procurar para lá do que se nos apresenta.*⁶

A escultura no espaço público

Apesar da importância dos problemas levantados pela escultura no espaço da galeria, seria injusto deixar de lado todas as ressonâncias que as obras agora mostradas nos propõem face àquela que é a actividade privilegiada pelo artista – a que se orienta para a criação de peças destinadas ao espaço público. Porque é nesse domínio que a escultura se realiza na sua plenitude e porque não faltarão exemplos de obras situadas em espaços de fruição pública em que podemos entrever sinais da produção agora apresentada. Sumário, entre outros possíveis, do trajecto que o escultor

5. João Fernandes – Zulmiro de Carvalho: O Espaço Transfigurado. In *Zulmiro de Carvalho Esculturas e Desenhos 1980-2012*. Santo Tirso: Fundação de Serralves/Câmara Municipal de Santo Tirso, 2012. [Catálogo de exposição no Museu Municipal Abade Pedrosa, Santo Tirso].

6. Laura Castro – *Memoriais. Zulmiro de Carvalho*. Porto: Quadrado Azul, 2014.

iniciou nos anos 60, esta produção contém, em potência, aspectos desenvolvidos no ambiente urbano, distante da atmosfera controlada da galeria.

A procura de um lugar público para a escultura marca a intervenção artística e cívica de Zulmiro de Carvalho, num equilíbrio entre valores de presença e de ausência: monumentalidade sem retórica; grandiosidade sem História; visibilidade sem ostentação. Mas também: rigor sem esvaziamento; minimalismo sem estilo.

Fernando Pernes, que se encontra entre os autores que mais escreveram sobre Zulmiro de Carvalho, afirmou que nada na sua obra ignora a *actualidade tecnológica* nem a *memória*, mas tudo na sua obra repudia o *efeito de retóricas grandiloquentes*.⁷ Nem a referenciação assumida, nem a escala gigantesca, nem o impacto de implantação das suas obras, nem a importância que nelas adquire o elemento técnico e a colaboração com a engenharia, lhe permitem escapar a uma vocação interior, de essencialidade.

A incitação à saída da galeria em direcção à cidade começa com uma referência de conveniência, que todos entenderão, a uma das obras instaladas no concelho de Matosinhos – *O Sol e o Mar*. Inaugurada no dia 22 de Março de 2006, constituiu a proposta apresentada por Zulmiro de Carvalho a um convite da Câmara Municipal de Matosinhos ocorrido em 1993, no âmbito de um programa que contemplava obras de arte pública destinadas a diferentes espaços do concelho e, embora pensada inicialmente para um lugar

7. Fernando Pernes – Zulmiro de Carvalho – O Caos e o Cosmos. In Zulmiro de Carvalho. *Os Lugares do Desenho*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 2001 [Catálogo de exposição no Palacete dos Viscondes de Balsemão].

diverso, acabaria por ficar instalada numa rotunda de Leça da Palmeira.

A inauguração oficial ocorreu no âmbito das comemorações do Dia Mundial da Água, ainda que no horizonte inicial do convite não se perspectivasse uma relação com a circunstância escolhida. O facto espelha uma apropriação administrativa, política e celebrativa comum e a necessidade de procurar pretextos episódicos para legitimar a instalação de obras num espaço público, ao mesmo tempo que traz à superfície a particular sensibilidade que a arte pública suscita e o carácter dialogante da sua natureza.

Não nos surpreenderia que a encomenda espelhasse determinada expectativa no quadro da retórica de tradição marítima de Matosinhos, associada a um repertório de celebração das suas actividades tradicionais e a uma iconografia de memória, destinada a relembrar acontecimentos que marcaram a história da comunidade. O modo de actuar do escultor no domínio público encontraria fora do território figurativo – que não é o seu – e fora da matriz narrativa – que não é a sua – uma resposta diversa e a obra resolver-se-ia num discurso pontuado por alusões discretas ao mundo em volta (contexto marítimo), a florado por referências à história da arte e por comedidas informações sobre o percurso do próprio autor (presença de elementos arquitectónicos). O resultado foi uma obra contida e muito vigiada, que recusa todo o elemento acessório e supérfluo.

No entanto, até um escultor minimalista como Zulmiro de Carvalho, cuja obra entra tão frequentemente em contradição com as palavras, intitulou esta peça *O Sol e o Mar*, obrigando-a a falar num nível que ultrapassa a sua presença formal e material. O arco como arco solar, a onda como onda marítima e o lançamento da água como evocação longínqua do ritmo do mar, introduzem uma dimensão literal e literária no projecto que, em vez de o fragilizar, o tornam mais exigente, porque requerem uma exploração arrojada da invocação daqueles referentes. Sabe-se que, algures no percurso desta obra, o escultor ponderou alterar o título mas acabou por mantê-lo, assumindo as referências de cariz naturalista, as alusões topográficas à região ou as ressonâncias cósmicas. O objecto produzido encarrega-se de resolver esse eco sem sucumbir ao seu poder.

Outras obras no espaço público serão convocadas ao longo do texto, a propósito dos problemas da escultura a que nos dedicaremos em seguida, num colóquio abreviado entre as peças na galeria e as que se encontram fora dela.

Os problemas da escultura

De uma série de seis trabalhos dos anos 70, todos *Sem título* (1978), consta o vocabulário material da escultura que Zulmiro de Carvalho haveria de desenvolver. Esta série, virtualmente expansível, verdadeiro inventário experimental das possibilidades da escultura, expõe-se de forma despretensiosa, com os suportes verticais encostados

à parede como se estivessem numa oficina. Fragmentos de madeira, ferro, granito, barro, bambu e bronze surgem aparafusados ao suporte vertical, revelando uma estratégia mecânica de fixação muito utilizada pelo escultor, evidente já nestas propostas iniciais. Estes parafusos estabelecem não apenas a ligação entre matérias de origens diferentes, entre contextos diversos – o contexto telúrico da pedra e o contexto industrial do ferro – mas a relação entre *duas idades do homem* como assinalou Fernando de Azevedo⁸.

Todos os materiais inventariados naquela série haveriam de ser usados em momentos posteriores. O mármore, o granito, a ardósia, por vezes articulados com ferro, aço, bronze e cobre, caracterizam os anos 80.

Na produção desta década o escultor apresenta estruturas piramidais, nas quais se viram imagens de montanhas sublimes à maneira romântica, entendidas entre o *construtivo* e o *evocativo*, título *admissível para certas pirâmides cristalinas de Zulmiro de Carvalho que se diriam ligadas ao coração da terra e do tempo*.⁹ Dois trabalhos, na presente exposição, documentam tal referência à natureza e à paisagem: *Escultura* (1984), que, numa estrutura em ferro, integra uma pedra em mármore Donai, de formato irregular que preserva as marcas da sua extracção; e *Escultura* (1982), em mármore e ferro. Uma e outra apontam para o uso de elementos triangulares. No interior de análoga configuração, Zulmiro de Carvalho obteria o Grande Prémio de Escultura da III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira, em 1982, e

8. Fernando de Azevedo – *Op. Cit.*

9. Fernando Pernes – *Metamorfose das estruturas primárias. In Zulmiro de Carvalho. Esculturas Recentes.* Porto: Cooperativa Árvore, e Lisboa: Galeria Quadrum, s.d. [1982].

resolveria uma criação no âmbito do Simpósio Internacional de Escultura em Pedra, realizado no Porto em 1985. O resultado foi *Escultura*, em granito, colocada na Alameda Fernão de Magalhães, na mesma cidade, que José Guilherme Abreu comenta sublinhando *a rudeza dos blocos ciclópicos de granito arrancados por processos mecânicos e cargas explosivas à pedreira* que contribuem para a sua *monumental ancestralidade*.¹⁰

Na mesma década de 80 iam surgir trabalhos de formas ortogonais, grandes folhas rectangulares em ardósia que elementos de ferro não chegavam a unir completamente, deixando frestas entre as placas colocadas verticalmente sobre o solo. Uma das obras seleccionadas para a presente exposição – *Escultura* (1986) – revela essa série formal em que poderíamos igualmente inserir o trabalho que concorreu à III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1986, com o qual o escultor obteve o Prémio de Escultura.

A passagem dos anos 80 para os anos 90 é marcada pela instalação do *Monumento aos 150 Anos do Cemitério do Prado do Repouso*, no Porto, obra ainda em granito, negro e polido, que recorre a idêntica estratégia estrutural: uma fenda vertical abre o grande semicírculo, gerando duas folhas de granito. A fresta de luz, incursão do imaterial no material, é também metáfora possível de uma passagem, temática adequada ao lugar cemiterial.

10. José Guilherme Abreu – *A Escultura no Espaço Público do Porto. Classificação e Interpretação*. Porto: Universidade Católica Editora, 2012, p. 338.

Integrando um contexto favorável de divulgação da arte e de disseminação da cultura artística em Portugal, através de exposições, bienais e prémios, estas peças dos anos 80 contribuíram para o reconhecimento público do trabalho de Zulmiro de Carvalho e do seu papel na renovação da escultura portuguesa.

A produção da década de 90 é dominada pelo aço inox e pelo aço corten. Manifesta-se, portanto, um progressivo abandono da integração de vários materiais em favor da utilização de um único, numa intenção de austeridade que, em certos casos, tem ainda por detrás questões relacionadas com a escala das obras e com a sua montagem, bem como com o esforço financeiro que envolvem.

O tratamento da matéria evoluiu também, da inclusão de acidentes texturais (principalmente no granito e na ardósia) e das propriedades cromáticas do material (particularmente no mármore), para a exclusão de tudo o que representasse sinais do processo e da execução artesanal/oficinal. Assim se privilegiou um resultado impessoal, decorrente do fabrico industrial. Assim se privilegiou um ponto de chegada que, do momento projectual, apenas conserva a nitidez de uma ideia, a clareza de uma orientação e a força de uma estrutura. Do ponto de vista formal, os anos 90 e seguintes testemunham o aparecimento sistemático da utilização de horizontais, verticais e arcos. O trabalho em aço inoxidável agora exposto, *Sem título* (1995), é emblemático desta situação. A sua elementaridade notável aproxima-o da peça *Novo*

11. Obra resultante de um Simpósio de Escultura organizado em 2002.

Horizonte, de 2002, existente em Busan, na Coreia do Sul¹¹, onde um elemento vertical sustenta um tubo horizontal em aço, podendo ainda familiarizar-se com *Horizonte*, a já citada linha de nove metros de comprimento realizada em 2004¹², com *Luz*, dupla vertical em aço inoxidável, de três metros de altura, dedicada a Eugénio de Andrade em 2006¹³ ou, finalmente, com essa extraordinária *Linha da Terra e do Rio*, no Parque de Escultura Contemporânea da Barquinha, de 2012¹⁴.

No quadro da obra pública instalada em Portugal, em Macau e na Coreia do Sul, sucedem-se, portanto, formas depuradas, de grande simplicidade, estruturas sintéticas que pontualmente se abrem a rumores de natureza e paisagem, condição manifesta das horizontais que podem ler-se como eco – próximo ou distante – de linhas de horizonte. Já aqui falámos da forma de onda utilizada na peça de Leça da Palmeira que devemos relacionar com *Onda de Abril*, obra para Almada, inaugurada em 2001¹⁵ ou com o imenso *Arco do Oriente* que se enrola numa espécie de volutas, instalado em Macau em 1996.

Em obras marcantes dos anos 90, de grande escala, como na do complexo habitacional da Prelada, no Porto (1993), no *Pórtico do Monte Crasto*, em Gondomar (1994), e na escultura da área de serviço de Antuã, na auto-estrada do norte (1995), o sentido de verticalidade expõe-se numa enorme pureza. Algumas das obras citadas têm um carácter gráfico, de linhas que tivessem sido desenhadas e desenvolvidas sobre o suporte

12. Laura Castro – *Horizonte... Op. cit.*

13. V. Laura Castro – *Mais Onze Projectos Escultóricos em Matosinhos. In Onze Esculturas para Eugénio de Andrade.* Matosinhos: Câmara Municipal, 2006.

14. <http://www.barquinhaearte.pt/pt/>

15. Obra inscrita num programa de onze peças de celebração política do poder local para o concelho de Almada, que convocou o título de *Onda de Abril*.

imaterial do firmamento, contra o qual as vemos recortadas; já noutras, o cunho linear articula-se com maior densidade volumétrica. A linguagem é sempre a dos arquétipos, sejam os dos pórticos, das colunas, dos pilares, dos arcos, de outros tantos elementos híbridos entre arquitectura e escultura, que preencheram, quer o espaço público da arte ocidental, aí inscrevendo utilidades e funções, quer o espaço mental da criação, aí deixando marcas inspiradoras e sugestões vitais. A ideia e a imagem do pórtico e a simbólica associada a este elemento arquitectónico e urbano são perceptíveis em obras da exposição actual, em ferro pintado (*Sem título*, 1988) que revisitam o legado histórico e artístico e o nosso arquivo mental.

Dissemos atrás que os anos 90 elegem o metal como matéria privilegiada. Também as peças dos finais dos anos 60 e da década de 70 eram dominadas pelo metal, aí encarado como o material que convinha à actualização da escultura e à progressiva desabituacão dos materiais tradicionais, leia-se, por exemplo, o mármore e o granito.

Nas obras mostradas em 1971 na Galeria Alvarez e nas desenvolvidas entre 1971 e 1973, durante a estadia do artista na St Martin's School of Art, em Londres, assiste-se à utilização do alumínio e do esmalte sintético colorido que mereceram a Manuel António Pina o comentário relativo à ausência da manualidade artesanal: *Onde a mão não está presente, falta o toque manual, o pormenor: o espectador encontra apenas superfícies lisas, pintadas.*¹⁶

16. Manuel António Pina – Zulmiro de Carvalho na Galeria Alvarez – Onde a mão não está presente. In *Jornal de Notícias*, 27 de Fevereiro de 1971.

Neste período inicial, quando não se colocam no chão os objectos (facto que acontece, por exemplo, com *Sistema H*, de 1973, da colecção da Fundação de Serralves), o artista concebe uma diversidade de dispositivos, como colunas e tripés metálicos que, sendo parte integrante das peças, as sustentam sem a artificialidade de um suporte separado do seu corpo. Enquadram-se neste modelo *Escultura* (1967), *O Nascimento do Quarto de Círculo* (1968) e *Sem título* (1969).

Em alguns casos, as obras manifestam-se em séries, como *Sem título* (1968) com quatro colunas cinzentas que ostentam remates de cor vermelha, trabalho aproximável ao da colecção do Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, de 1968, fragmento de uma série mais vasta de paralelepípedos em ferro negro que possuem, na zona superior, elementos curvos de cor laranja a romper a rigidez da forma inicial. A ideia de série, inerente à escultura dos anos 60 e 70, subsistiu ao longo do percurso de Zulmiro de Carvalho por se prestar a uma metodologia de trabalho aberta e a uma experimentação de tipo laboratorial. No interior de uma série é como se cada peça aprofundasse um problema de um enunciado mais vasto, estudasse um aspecto de um campo maior e introduzisse variações em redor de um tópico central que fazem evoluir a escultura ao mesmo tempo que lhe abrem novas direcções.

A inclusão da cor nestes trabalhos é outro elemento que espelha bem o contexto epocal, na apropriação pictórica

pouco usual nesta disciplina artística. E por isso é vermelho *O Nascimento do Quarto de Círculo* (1968), peça que ganha carácter de manifesto ao anunciar a preferência por formas e estruturas primárias.

Outros problemas da escultura

Os problemas da escultura são os das formas, matérias e processos de volumes e de vazios, os do vocabulário e da linguagem intrínsecos; os da sua espacialidade; os da qualificação do espaço urbano, do tratamento da paisagem e da vocação pública desta prática; os das remissões à herança recebida da história da arte. Mas há outros problemas da escultura, os que residem nesse valor semântico que precede, decorre e perspectiva os anteriores.

Intitula-se este texto, a insubmissão da matéria, numa referência aos desafios que a escultura de Zulmiro de Carvalho coloca quanto à necessidade de sondar para lá da matéria de que são construídos os objectos, de entender as ideias de que igualmente são feitos e a evidência de que não se esgotam em si.

Há na sua escultura uma voz que enuncia o encontro ou o cruzamento entre elementos que se afrontam e se confrontam, que se aproximam ou mesmo se tocam, vindos de direcções diferentes e até opostas, lançados em aventuras díspares para se tornarem cúmplices num determinado momento da sua existência e num determinado lugar. A experiência do encontro, do traço de união, conceptual e objectivado, é o

que encarnam todas as suas obras: encontro entre o princípio e o fim, a vertical e a horizontal, a recta e a curva, a sombra e a luz, o oriente e o ocidente.

Há na sua escultura uma escrita da luz insinuando-se em fendas estreitas por onde os raios de sol penetram. A presença deste elemento, que concentra e intensifica a nossa leitura, confere um significado maior à sua obra.

A prova do olhar é aqui exercitada até à exaustão, para percebermos que o olhar se esgota e acaba por ceder à reflexão, à meditação. Retomo de texto anterior: *A experiência do olhar numa exposição [...] acabará por ser redutível ao pensamento. De muito olhar resultará sempre uma possibilidade de descobrir, não o que nos dizem estar lá, circunstancialmente, mas o que lá existe, absolutamente.*¹⁷

A prova da meditação, essa é exercitada na cegueira, corresponde a uma contemplação não mediada pelo olhar, despojada do acto perceptivo simples. Será também exercitada no silêncio, ajustado a uma contemplação não mediada pelo discurso.

Zulmiro de Carvalho conhece profundamente a matéria e as qualidades que lhe permitem tornar-se escultura. Sabe que a operação escultórica deve conservar as propriedades da substância universal que utiliza e instaurar as qualidades espirituais que desvenda. Sem o escultor a matéria seria uma entidade obediente à sua natureza, com ele, a matéria encontra o caminho da insubmissão e propõe uma experiência de outra ordem, especulativa e ascética.

17. Laura Castro –
Horizonte... *Op. cit.*

Sabíamos da obra de arte realizada através do conhecimento da matéria e do domínio técnico para provocar o aparecimento do objecto. Com Zulmiro de Carvalho sabemos da obra de arte realizada para provocar o pensamento e a contemplação interior que precedem e excedem o objecto.

76

Texto originalmente publicado em *Zulmiro de Carvalho. Esculturas 1967-2012*. Galeria Municipal de Matosinhos, 13 de Dezembro de 2014 a 31 de Janeiro de 2015. Ed. Câmara Municipal de Matosinhos, 2014.

/

*Historical (Cultural) Dysfunction
and Dissarays: On the Kharkiv
School of Photography*

Rui Cepeda

77

—

It is paradoxical to try to form an overview of an *oeuvre* that is culturally contextualized when I do not have the proximity or participative knowledge about it, only a critical distance from what has happened in one of the territories of what was once known as the Union of Soviet Socialist Republics. All throughout its history Ukraine has been a piece that is part of a constantly fragmented *mosaique*, from which those territories (that are part of it) tend to represent on different moments through time Europe's perspectives, or, in other instances, they share of a closer proximity to. It is within this context that its own individual history and outputs, like a school of thought/practice should be understood even when with a tangential approach to more Westerner political and cultural perspectives. The comments developed on the history of photography during the second half of the 20th century, while having an approach to the Kharkiv School of Photography (a visual approach that emerged and was constituted in the 1970s by a group of photographers, under the name of 'Vremya' ('Time'), and which shared and proposed a vision distinct from that imposed by the Soviet

official doctrine) will be helpful to find the convergences, divergences and tangencies within an artistic context from a Western perspective. A view that would make it easier to make sense of the time and space that encompasses us and can contribute in tracing down historical cultural dysfunctions and disarrays within a global context.

In the designated Western world, throughout the second half of the 20th century, the fear of a centralising communist socioeconomic structure being imposed over one in where the means of production were largely, or, entirely, privately owned and operated for profit hung around for more than four decades; as well as the persistent fear and the blind belief of an existing threat of nuclear warfare on a global scale. The socio-political context, throughout what is now known as the Cold War (between late 1940s and 1991), framed the outcome of images that were focused on a political ideology that suspended the continuation of *being* while holding time still. In contrast to images from the World War II period, those by Joe Rosenthal (1911-2006, US), Robert Capa (b. 1913, Hungary, d. 1954, Vietnam), Alfred Eisenstaedt (b. 1898, Germany, d. 1995, US), Yevgeny Khaldei (b. 1917, Ukraine, d. 1997, Russia), or Leni Reifenstahl (1902-2003, Germany), showed another reality: an ideological idea with models for the perfect environments or bodies, leading and charismatic figures posing while facing challenges. These new images—those about the American Dream and the Soviet Utopian Dream—had arisen from a necessity to stir

doubt about the war's goals and the deprivation soldiers had to endure in common. As international tensions continued to raise between the two political blocks in Europe - Western and Eastern - an anti-communist position, underlined by the love for pleasure and life (in certain parts of the Western world), leads the way; while, in others, it takes the form of a mad-hysteria (in the US throughout the 1950s with McCarthyism) underlined by a love for weapons and death; and, on another, by an antithesis, by the anti-capitalist position which, accordingly with the accounts of the day, was a reflection of what was happening on the other territorial extreme. Historically, the year of 1989 has become the landmark threshold for a transformation in discourses about established normative, after which we still had to go one more decade of rumours and side play.

If throughout the 60s and 70s artists, and other creative individuals, started to question the conditions of possibilities relating the institutional and cultural variables, in the following two decades they inquired upon those conditions but associated them instead with the social and economical variables. Since then, society at large has been going through the slow process of adjusting and synchronising the heavy machinery that governs and institutionalises the public sphere to the transient fashion of the moment, the coming of the body. Within a capitalist system the privatisation of the body—where we decide what we want to do with our own body—has become the first and most important privatisation.

The body, in the last decades of the 20th century emancipated itself from the state, from religion, from the prevailing orders, and groups that govern contemporary society's production, reproduction, and demand.

Coincidentally, all throughout the globe, a strong political movement with a post-colonial discourse started to gain relevance and importance in the geo-political arena: questions of cultural perception developed, and ways of viewing and of being viewed were *reinvented*. Meaning discourses—essentially cultural—through the voice of Léopold Sédar Senghor or Aimé Césaire culminated in the seventies.

The use given to history and historical narratives creates the impression of unity. A unique and singular state that is concerned with the idea that there are people destined to live in isolation, to live deprived, to live without, to live only one story drawn under vested interest (by the few), to a convenient mesmerizing destiny involving the whole; as Hobsbawn wrote, “traditions are invented by the sake of political discourses or ideologies.” In the midst of the Cold War, in the 1960s, the art community (artists, writers, and photographers) stopped having a stable field to look for references of belonging and being. Reality, as it was presented and lived throughout the 40s and 50s, was too muddy and illusory. It was shown as a perfect and ideal golden bowl, though, with cracks invisible to the naked eye. Throughout this historical period, photographers like the Swiss born Robert Frank (b. 1924, Zürich. Lived and worked in the

USA), with his field project, *The Americans* (1958), or Diana Arbus (1923–1971, USA), with her photographic work on the deviant and marginal people of the U.S., used their camera to denote the shallowness of the leading institutional force in imposing controlling realities and dissatisfaction with a society that was being put up as the perfect state (the American Dream on one side of the Atlantic and the Socialist welfare state, on the other side). The Kharhiv School of Photography's aesthetic principles share some of the same inquisitive criticality about the Soviet utopian dream of dysfunctions and disarrays. With a sturdy work they both engaged in capturing images that showed the bowl's hidden cracks, and dystopian realities meanwhile influenced the development and the photographic approach taken by many other photographers and artists during the following decades—particularly in photo-social documentary. This emergence has implied redefinitions of the classic theory concerned only with social and economic variables, and requires one to also have a look at the institutional and cultural factors.

After the Second World War, artists did not know where to look and what to portrait without being linked to one of the existent socio-political ideologies ruling the discourses at the time—i.e. Capitalism, Socialism, or Communism. Although artists tend to represent contemporary society vices and virtues through their works, as usual, when not abiding with the ruling and normative discourses they

are considered as dislocated and are put at the margins of society for society's sake. If, with the 60s, a more neutral, aggressive and iconoclastic language emerged in the visual arts (Robert Rauschenberg, William Eggleston, Ed Ruscha, Bruce Nauman, just to name a few), in the following decade this approach was carried on further by the Düsseldorf School (Joseph Beuys, Gerhard Richter, Bernd & Hilla Becher, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Demand, Thomas Struth, and Candida Höfer) in Germany, or David Hockney and John Davies in England, and Guy Le Querrec and Raymond Depardon in France. At this point, artists had started to look into one of the most prominent subject of works in art history—the *body*, the *self*, the *being*. Alternative realities had to be found or created: Helmut Newton's (b. 1920, Germany, d. 2004, US) and Richard Avedon's (1923-2004, US) bodies of work are counterexamples of work that was developed by Yevgeniy Pavlov, with *The Violin* (1972), or Yuri Rupin, with *The Sauna* (1975). Psychedelic, dissociative, and deliriant discourses regarding one's own place in the world started to converge on a global scale. In the 1980s, the work by Roman Pyatkovka (b. 1955, Ukraine) and Joel Peter Witkin (b. 1939, US) shared some technical resemblance when combining scratching the original film with the conceptual exploration of representations of the human body and flesh; or, a documentary approach to society in Christian Boltanski's, *The Fantoms of the 30's*¹ with poignant mementos referring to the Jewish Holocaust. Photographers

1. A series dedicated to the *Great Famine* of 1932 – 1933 in Ukraine, the *Holodomor* ('killing by hunger'), when million of people were forced to starve to death by Josef Stalin, with a death toll ranging from 1.8 to 12 million people. A parallel can be made with the *Great Chinese Famine*, from 1958 to 1962, in where China experienced a monumental famine that killed at least 45 million people due to essential two causes: natural disaster and communist polices.

played within a framework that contested theories of cultural imposition and perspective, while bringing a neutrality of the photographic object in where it means whatever it means to individual viewers.

Consequently, from the mid-1980s onward *Conceptualism*, as a movement in art, and *Social Documentary* (situated on the threshold between critical representation and factual reporting) were disseminated around the world. In some moments they converge and intertwine; in others, they are two completely distinguished sets of attitudes, observing the function of art in society and societal adaptations to specific political, economic, or cultural ideas. This is a condition that is quite visible in the images generated by the Kharkiv photographers who used photomontages, hand colouring, or a combination of the two techniques. In these works, the relationship between artist (photographer), artwork (photography) and audience is the focus. Boris Mikhailov's (1983, Ukraine) photographic work, *The Unfinished Dissertation* (1984-1985), and Marcel Broodthaer's (b. 1924, Belgium, d. 1976, Germany) installation, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968), interrelated those ideas and offered an institutional critique. In particular, a criticality related with those various institutions that drive society at large and, more specifically, the work of art institutions, such as galleries and museum, and the conventions in society and art.

From a critique that unravelled, uncovered and critically re-examined (throughout the 60s, 70s and 80s) the convincing logics and operations of the post-war truths (claimed since 1945 until late 1960s), the criticality brought upon by the 90s onwards aims to recognise the limitations of one's thoughts. While making visible historical and social constructed boundaries between the 'we' and the 'other'; between what is from the inside and from the outside; what is from the public and private sphere. In where "one does not learn something new until one unlearns something old, otherwise one is simply adding information rather than rethinking a structure." When one would expect the homogenization of discourses, the array of different cultural values and expressions has become overwhelming. Photo-social documentary or social-realist photographers, like Elliott Erwitt (b. 1928, France), Gilles Peress (b. 1946, France), Chris Killip (b.1964, UK), and Antoine D'Agata (b. 1961, France), create images documenting fear, desire, drugs, and sex, in the tradition of Nobuyoshi Araki (b. 1940, Japan) or Nan Goldin (b. 1953, US). All are focused on somatic needs, as opposed to the needs of the spirit or other non-physical entities like the State and nationalistic ideologies.

Since the end of the Second World War, there has been a prevalent hegemony of discourses associated with the political *left* which thinks through and relates what is happening both in the private domain and public sphere to economic and social variables in the *media*, in political parties, in culture,

and in the arts. In particular, because those political regimes that were deposed in Western Europe (Germany, Italy, Spain, and Portugal) were associated with political discourses imposed by a particular authoritarian political *right*—that which thinks through and relates those things happening to cultural and institutional variables. Since then, the West has been living an alternative of the same *left*. Ukraine, in contrast, has lived under the dictatorship of the *left* for several decades. The difference between the two lies in the reality that some political discourses are closer to the *left* than others. The counterculture/social revolution of the 1960s that brought into the main arena a discourse about the body (epitomised by the hippies' countercultural movement in the U.S. during the mid-1960s and the French sexual revolution of 1968, in Western Europe), and, even more, with the advent of the Internet, communication of ideas and access to information went beyond political parties, institutional impositions, and national discourses; beyond the Utopian projects and leading toward the *body*, the *self*, and the *being*. With Internet and digital information has emerged a more conjectural language, knowledgeable attitude, and participative audience that both conjure the intangible element brought by the Internet and the bodily needs of the being and of the flesh.

Consequently, migration on a global scape along with this increasingly fast means of communication means that artists from the most recondite places in the world can have their voices heard. An on-going negotiation of cultural difference

exists in our everyday lives; social changes occur on both sides of the communication process. New predications take place! New connections are being made and created way beyond conservative views or utopian ideals.

Before there were pixels deluging the world, artists introduced new topics on the discourses that challenged those that were by far already established. They pointed to other relational structures of possibilities in art history and in social relations, and to the distance between what was from the private domain and public sphere. Take, for instance, *The Finest Art on Water* (2011) by German artist Christian Jankowski as a culmination of the discourses used by artists in the 1960s, testing the boundaries between high art and mass-culture, and following a *Pop* tradition, which explores the concept of what is banal and mundane as characterized by the English artist Richard Hamilton (1922-2011).² In the meantime, other contemporary artists, such as Francis Alÿs (b. 1958, Belgium), Rirkrit Tiravanija (b. 1961, Argentina), Pierre Huyghe (b. 1962, France), Philippe Parreno (b 1964, Algeria), and Anri Sala (b. 1974, Albania), have been focusing their discourses on perversion, obsession, horror, fear, trash, and the pain resulting from controlling forces. Through their work, these artists have been underlining a position in a social-cultural body that is filled with sensations, making us laugh, and at the same time, educating us about the diversity of discourses, false hegemony, and an obnoxious, coked-up version of supposedly extra-real reality where objects have feelings without us.

2. In 1957, Hamilton listed the characteristics of Pop Art, as: popular (designed for a mass audience) transient (short-term solution), expandable (easily forgotten), low cost, mass produced, young (aimed at youth), witty, sexy, gimmicky, glamorous, big business.

By intersecting the conceptual and realist frameworks, the contemporary artist (photographer) asks its audience to rethink the structure of power imposition, which have previously separated artistic disciplines/practices. They create sceneries, montages, and construct apparatus, objects, and technical images as subjects. From sculpture to painting, photography to video and digitally-based art forms, contemporary artists are dealing with society's non-visible controlling forces, which take the shape of the State, Church, economy, sexuality, images, and drugs. A change, due in part, to the realization by society at large and photographers in particular, that the medium's power for deception is built on a belief of its documentary verity, its inability not to pay equal attention to all that has come through the camera's aperture, as was expressed by the English art critic, John Berger (b. 1926), in his 1972 seminal BBC four-part series and accompanying book, *Ways of Seeing*. The work by the American conceptual artist, Barbara Kruger (b. 1945, US), incorporates and addresses that concurrent bigotry like order-words. She plays between what is from strange-familiar places through the combination of image and text, and the use of a directed language and pronouns such as "I", "you", "we", "they" and "your", whilst underling their iconic social position in the social-cultural body. Fear as a feeling that has been explored, in a subliminal way by the different political power institutions; those who have been governing the distinctive geo-cultures around the globe, since after the Second World War.

Photography's verisimilitude and reliable visual reproduction of what "is," by nature makes it the most neutral vision in cultural production—a means to democratise knowledge derived from sense-experience. Nonetheless, throughout its history, photography democratic neutrality and objectivity has been questioned on multiple levels: from the interpretation of ideas disclosed by images to humankind's technological achievements. However, photography processes and records images independently of the physical ability or mental intentions of who takes the picture. It draws from nature through means of light. It is the ability and intentions of those who take the pictures, the photographers, which should be contested. An image is fixed on a tangible support by a technological process, being those, a piece of metal or paper, cellulose acetate or electronic material. Most importantly, however, is that photography began to alter the human relationship with memory—the neuropsychological process of communicating encoded, stored, and retrieved information. It has become a physical and chemical stimulus, a second memory, storing information over periods of time in an objective, effortless, and independent way. The sense of being there, of a personal encounter, connected individual experiences through images produced as genuinely akin to actual experiences, and, moreover, the ideal of democratic access to information.

Present day focus on photographers and artists might have started with a message sent between UCLA and

Stanford University in 1969. However, two decades later, the Internet has invaded our homes, establishing itself as its rightful owner, while mediating our deepest secrets and becoming our artificial confidant. Through Facebook, Instagram, Tumblr, present-day society shares its most intimate thoughts as recycled images. Living a simulacrum in which society is more concerned with maintaining and reproducing an illusion, at any cost, rather than living reality. Average people engage in a mass reproduction swept along the stream of images provided by those apps, appropriating them, while adding something to their understanding. Nonetheless, the dichotomy here, with the Kharkiv School of Photography, is their found freedom and how this school of thought/practice has been occupying and existing within this new condition of possibilities. After 1989, with the disintegration of the USSR into nation-states, the playing field that was previously forbidden—for instance, images of naked people, particularly woman, which could have been considered representations of political independence from a centralised state—has become a fashionable obsession; whereas, before 1989, it was a contested playing field about the cultural dysfunctions and disarrays brought by socio-political imposition and institutional idealisation. This does not mean that photographers prompting Kharkiv thoughts continued to rematerialize the world with only sexual and erotic imagery. Valdyslav Krasnoshchok (b. 1980) and Sergiy Lebedynskyy (b. 1982), who founded the ‘Shilo’ group in

2010 with Vadym Trykoz (b. 1984), visually reconsider the heritage of both the Kharkiv School of Photography and Josef Koudelka's Prague Spring photographs; and Roman Minin's (b. 1981) participatory art, integrating the masses, links to the practices of such artists as Rafael Lozano-Hemmer (b. 1967, Mexico), and the Mexican muralists, David Alfaro Siqueiros (b. 1896 – d. 1974), Diego Rivera (b. 1886 – d. 1957), and Jose Clemente Orozco (b. 1883 – d. 1949), whose works attempted to educate the masses through large-scale interventions on building facades. The Kharkiv photographic works are a clear encouragement and example of paralleling Western artists interested in the socio-cultural inconsistencies of how the body *is* and *occupies* existing space. Some photographers continue to play with the social realism that characterised previous generations, while others explore relationships and existing possibilities between what is conceptual and what is realist.

While photography is used in the same way—as a mean of, and for, social and political comment—what distinguishes the different sides discussed here (the Western perspective from the Kharkiv School of Photography) is the playing field. In the latter, the realistic depiction of contemporary life as it was under a more constrained freedom is still the playing ground; in the former, the playing field has become those virtual platforms that exist as memory aids, substituting the *body*, the *being*, and the *self*. With Internet connecting realities and feelings, and the array of digital supports flooding the

globe, the first thought that comes into my mind is that information technology has substituted our memory, skills, and knowledge like prostheses; like the idea of Noah's Ark as being a big transitional USB pen packed with data, 0's and 1's; or, being an aesthetic white cube, in which data is stored and displayed for buyers, i.e. collectors or investment funding trusts, just like the data storage centre are immaculate spaces free of that horrifying external and timeless thing that dust is. The body is all that remains to us of the real, with its still unique capacity to suffer, enjoy, feel.

The second significant idea that derives from the practice of present day artists is aimed towards works functioning as physical archives for non-physical images, works existing only on the Internet (Google search or Facebook albums). Those found images or, instead, images that are taken from that archive (Internet) contaminated by non-visible metadata. This creates narratives and dissociates/associates images that are mediated by the archive itself; or, what follows the confrontation of and the creation of new subjectivities, as those images that are presented by the photographer Mishka Henner (b. 1976, Belgium) when reframing depictions taken from Google Earth. All photographer play with photography and the act of not to take photographs as well, instead of looking to 'find the differences' between two "equal" images. It is where we have to connect what relates and brings together what seem to be different in images; it is where we have to connect the equal to be at rest – to be hegemonic. Whilst

the whole idea is to establish an alternate to the dominant archive and interfere in how we educate, set our gaze. But, as I wrote at the beginning, this is just one side of the discourse about a school of thought and practice.

92

Bibliography:

Berger, J. (2008) *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics.

Hobsbawn, E. and Ranger, T. (Ed.) (2012) *The Invention of Tradition*. Reissue edition. Cambridge: Cambridge University Press.

Latour, B. (2001) 'What is Iconoclasm? Or Is there a world beyond the image war?', Bruno-Latour.org's website [Online] [Accessed] Available from <http://www.bruno-latour.fr/node/64>

Rogoff, I. (2006) 'Irit Rogoff: What is a Theorist?', Kein.org [Online] [Accessed February 26th 2013] Available from <http://www.kein.org/node/62>

Warner Marien, M. (2002) *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing

/

Não Esquecer José Escada, um “Príncipe Fora do Tempo”

Sílvia Chicó

93

“Abstractos ou figurativos os quadros de Escada são construções místico-intimistas do mundo, servindo uma meditação que procurava talvez ver o homem e a natureza numa grande unidade existencial.”

Rui Mário Gonçalves

Encontra-se nesta exposição de José Escada um número considerável de obras inéditas, resultantes de uma aturada pesquisa levada a cabo por Mário Roque. São obras reveladoras de dados importantes para entender a formulação da linguagem do artista, que se mostram em conjunto com outras tantas, umas de grande elaboração e outras, apontamentos ocasionais, mas que muito revelam sobre o seu autor. Esta exposição permite-nos conhecer um pouco mais da obra demasiado esquecida de um dos grandes pintores portugueses do século XX. Desde criança, sabia que Escada sabia que queria ser pintor, a sua vocação foi apoiada pela família, o que lhe permitiu desenvolver livremente o seu talento. A sua formação escolar e académica foi a de pintor. José Escada pintava e desenhava com grande facilidade e, cedo também, muito jovem, manifestou apetência para

a crítica e reflexão teórica sobre arte. Escada viveu apenas quarenta e seis anos, e apesar de muito estimado por artistas como Vieira da Silva, nunca foi em vida um “pintor consagrado”, menos ainda o pintor de qualquer regime, mas no consenso dos especialistas foi, inequivocamente, um dos grandes pintores portugueses da sua época. Escada era um homem de cultura, de rara qualidade espiritual, discreto, uma personalidade rica e multifacetada, que nunca fez o marketing das suas obras e nunca andou a bater às portas da imprensa para se promover. Escada é também a criação da sua própria personagem, que o fez apresentar-se, com o seu chapéu e os seus dois cães, dois seres amados, que dele faziam parte – o Strof e o Gitane –, amplamente retratados pelo seu dono. Aos olhos dos que o conheceram, Escada dá uma reviravolta na sua vida: de “menino de coro” passa a querer parecer *outra*, por vezes quase um *clochard*, mas isso também faz parte da sua performance artística. Na longa tradição da arte performativa, lembremos apenas Baudelaire, Wilde, Almada, Santa-Rita, Beuys... A pose e a máscara, assumidas como obra, por vezes mensagem clara de contestação do sistema, ou simples diferenciação dos demais.

Não esqueçamos que nesses anos sessenta e setenta, Escada está em Paris, quando Paris ainda era um centro da vanguarda internacional. Aí viveu dez anos onde foi espectador ávido e atento, frequentando múltiplas exposições, reflectindo lucidamente sobre elas, como pode observar-se lendo os seus relatórios de bolseiro. Apesar de cumpridor e metuculoso

relator, Escada não era um típico pintor de cavalete, ou pintor oficial engravatado, a sua personalidade era original e o seu aspecto reflectia essa originalidade. De Paris o tempo do K.W.Y., em que o convívio com os artistas que integraram o grupo foi fraterno e auspicioso. Como inicialmente afirmámos, é incontestável o consenso em relação à grande qualidade e originalidade da obra de Escada, do seu lugar destacado na pintura portuguesa do século XX. Embora já algo se tenha pesquisado, a personalidade deste artista está ainda muito por desvendar e hoje demasiado esquecida. Talvez que os anos finais da vida do pintor tenham prejudicado a sua imagem, porque na sociedade portuguesa, que é bastante conservadora, colam-se etiquetas às pessoas, e infelizmente prevalece a tendência de se conhecerem seres de grandes qualidades pelos seus “pequenos defeitos”, impedindo que se entenda, se veja e se faça justiça a muitas personalidades da cultura, que por parecerem não alinhadas com um *status quo*, depressa são enviadas para um estatuto de marginalidade. Mas sabemos, pela obra existente e por testemunhos de personalidades significativas do mundo artístico português, que José Escada foi um grande pintor. Era admirado por Fernando Pernes, foi responsável pelo início da carreira de crítico de Rui Mário, foi magistralmente entendido por Mário Cezariny e por Sophia Mello Breyner. Nos últimos tempos foi exaltado por Lagoa Henriques e por Carlos Amado, seu companheiro dos tempos difíceis do Caramulo, onde tantos retratos mútuos realizaram. Mas apesar de tudo, e de já ter

sido objecto de um extenso estudo académico do jovem Armando Caseirão, constata-se que para além da obrigação cultural e cívica de o não esquecer, existe no seu legado ainda muito por estudar.

Falemos da obra: muito cedo, por volta dos seus vinte e poucos anos, que a obra de Escada começa a ser conhecida, o artista expõe já regularmente. Aí, vê-se claramente a sua aposta no abstraccionismo, tendência que correspondia em Portugal nos anos cinquenta a uma aposta na vanguarda. Um abstraccionismo lírico, a que a relação com os autores da Escola de Paris não é estranha. Fala-se muito da influência de Manessier da grande admiração que Escada teve por Georges Rouault, dois artistas que contribuíram para a renovação da arte religiosa, movimento a que Escada se dedicou, e, aparentemente afastada das correntes da vanguarda, interessou então a um certo número de artistas para quem a espiritualidade teve uma importância crucial. Pode dizer-se, resumidamente, que a obra de Escada começou sendo abstracta e evolui para a Nova Figuração. A verdade é que a mestria evidente tanto no desenho como na pintura capacitavam-no para múltiplas experiências, sem se tentar por qualquer tipo de virtuosismo. Escada era tudo menos um artista académico e repetitivo. Nas várias fases e experiências que fez, o pintor demonstra bem a profunda sensibilidade à cor, à luz e ao desenho. pintura.

A presente exposição mostra-nos um lado menos conhecido e talvez mais quotidiano do pintor. Podem ver-se retratos

ocasionais de amigos: Lagoa Henriques descansando ao lado dos seus cães; os jovens companheiros do artista; uma série muito relevante de estudos sobre cães e gatos; de pequenos desenhos com temas eróticos; objectos como o cravo do 25 de Abril; estudo para o que passou a designar-se como “fase orgânica”. Aí, nessa organicidade onde se lêem ossos, vísceras, cordões, encontramos aspectos surpreendentes, de quiçá um dos momentos mais originais da obra do artista, em que somos surpreendidos com um *penchant* surrealizante, no típico recurso ao efeito do insólito. Serão talvez projectos de obras que o artista não chegou a realizar. E também vemos muitos estudos, coisas que nos ajudam a compreender o artista, mas que são, predominantemente, obras de carácter documental e que convidam a mais estudos sobre Escada, sejam eles poéticos, universitários, literários, cinematográficos etc. Mas nesta mostra, em simultâneo, e quase com as mesmas dimensões, existem desenhos e pinturas e objectos, que são verdadeiros tesouros. Pequenas obras de arte, que revelam a plenitude poética do artista, obras de extraordinário valor. Analisando vários aspectos das da pintura de Escada, apetece compara-lo com outro pintor seu contemporâneo em Paris, que é António Dacosta, também nome maior da pintura portuguesa do século XX. Em ambos um profundo sentido da cor, uma certa afinidade nas imagens luminosas (em sentido metafórico), que se alcançam pela liberdade plena, imagens do saber e da sagesa. Invoquemos a fase final de António Dacosta: pintura de cor subtil, pincelada *painterly*,

de extrema sensibilidade cromática e lumínica. E porque Escada funcionava num registo pictórico de grande requinte, o pintor chocou-se com o imediatismo da linguagem da arte Pop, que então lhe apareceu como excessivamente fácil e fazendo a apologia da banalidade. O estrondo mediático da Pop, por influência americana, contrastava com as subtilezas e decorrências do abstraccionismo lírico, um movimento que reuniu um naipe impressionante de figuras cimeiras da pintura internacional, mais até que o abstraccionismo geométrico, género de todo desinteressante para a sensibilidade de Escada. Ao abstraccionismo lírico em *latu senso* pertenceram essas figuras que, quase todas, associavam a sua arte a outras dimensões culturais e cívicas. Era naturalmente essa a família artística a que Escada por afinidade pertencia. As várias fases da sua obra, que certamente poderia ter sido maior se mais apoiada, conhecem aspectos que podem parecer contraditórios, mas que se explicam por uma grande cultura, por um saber profundo, capaz de brincar e inventar novas linguagens, alguém que se pode permitir oscilar, desbravar terrenos, inverter papéis, etc. É claro que estas oscilações nem sempre foram entendidas. Desenhar como quem respira, era o que fazia Escada, não atribuindo valor monetário às obras, oferecendo-as aos amigos, num momento em que o mercado da arte já florescia. Com a mesma naturalidade destes registos ocasionais, existem obras da maior importância, que estão na origem de uma fase profundamente original, conhecida como fase orgânica, em que Escada realizou

inúmeros trabalhos. Percebe-se agora, claramente, a génese dessas obras: o artista desenhou sobre fotografias homoeróticas, registando contornos de corpos enlaçados em actos amorosos, corpos que se confundem. Escada homenageia Eros, a fruição poética do amor, o acto amoroso como fusão com a natureza, deslumbra-se com a beleza de dois a serem um só.

Imagens de dois corpos ligados, Escada acaba por representá-los *ad infinitum*, numa quase figuração disfarçada, resultante de um olhar que abstraiu e que reteve um conjunto de formas, desenhando-lhes os contornos. E partindo dessas silhuetas cria um vocabulário próprio, em que as formas são quase ideogramas, já indecifráveis como representação do real, mas profundamente significativas para o artista, celebrando o seu próprio discurso amoroso, registado em código. E vão surgindo formulações cilíndricas que lembram cordões, pequenos ossos, em composições de grande variedade, em que o artista encontra também afinidades com a arte popular: a arte dos recortes de papéis de seda nas festas e na doçaria. Desses papéis recortados que invadiam o espaço, surge talvez a inspiração para toda uma série. Trata-se de uma situação nova para o artista: a exploração da tridimensionalidade, dos efeitos de luz e sombra, como pode ver-se nos seus relevos, obras de grande originalidade, que bastante representaram Escada nos anos setenta e oitenta. Nesse trabalhos explora-se a simetria e, curiosamente, existe algo de humorístico nessas formulações.

Dizia Escada que os olhos devem ser “holofotes distraídos” que nos fazem ver sem identificar, para que a descoberta da forma se faça em nós. Um olhar em que a atenção distraída é simultaneamente um estado de abandono e de maior atenção sensível. Repare-se como esta proposta de atitude se relaciona com os princípios da arte abstracta, nos primeiros manifestos. E repare-se também como só do olhar de um artista pode surgir esta proposta, ainda eivada da negação de representação do real, em termos da tradição académica. Atitude que revela a consciência que sem se apurar o olhar, não se consegue obter uma visão criativa, em que o sujeito e o objecto se confundem. É uma postura de grande sofisticação, que talvez explique como na última fase da obra do artista a figuração se legitima e pode conviver pacificamente com outros estilos e linguagens, mostrando como os tabus se tornaram anacrónicos e deviam ser ultrapassados. Tal como em Dacosta na sua segunda e última fase, a arte de Escada trata de fixar afectos, celebrar a vida e as circunstâncias do presente, em que por vezes um grande lirismo irrompe. Uma quase assumida ingenuidade, em que o pintor está plenamente, mostrando o seu quotidiano, como que dizendo à posteridade: eu fui o Pintor José Escada, este era o meu quarto, estes eram os meus amigos, e estes eram os meus cães, tão importantes como os meus amigos.

Eugaria, Setembro de 2014

Nota: este texto, modestíssimo ensaio insuficiente para a compreensão extensa da obra, de Escada, foi elaborado revisitando o que sobre o pintor se escreveu, ouvindo atentamente testemunhos de seus amigos que o conheceram, tanto nos tempos de Paris como em Portugal. Agradeço particularmente os testemunhos de Maria Nobre Franco, de Jorge Martins e a Maria Rolim, a quem se deve a definição de Escada como “um príncipe fora do tempo”.

/

Let's not forget José Escada, A "Prince Out of Time"

Sílvia Chicó

—

"Abstract or figurative, the paintings of Escada are visions both mystical and intimist of the world, serving a kind of meditation, that search to discover man and nature, as an unity."

Rui Mário Gonçalves

In this José Escada exhibition, we find a number of new works, resulting from a thorough research carried out by Mário Roque. They are revealing important data to understand the formulation of the artist's language, which works are shown together with many others, some of them are great achievements, and others, occasional notes, but all reveal much about its author. This exhibition allows us to know a little more about the work much too forgotten of one of the great painters of the portuguese twentieth century.

As a child, Escada already knew that he wanted to be a painter and his vocation was supported by the family, which allowed him to freely develop is talent. He's school and academic education was one of a painter. For José Escada, painting and drawing was an easy thing to do, and soon, also very young, he expressed the talent for critical and theoretical

reflection on art. Escada lived only to the age forty-six, and although much loved by artists such as Vieira da Silva, he has never been in life an 'established painter' – neither the painter of any regime, but the experts unequivocally consider him one of the great Portuguese painters of his time. Escada was a man of culture, of rare spiritual quality, discreet, a rich and multifaceted personality. He never made the marketing of his own works and never went to the press to promote himself. Escada also created his own character with an outfit that always combined with his hat and his two dogs. Two loved beings, which wore kind of part of him, dogs called Strof and Gitane -, widely portrayed by their owner. In the eyes of those who knew him, Escada came to a turning point in his life: the "choir boy" wants to look like another, sometimes almost a *clochard*, but this is also part of his artistic performance. In the long tradition of performance art, let's just remember only Baudelaire, Wilde, Almada, Santa-Rita, Beuys ... The pose and the mask, assumed to work sometimes as a clear message system response, or simple differentiation from others.

Do not forget that in the sixties and seventies, Escada was in Paris, when Paris was still a center of international avant-garde. The painter lived there for ten years, where he was an eager and attentive spectator, attending multiple exhibitions, reflecting lucidly on them, as can be seen reading their fellow reports. Although observant and meticulous rapporteur, Escada was not a typical easel painter, or an official painter,

his personality was unique and his appearance reflected this originality. Of Paris, the time of KWY, where the contact with the artists who integrated the group was fraternal and auspicious. As we said initially, there is indisputable consensus regarding the great quality and originality of Escada's work and its prominent place in the Portuguese painting of the twentieth century. Although longer something has been searched, the personality of this artist has still much to uncover and today it is too forgotten. Perhaps the final years of the painter's life have damaged his image because in Portuguese society, which is very conservative, and, unfortunately, there's still a tendency to get to know the great qualities beings for their "glitches", preventing the understanding and justice to the personalities of many cultural figures, which do not seem integrated to a standstill quickly are sent to an outsider status. But we know from existing work and evidence of significant personalities of the Portuguese art world, that José Escada was a great painter. He was admired by Fernando Pernes, and was responsible for starting the critic Rui Mário Gonçalves's career, he was also masterfully understood by artists Mário Cezariny and Sophia Mello Breyner. In recent times, Escada has been exalted by Lagoa Henriques and Carlos Amado, his companion of hard times in Caramulo, where so many mutual portraits were done. But after all, he has already been the subject of extensive academic study of young Armando Caseirão, notes that beyond the cultural and civic obligation to not forget, show that in his legacy there is still much to study.

Let's consider his work: around his early twenties, Escada's work starts to get known and the artist already exhibits regularly. Then, he clearly sees his commitment to abstraction, a movement that corresponded in Portugal of the fifties, to be on the cutting edge. A lyrical abstraction from which the relationship with the authors of the School of Paris is no stranger. There is much talk of Manessier, of influence of the great admiration that Escada had by Georges Rouault, two artists who contributed to the renewal of religious art movement, that Escada was dedicated, and seemingly remote from the currents of the vanguard, so interested to a certain number of artists, for whom spirituality has had a crucial importance. It can be said, briefly, that the work of Escada began being abstract and evolves into the New Figuration. The truth is that the evident mastery both in design and in painting, gave him the capacity to try multiple experiences, although avoiding any kind of virtuosity. Escada wasn't at all an academic and repetitive artist. The various stages and experiences that the painter made, clearly demonstrate a deep sensitivity to color, light drawing and painting.

In this exhibition, we can observe a lesser-known aspect of his work, perhaps showing a more everyday painter: Like occasional portraits of friends (Lagoa Henriques resting alongside their dogs); young artist companions; a very important series of studies on dogs and cats; small drawings with erotic themes; objects such as carnation of the April

25th Revolution; studies to what has to be called the “organic phase”. Then, in this organic nature that reads bones, entrails and strings, is where we find aspects of perhaps one of the most unique moments of the artist’s work in which we are surprised with a style somehow close to surrealism, in the typical use of the effect of the unexpected, the uncommon. They are perhaps projects of works that didn’t actually come to life. And we also see many studies, things that help us understand the artist’s intentions, but are predominantly documental works and that invite further study of the overall work of Escada. But this shows at the same time and almost of the same size, there are drawings, paintings and objects that are a true treasure. Small works of art, that reveal the poetic artist fullness of extraordinary value works. Analyzing various aspects of Escada painting, it makes sense to compare it with another painter, his contemporary in Paris, which is António Dacosta, also a biggest name in Portuguese painting of the twentieth century. We can find in both painters a deep sense of color, a certain affinity in luminous images, images of knowledge and sagacity. Let us invoke the finals of António Dacosta: subtle color painting, painterly brushwork, extremely chromatic and luminance sensitivity. And because Escada worked in a pictorial record of great refinement, the painter ran away from the immediacy of Pop art language, which then appeared to him as overly easy and making the apology of banality. The media noise of Pop, by American influence, contrasted with the

subtleties and derivations of lyrical abstraction, a movement that brought together an impressive suit of leading figures of the international painting, even more than the geometric abstraction, gender all uninteresting to the sensitivity Escada. To lyrical abstractionism in *latu sensu* belonged these figures, that, almost all, associated art to other cultural and civic dimensions. This was naturally the artistic family to which Escada had affinities. The various phases of his work, which certainly could have been higher if more supported, known aspects that may seem contradictory, but that can be explained by a great culture, by a deep knowledge, able to play and invent new languages, that allowed him to swing breaking new ground, reversing roles, etc. Of course, these fluctuations were not always understood. Drawings so naturally, like breathing, it was what Escada was doing, not assigning monetary value to the works he done, offering them to friends at a time when the art market was flourishing. Naturally, in these occasional records there are works of great importance, giving rise to a profoundly original phase, known as the organic phase, in which Escada held numerous jobs. It can be seen now, clearly, the genesis of these works: the artist drew on homo-erotic photographs, registering outlines of bodies entwined in loving acts, bodies are mixed. Escada honors Eros, the poetic enjoyment of love, the loving act as fusion with nature, is dazzled by the beauty of two becoming one. This images of two connected bodies, are ultimately represented *ad infinitum*, an almost disguised figuration, resulting in a

look that abstracted and retained a number of ways, drawing them to the contours. And leaving these silhouettes creating its own vocabulary, where the forms are almost ideograms, as indecipherable as the real representation, but deeply significant for the artist, celebrating his own loving discourse, recorded in code. And cylindrical formulations arise which resemble cords, small bones, in a variety of compositions, in which the artist also finds affinities with folk art: the art of scrapbook silk roles in festivals and sweets. These cut roles invading the space, comes perhaps the inspiration for a whole series. This is a new situation for the artist: the exploitation of three-dimensionality, the effects of light and shadow, as can be seen in its reliefs, works of great originality, which represented quite Escada in the seventies and eighties. This work explores the symmetry and, curiously, there is something humorous in these formulations.

Escada said that the eyes should be a “distracted spotlight” that make us see without identifying, for the discovery of the form has to be done within us. A distracted attention is both a state of neglect and increased attentiveness. His proposal attitude relates to the principles of abstract art in its early manifestos. And look up too as only the eyes of an artist may arise this proposal, still riddled the representation of reality denial in terms of academic tradition. Attitude that reveals the consciousness that without determining the look, you can not get a creative vision, in which subject and object are confused. It is a position of great sophistication, which may

explain how the final phase of the artist's work figuration is legitimate and can live peacefully with other styles and languages, showing how taboos have become anachronistic and should be overcome. As in Dacosta, in its second and final phase, Escada's art comes to fixing affections, celebrate life and the circumstances of the present moment, where sometimes a great lyricism bursts. An almost assumed naivety, in which the painter is fully showing his everyday life, as if saying to posterity: "I was the painter José Escada, this was my room, they were my friends, and these were my dogs, so important to me as my friends".

Eugaria, September, 2014

Note: This text, very modest insufficient rehearsal for the extensive understanding of the Escada work, was prepared revisiting what about the painter wrote, listening intently testimonies of his friends who knew him, both in times of Paris and Portugal. I thank particularly the testimony of Maria Nobre Franco, Jorge Martins and Maria Rolim, who propose the definition of Escada as "A Prince Out of Time."

/

***Radicalidade, pastiche e afecto:
Três modos de olhar a intervenção
patrimonial***

Manuel Graça Dias

110

—

No campo da intervenção patrimonial contemporânea, e frente a hipóteses de radicalidade, eventualmente “cegas” em relação à(s) envolvente(s), ou de cópia, anulação ou *pastiche*, igualmente divorciadas de um meio que muitas vezes não compreendem nas suas imperceptíveis alterações constantes, defenderemos a relação *envolvida*, o afecto (arquitectónico, urbanístico, estilístico), o empenho, o diálogo, o estudo, a coerência das ideias que, conscientes da mudança que qualquer acção sempre imprime à “circunstância”, a promovem no rigor da História, na fidelidade aos desejos presentidos, no amor pela continuação das cidades.

1. Radicalidade

Estaremos preparados para ler as tipologias espaciais, para além do “estilo” ou da maneira que cada época encontrou para as definir? Estaremos preparados para sentir as acumulações da História recente com a mesma bonomia com que olhamos os exemplos do passado? Não se situará a farmácia Vitália, de Manuel Marques e Amoroso Lopes (Porto, 1932),

numa perigosa zona de fronteira entre o “tolerado” e o “não tolerado”? Por outras palavras, suportaríamos uma outra “colagem” por sobre o edifício das Cardosas que revelasse, hoje, a mesma coragem do magnífico *statement* modernista? Melhor observada, contudo, a “Farmácia Vitália” apresentasse, em 1932, em *continuidade* com a história e tradição que o “passeio das Cardosas” iniciara, desde o princípio da abertura do neo-clássico e robusto edifício frente à Praça Nova.

A partir da segunda metade do século XIX aquela calçada foi a movimentada garantia de uma animação que as ruas de 31 de Janeiro e dos Clérigos, em atenta observação, faziam confluir sobre a Praça. No edifício, propositadamente comprado para acolher escritórios e serviços que lentamente subiam da cidade antiga, sucederam-se, ao nível térreo, as lojas e os comércios que a crescente burguesia industrial reclamava.

A animação polarizada pelo embasamento comercial continuava, quando foi rasgada a Avenida dos Aliados por sobre o casario que se amontoava atrás das instalações dos Paços do Concelho, a partir de 1916; e o “remate”, o pano de fundo final, que era o “Palácio das Cardosas”, manteve-se estável, a ver crescer a Avenida para norte, até ser lentamente concluído o novo edifício da Câmara (1920-1956).

A rápida degenerescência dos centros que irá começar no final dos anos de 1960, com a avalanche de dependências bancárias a ocupar os espaços mais estratégicos (e de maior uso “público”), retirou às Cardosas esse papel polarizador

que assumira durante mais de um século. Toda a vibração provocada pelos pequenos comércios diversos que lhe pontuavam o térreo se esvaiu, em troca de uma uniformização ao serviço da sede de um banco que se instalou em todo o edifício (Paulo Guilherme, 1973), rasurando, com outro tempo e escala, as diversas marcas do tempo; todas menos uma: a Farmácia Vitália resistiu, constituindo-se no único testemunho (ainda que recente) de épocas mais vivas.

Um dia o banco fechou; deixámos de ir espreitar pelas montras altas a curiosidade decorativa das suas escadas redondas com degraus em grossas chapas de vidro; as Cardosas entristeciam com o resto da Praça e da Avenida, também triste e abandonada. A gentrificação turística trouxe agora, ao edifício de dois séculos, um Hotel de “cadeia”, como salvação de antigos brilhos.

Continuar a incompreender a vocação urbana daqueles vãos virados e ritmados sobre a rua, a densidade que poderiam acumular, o gosto de tornar a percorrer um animado passeio de agitada dimensão terciária e comercial, é este voltar a recolher-se dentro, numa escala monopolizadora do espaço, retracção de couraça fechada, fingindo-se aberta, à cidade. Só a Vitália é o sinal sobrevivente da vitalidade antiga; só a modificada fachada-sinal, de modernismo luminoso, recorda a hipótese que um dia o “brasileiro” Manuel dos Santos Cardoso (não podendo totalmente antever), tornou possível, ao comprar em hasta pública aquela enorme construção iniciada religiosa e que, a partir de então,

transformada em “prédio de rendimento”, iria servir de pano de fundo e ponto de partida à cidade nova, assente no que fora o terreno da cerca do Convento dos Lóios e cuja monumental fachada norte viria substituir (rectificando-o), o pano “fernandino” da muralha, entre a Porta dos Carros e a de Santo Elói.

O “passeio das Cardosas” (as herdeiras de Manuel dos Santos Cardoso) poderia ser, ainda hoje, o vibrante receptáculo que nos contasse a história dos anos de passagem, dos anos (finalmente) fora da muralha, não a higiénica opção securitária do comércio de distribuição interior, pelo interior dos corredores secos de um hotel igual.

E se a “radicalidade” de um gesto coerente de 1932 é hoje, apesar de tudo, *tolerada*, será menos pela incontestável força que daquela solução se desprende, e mais pelas contradições patrimoniais que, a 80 anos de distância, os vários espíritos digladiam.

Não duvido que possa haver quem considere que todo o alçado das “Cardosas” necessitasse de ser “limpo”, reposto, na duvidosa pureza da sua inicial imagem; talvez, também, quem lhe preferisse a muralha, esse pano de pedra entre Portas que a Junta das Obras Públicas aceitou que se destruísse, em 1788, com o que restava do velho convento dos Lóios, corrigindo a “indecorosa” barriga que a muralha ali fazia, frente à Praça Nova; ou as hortas, antes cultivadas e mais o Rio de Vila, que num dia de 1336 o Sr. D. Afonso IV entendeu mandar atravessar com um muro duro. Ou

mesmo as fragas, os sultos bravos, os trilhos castrejos; ou então só o vento, sobre os penhascos, nevoeiro em volta de ursos e lobos.

Poderemos rever exemplos de coerência e continuidade em soluções radicalmente modernistas, a um primeiro olhar, mas cuja permanência, hoje, nos assegura a qualidade da proposta dos seus autores, bem como a clara comunhão que estabeleceram, não só com o espírito do seu tempo, mas também com os dados percebidos no contexto da cidade em que se envolveram.

E é assim com o Hotel Vitória (Cassiano Branco, Lisboa, 1934) e o seu desenho expressionista e luxuoso consolidando a lateral da Avenida da Liberdade, contribuindo para a construção da imagem variada e vibrante que nos estabiliza o olhar a partir dos frondosos parques corridos centrais que, já tendo sido *Passeio público*, os grandes separadores retomaram.

É assim com a ainda “nova” e incrível Garagem do *Comércio do Porto* (Rogério de Azevedo, Porto, 1932), com tanto de acerto programático como material, com tanto de rotura com a Avenida dos Aliados, como de continuidade com os modelos de gaveto, substituída a retórica do torreão -- cujo “vazio” o próprio Rogério de Azevedo denunciava na composição, já só escultórica, com que rematara o Edifício do *Jornal*, uns metros abaixo (1930) --, pela utilidade simultaneamente sensual da chaminé de desenfumagem do conjunto que lhe articula e desdobra a dobra das ruas.

E é também assim com a voluntariosa abstracção que a Casa da Música (Rem Koolhaas, Porto, 1999-2005) aportou à Boavista, o “murro” expressivo que representa no andamento outrora medíocre da envolvente à Rotunda, inesquecível marca que hoje assinala o começo da Avenida, no seu prolongar para poente; o objecto extravagante, a pedra gigante ou o meteorito sendo, finalmente, a encontrada correspondência arquitectónica para o confronto com a magnitude da transparência arbórea que o jardim central redondo irradia.

2. Pastiche

Há um *desgaste* provocado pelo tempo que antecede a chegada da decadência física dos objectos arquitectónicos, que consegue, por efeitos da *patina* e do lento quebrar do brilho novo, aumentar-lhes o *charme*.

O *mainstream* manifesta sempre repúdio pelo *velho* ou pelo *gasto*, ainda que agora exulte com *jeans* rotas e esfarrapadas, que relevam, talvez, da ideia do conforto atingido pelo uso e pelo “agarrar” mais orgânico dos tecidos puídos aos corpos; também se preferem blusões de cabedal coçados e com a pele quebrada. Já as paredes sujas de escorrimentos ou com o reboco desgastado, as cantarias de lioz abertas pela chuva com os nódulos de cristais de pedra rasgados e integrando uma massa de humidade e pó, ou as telhas faceadas de líquenes, ou escadas exibindo o musgo à sombra, vigamentos tortos pela pressão das fibras do lenho dentro, demoram a reunir consensos.

A esplêndida expressão facial de Samuel Beckett (1906-1989), assumindo a “verdade” da passagem do tempo e do acumular dos sulcos na pele, fica a ganhar quando comparada com os apelos a uma “eterna juventude” constantemente propalados pela “imprensa cor de rosa” [“Detesto a velhice e as rugas”, exprime Lili Caneças (n. 1944), numa capa da Revista *Caras*¹]. Também as caixilharias em *pvc*², supostamente “idênticas” às mais antigas, em madeira, perdem no confronto, se não antes, pelo menos quando estas, orgânica e lentamente, se vão transformando, ao longo do tempo, correndo as leis da vida. Há também como que um suplemento de *vida* garantido pelos “acrescentos” criados ao correr dos anos, por sobre as estruturas eventualmente mais magras e anónimas inicialmente projectadas.

Não sendo de admitir confusões (nem concessões) frente à destruição física dos ambientes ou frente à sua eminente ruína ou colapso, não poderemos, contudo, pactuar com uma certa ideologia *higienista-superficial*, de valorização das cidades “pintadas”.

*“Sob certo aspecto, a vida de uma estátua começa no dia em que ela termina. Conclui-se a primeira etapa, pela qual, graças aos cuidados do escultor, o bloco de pedra adquiriu forma humana; uma segunda etapa, ao longo dos séculos, através de alternativas de adoração, admiração, amor, desprezo ou indiferença, através de graus sucessivos de erosão e de usura, irá levá-la, pouco a pouco, ao estado mineral informe do qual a havia arrancado o seu escultor.”*³

1. # 872. Lisboa: Impresa, 23 de Abril, 2012.

2. Acrónimo de *Poli Vinil Chloride*, polí-cloreto de vinil.

3. Marguerite Yourcenar. *Le temps, ce grand sculpteur*. Paris: Gallimard, 1983, p. 61

Interroguemo-nos, no entanto, sobre o conceito de integração e *pastiche*, que tão de mãos dadas têm andado ultimamente. Um cilindro em *pvc* verde garrafa, imitando uma “coluna Morris” (populares em Paris como suporte para afixação de cartazes de espectáculos, desde 1868), encimada por uma cúpula a que não faltam esferas armilares e cordames “esculpidos” de sabor “manuelino”, instalado pela JCDecaux, no Rossio, em Lisboa, exhibe a passagem de anúncios, em volta do seu tronco rotativo.

A cobertura é absurda: a publicidade dentro do novo cilindro é envolvida por um vidro e as abas balançadas já não protegem os cartazes de cinema e teatro como na verdadeiras “Morris” que pontuavam Paris desde a Belle Époque. A suposta tentativa de “integração” (?) é, também ela, um enorme equívoco. A peça é revestida a *pvc*, mas, na cor e nos motivos moldados, imita ferro fundido à maneira do século XIX (que, por sua vez, num assomo de má-consciência se refugiou em iconografia “neo-manuelina” de modo a “mesclar-se” na baixa... *pombalina*). Deveríamos questionar esta enorme mistificação histórico-estilística.

Acrescenta-se que o mecanismo publicitário, ao pressupor que o motivo anunciado rode em volta do cilindro, introduz uma certa dinâmica que, por si, poderia ser um óptimo mote para o desenho de um objecto contemporâneo (ao lado, um muito mais “do seu tempo” *Mupi*⁴, exemplifica essa possibilidade, de “acordo” com a História, no desenho despretensioso que exhibe).

4. Acrónimo de *Mobiliário Urbano Para Informação*.

Um raciocínio semelhante poderá ser ensaiado a partir de um coberto na escada de acesso à estação de metropolitano das Picoas, em Lisboa⁵, uma cópia das entradas desenhadas por Hector Guimard (1867-1942) e oferecida, “pronta a colocar”, pelo Metropolitano de Paris, a várias capitais europeias. Para além de uma negação da especificidade da própria arquitectura, estas ofertas “todo-o-terreno” acabam por prestar, nos seus duvidosos propósitos “tardo imperialistas”, um péssimo serviço às estações verdadeiras, em Paris, que vêm o seu estatuto de *ícone*, totalmente consolidado ao longo da História, ser banalizado, no descontexto, sobretudo temporal, com que são replicadas.

Tudo muito semelhante aos raciocínios que permitem os muitos desencontros existentes nas cidades, com especial incidência num equivocado e caricato “neo-pombalino” de 2,50 m de pé direito, muito popular, sobretudo na Lapa, em Lisboa, ou no Algarve, em Vila Real de Santo António e imediações.

3. Afecto

Entendamos “afecto” como o “envolvimento” complexo que a cada momento um arquitecto, consciente da História dos lugares (mesmo que não “conhecedor” -- será para o aprofundamento deste tipo de temas que se formam equipas pluridisciplinares...), estabelece com o projecto, questionando-o criticamente, avaliando-o de todos os lados e facetadas margens.

5. Na Rua Andrade Corvo, junto ao cruzamento com a Avenida Fontes Pereira de Melo.

Pode o arquitecto, inicialmente, andar em roda, tentando, intuitivamente, compreender uma *globalidade* (desprezaremos aproximações parciais, por inconsistentes), abarcando a que lhe pareceu a principal razão, tentando fechar dentro da solução todos os sentidos problemas ainda sugeridos, as previsões exigentes, aquilo que, ao intuir, não sabe se existe ou responde, mas que começa a preparar sob “influência”; de sobreaviso.

O estudo da História oferece-lhe um garante: não poderá ignorar a ordem cronológica bem como uma *aproximação* a uma hierarquia de causas; porque ficarão sempre outras por explicar, não as tomará totalmente como um *diktat*, mas como um *guião*.

A História sobreposta admite a limpeza mas também o reposicionamento dos acrescentos evitados; ou dos novos, quando os antigos já forem anacrónicos. Mais importante do que a consonância estilística, deverá estar presente a consistência volumétrica, a equilibrada escrita de espaços urbanos inclusores e concordantes, de remate, ou aportando saídas.

Uma volumetria “afeiçoada” não terá, necessariamente que respeitar “alturas”, muito menos vocabulário arquitectónico de época; será na delicadeza da implantação que organize a pequena praça ou direcione a rua, que contenha o largo ou respeite a travessa estreita, que ilhargue a avenida ou permita a continuação de um beco escadeado que iremos ler o acerto com a cidade de ontem, a manutenção dos ambientes que entendamos preservar.

O espaço cidade à volta da Sé do Porto foi sujeito a uma série de operações de “limpeza” e desmonte, na década de 1930, levadas a cabo pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais; uma década mais tarde foi, finalmente, rasgada a “Avenida da Ponte”, de ligação da Ponte Luís I ao centro da cidade (ainda que prevista desde 1886).

Neste contexto, observe-se a proposta de Álvaro Siza para essa mesma Avenida (2000), a qual contemplaria um “fragmentado” Museu da Cidade, desenhado como desejo de “reposição” contemporânea do ambiente desaparecido na década de 1940. O Estudo sugere uma enorme quantidade de volumes “partidos”, encaixados entre becos e impasses estreitos, como uma nova franja de remate (moderno), à mal tratada periferia medieval que a Avenida cortara. Álvaro Siza ancora-se na observação da cidade antiga, na sua escala e cadastro, em divórcio com o largo “estradão” mal aberto, mas também em experiências recentes, como a recomposição urbana da “Casa da Câmara” que, genialmente, Fernando Távora propusera três anos antes (1997-2002).

A “Casa da Câmara” de Távora representa a primeira vontade de “recuperação” desse ambiente de *aperto* urbano que terá existido em volta da Sé, antes da campanha de demolições.

Ressalve-se, contudo, a extrema modernidade da proposta, a reconstrução apenas volumétrica do objecto torre, a resignificação que introduziu na leitura do Terreiro da Sé (agora dispondo de uma reconquistada “entrada”) e da própria cidade (vista de modo improvável a partir do amplo

envidraçado virado ao casario), para além do claro propósito simbólico de voltar a expor, à vista do espaço público, o conflito sempre latente, desde a fundação da Cidade, entre o poder civil e aquele religioso.

Some-se-lhe ainda a inesperada presença da estátua “Porto antigo” (trazida do esquecimento a que estava votada deste o desmonte dos velhos Paços do Concelho, a que alegrara o frontão, em 1916), a olhar de fora os envidraçados à altura do público dentro da reposta torre⁶, para se entender a complexa teia histórica urdida por Távora, numa intervenção tão aparentemente pequena quanto *certeira*.

4. Conclusão

São sempre frustes as conclusões, como a que se avizinha, que recusam a certeza autoritária de opiniões supostamente no alvo. Mas foi o excesso de certezas, também, que construiu, quer o pouco de bom que as acções patrimonializantes no legaram quer os maiores equívocos (que são abundantes), alapados na mediocridade funcionária do respeito cego por regras ou regulamentos.

Haverá momentos em que se deverá descansar na recuperação integral de espacialidades existentes sem ousar perturbar o pressentido equilíbrio; haverá outros em que não se resistirá, contudo, a tentar melhorar, aqui e ali, o deixado abandono que as coisas do passado nos iludem, confundindo a declarada distração.

6. Uma enorme pressão ignorante, consubstanciada em apressados blogues e em *media* mais populistas, levou a que, em 2013, a estátua fosse apeada da nova localização revelada por Távora, vindo banalizar-se no passeio, no confronto com a Praça da Liberdade, em frente ao Banco de Portugal.

É banal dizermo-lo, mas cada caso precisará sempre do seu específico estudo, o qual conduzirá, depois, à sugestão de determinada invenção e remate; provavelmente, porque frente às tantas teorias que explicam e comandam modos de fazer, cada problema produz, ele próprio, uma particular teoria que lhe enquadra e justifica o modo escolhido de intervir.

Atlântida: Revista de Cultura_2014 (Vol. LIX) Angra do Heroísmo: IAC_
Instituto Açoriano de Cultura, 143-153

ISSN: 1645-6815

/

*Claire de Santa Coloma:
Guia prático para fazer uma
escultura básica de madeira*

Pedro Faro

123

—

—
Tocar no que se vê

“o artista que desbasta a madeira, que bate o metal, molda a argila, talha o bloco de pedra, faz reviver até nós um passado do homem, de um homem antigo, sem o qual não existiríamos”

Henri Focillon, *“Elogio da Mão”*¹

Instruções: antes de ler este texto, e antes de ver esta exposição, procure olhar para as esculturas de Brancusi. Elas dizem o essencial sobre a importância da acção da mão sobre a matéria e questionam a importância do plinto ou pedestal na sua relação com o público. Depois, se conseguir, sem ninguém ver - não é permitido tocar em obras de arte -, experimente/arrisque tocar no que vê.

No interior da Galeria: 12 esculturas de madeira, com diferentes formas, talhadas a partir de diferentes troncos ou qualidades de madeira – nogueira, azinheira... -, dispostas sobre plintos reaproveitados, de diferentes tamanhos, com diferentes alturas, configuram uma intrigante composição

—
1. FOCILLON,
Henri, *A Vida das
Formas*, Edições 70,
Lisboa, 2001.

sobre o fazer escultura. Numa prateleira, um manual escrito pela artista - “Guia Práctica Para Hacer Una Escultura Básica de Madera” – sistematiza um processo de trabalho que, utopicamente, e de uma forma essencial, se torna acessível a qualquer pessoa que queira fazer uma escultura, na lógica de uma cultura ou forma de pensar projectual. E, aqui, neste contexto, o “querer” e o “fazer” são palavras determinantes. Expondo a sua experiência pessoal, as suas fragilidades, a sua forma de ultrapassar diferentes obstáculos, Claire de Santa Coloma procura demonstrar que o que procuramos idealmente não está à venda, não é comercializado, e que a Arte pode resultar de uma situação dependente daquilo que existe naturalmente na natureza, das relações pessoais que estabelecemos, do nosso corpo, da luz natural, de ferramentas elementares e, sobretudo, da nossa vontade milenar de “fazer” (faber), de dar forma à matéria, respeitando ou procurando chegar até ao seu nó fundamental, a uma situação de conhecimento primordial: Olhar os ramos de uma árvore. Despir a árvore. Perceber que, usando a escrita de Maria Gabriela Llansol, “*o que esplende, à volta da árvore, é o nada da forma*”². *Sabemos que as formas vitais misturamse. “O fundo da madeira interioriza um nó, um ovo/ que acabará por ser um povoado no meu horizonte”*³.

No ateliê: Com uma proposta expositiva, no geral, subtilmente irónica – sobre o sistema de produção e circulação da arte -, o que vemos em cada uma destas esculturas, apresentadas num curioso dispositivo e enquadramento teórico, é o

2. LLANSOL, Maria Gabriela, *Um beijo dado mais tarde*, Edições Rolim, Lisboa, 1991, p. 69.

3. Id., *Ibidem*, p. 81.

efeito virtuoso das mãos de uma artista sobre a madeira, sublinhando, de forma crítica, o essencial da escultura: superfície e profundidade, distorções, volume, espaço... configurando um discurso que assenta numa metódica prática obsessiva e essencial. Para o Historiador da Arte, Henri Focillon, autor de um dos mais importantes tratados sobre a vida das formas⁴, “*na oficina de um artista, estão patentes por todo o lado as tentativas, as experiências, as intuições da mão, as memórias seculares de uma raça humana que não olvidou o privilégio de manusear.*”⁵ Nas várias visitas realizadas ao ateliê de Claire de Santa Coloma, nos últimos anos, percebemos que tomar consciência é tomar forma. Talvez porque “*sem dar uma forma, nada me existe*”⁶? Ou porque dar forma é humanizar?

Do seu investimento, muito físico, sobre a matéria – sobre a madeira, neste caso –, respeitando as suas inconsistências, irregularidades ou idiosincrasias, explorando os desastres da mão, releva a dimensão erótica do trabalho artístico. Como? Ora, a actividade erótica, na perspectiva de Bataille, seria sobretudo, ou

antes de tudo, uma exuberância da vida: o seu terreno seria essencialmente o da violência, o da violação⁷. Note-se que estas esculturas de Claire de Santa Coloma procuram chegar a uma intimidade própria da material através de uma acção que implica o talhe repetido de uma ferramenta, da mão da artista, sobre o corpo dessa mesma matéria. Ora, para Bataille, toda a operação do erotismo tem como fim a dissolução do

4. FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Edições 70, Lisboa, 2001.

5. Id., *Ibidem*, p. 117.

6. LISPECTOR, Clarice, *A Paixão segundo G.H.*, Relógio d'Água, Lisboa, 2013, p. 11.

7. ver: BATAILLE, Georges, *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2007.

ser e o alcançar o seu ponto mais íntimo. Descontinuando-o? O que está em jogo no erotismo seria, assim, a dissolução das formas. Mas, como relembra o ensaísta francês, no erotismo, a vida descontinuada não está condenada a desaparecer. Ou seja, ela só é questionada, devendo ser perturbada ou alterada o mais que possível. Sendo assim, há, no trabalho de Claire de Santa Coloma, e com este ensaio expositivo, uma procura da continuidade, uma vontade de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é capaz, como refere Bataille no seu ensaio sobre o assunto. Ao trabalharem o tempo – “Me propuse hacer esculturas talladas a mano, como una manera de trabajar el tiempo. Como un acto de resistencia”⁸ -, as obras de Claire de Santa Coloma criam, por isso, constantemente, fissuras que nos mostram um reino incerto, que não é nem espaço nem razão.

Conclusão: Resta-nos perguntar aquilo que já ninguém parece perguntar: Este trabalho, esta experiência, este ensaio escultórico são, afinal, sobre o quê?

Como resposta, a frase de Maria Gabriela Llansol: “*falamos do pendur conceptual de certas árvores pois cremos que há árvores que agem mentalmente. O pensamento não é o raciocínio, é um feixe de reflexões, de sentimentos, de visões que se encadeiam e abrem caminho aqui*”⁹.

Lisboa, Travessa do Alecrim, Janeiro de 2014

8. DE SANTA COLOMA, Claire, *Guía Práctica Para Hacer Una Escultura Básica de Madera*, 2014.

9. LLANSOL, Maria Gabriela, *Um Falcão no Punho*, Relógio d'Água, 1998, p. 39.

Texto originalmente publicado como folha de sala para a exposição de Claire de Santa Coloma que decorreu na Galeria 3+1, em Lisboa, entre 24 de Janeiro e 15 de Março de 2014.

/

*Claire de Santa Coloma:
Practical guide for making a
basic wood sculpture*

Pedro Faro

128

—

Touch what you see

“The artist that chops wood, hits the metal, moulds the clay, carves the stone block, make us revive the past of an old man, without whom we would not exist”

Henri Focillon, *Elogio da Mão*¹

Instructions: Before you read this, and before seeing this exhibition, have a look at the sculptures of Brancusi. They talk about the essential importance of the actions made by hand on a material and question the importance of the plinth or pedestal in their relationship with the public. Then if you can, without anyone seeing - as is not allowed to touch works of art, try / risk touching what you see. Inside the gallery: 12 wooden sculptures of different shapes, carved from logs or different qualities of wood; walnut, holmoak ... arranged on plinths reinstated, in different sizes, with different heights, constitute an intriguing composition on making sculpture. On a shelf, a manual written by the artist - Practical guide for

—

1. FOCILLON,
Henri, *A Vida das
Formas*, Edições 70,
Lisboa, 2001.

making a basic wood sculpture - systemizes a working process that, in a utopian and essential way, makes accessible to anyone who wants to make a sculpture, in the logic of a culture or project-oriented way of thinking. Here, in this context, wanting and doing are key words. Exposing her personal experiences, weaknesses and way of overcoming different obstacles, Claire de Santa Coloma seeks to demonstrate that ideally what we seek is not for sale, is not to be traded, and that art can result from a situation that depends from what exists naturally in nature, from the personal relationships we have, our body, the natural light, the basic tools, and above all, of our ancient desire to do (*faber lat.*), to form matter, respecting or searching until one reaches their fundamental node, to a place of primordial knowledge : Look at the branches of a tree, undress the tree. As realized, in the writings by Maria Gabriela Llansol, “*what is splendorous, around the tree, is its formlessness*”². We know that life forms are interwoven. “*At the base of the wood internalizes a node, an egg, that will eventually be a town on my horizon*”³.

In the studio: With an exhibition proposal, overall, subtly ironic, about the system of production and circulation of art; what we see in each of these sculptures, presented in a curious device and theoretical framework, is the virtuous effect of the hands of an artist on wood, underlining, critically, the essence of sculpture: surface and depth, distortion, volume, space ... Configuring a discourse that is based on a methodical and obsessive essential practice.

2. LLANSOL, Maria Gabriela, *Um beijo dado mais tarde*, Edições Rolim, Lisboa, 1991, p. 69.

3. Id., *Ibidem*, p. 81.

For the art historian, Henri Focillon, author of one of the most important papers on life forms⁴, “*on an artist’s workshop, are evident everywhere attempts, experiences, intuitions of hand, secular memories a human race that has not forgotten the privilege to handle*”⁵. In several visits to the studio of Claire de Santa Coloma, in recent years, I have realized that consciousness is taking shape, perhaps because “*without providing a form, nothing exists to me?*”⁶ Or because form is to humanize?

On her investment, very physical, on the material - on the wood, in this case - while respecting its inconsistencies, irregularities or idiosyncrasies, exploring the disasters of the hand, emphasizes the erotic dimension of the artwork. How? Now the erotic activity in view of Bataille, would be over and above all, an exuberance of life: his field would be essentially that of violence and rape⁷. Note that these sculptures by Claire de Santa Coloma try to reach in the material their own intimacy, through an action involving the repeated cut of a tool, by hand of the artist, on the body of the same matter. However, for Bataille, the entire operation of eroticism is to order the dissolution of the self and reach ones innermost point. By discontinuing it? What is at stake in eroticism would be then, the dissolution of forms. But as the French essayist recalls, in eroticism, life is discontinued not condemned to disappear. That is, life is only questioned should it be disturbed or possibly altered. So there is, in the work of Claire de Santa Coloma, and with this expository

4. FOCILLON, Henri, *A Vida das Formas*, Edições 70, Lisboa, 2001.

5. Id., *Ibidem*, p. 117.

6. LISPECTOR, Clarice, *A Paixão segundo G.H.*, Relógio d’Água, Lisboa, 2013, p. 11.

7. ver: BATAILLE, Georges, *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2007.

essay, a search for continuity, a willingness to enter, in a world founded on discontinuity, all the continuity that this world is capable, as Bataille refers to in his essay on the subject. By working time *“I set out to make hand carved sculptures as a way of working time; as an act of resistance”*⁸ - the works by Claire de Santa Coloma create therefore, constant fissures that show us in an uncertain realm, which is neither space nor reason.

Conclusion: We can only wonder what no one seems to ask: This work, this experience, this sculptural essay are, after all, about what?

In response, the phrase by Maria Gabriela Llansol: *“We speak the conceptual bias of certain trees because we believe that there are trees that act mentally. The thought is not the reasoning, it is a bundle of reflections, feelings and visions which are linked together and lead to the path here”*⁹

Lisbon, Travessa do Alecrim, January 2014

Text originally published as a leaflet for Claire de Santa Coloma's exhibition at Galeria 3+1, in Lisbon, on view between the 24th of January and the 15th of March 2014.

8. DE SANTA COLOMA, Claire, *Guía Práctica Para Hacer Una Escultura Básica de Madera*, 2014.

9. LLANSOL, Maria Gabriela, *Um Falcão no Punho*, Relógio d'Água, 1998, p. 39.

/

*Uma nova geração
Sem imagens absolutas e formas
narrativas lineares*

Sandra Vieira Jürgens

132

—

Este texto ensaia uma aproximação a diversas práticas, linhas de trabalho, de pensamento e reflexão produzidas por artistas nascidos na década de oitenta.

Propor o que ficará conhecido como as novas práticas artísticas emergentes portuguesas é o mesmo que perguntar o que é a arte contemporânea hoje. E um dos pontos desta introdução é a questão da globalização com impacto – positivo e negativo – na produção e na circulação de conhecimento, obras, nomes e referências do campo artístico. Se a globalização permite a existência de zonas de influência geográficas variadas no panorama artístico, com uma melhor distribuição de poderes, ela acarreta a dispersão e fragiliza a noção de identidades unificadas. Embora permita a emergência de novos mercados, a descoberta de novas áreas de produção, novos sistemas, novas redes de interação, e o encontro de novos artistas, há também potencialmente uma maior uniformização das linguagens. Até porque muitos dos artistas das novas gerações têm referências semelhantes, estudando ou completando os seus estudos em instituições internacionais e em muitos casos nas mesmas universidades.

Este é um tema que volta a estar na ordem do dia, sobretudo porque Okwui Enwezor, o próximo diretor artístico da Bienal de Arte de Veneza, está a propor uma nova reflexão sobre a mundialização e o local da arte num mundo globalizado na edição do evento que se realizará de 9 de maio a 22 de novembro de 2015. Curador da Documenta 11 (1998-2012), Enwezor foi o primeiro curador não-europeu nomeado, fazendo história ao desenvolver um evento com curadoria coletiva e multidirecional e mostrando que a curadoria foi também ela uma prática de vanguarda no que diz respeito à mundialização da arte.

São muitas as mudanças em curso. Há até um aparente desinteresse pelo “novo” e “emergente”, categorias que ficaram demasiado coladas a uma visão da cultura que segue o mercado, privilegiando a mercantilização da arte, tendência sobretudo nascida nos anos 80 e que teve continuidade nos anos 90, com uma perspetiva economicista da cultura, setor económico dominado pelas indústrias culturais, claro está, e orientado essencialmente para a construção de infraestruturas e para a promoção da arte através de exposições.

Poderemos falar igualmente de outro movimento em curso, a des-ocidentalização, levada a cabo em várias zonas do globo, com múltiplas iniciativas e oportunidades de ensaiar novas leituras, novas análises e descentralizar a história única do Ocidente e dos museus ocidentais. É como se na história da arte se chegasse finalmente a colocar em prática as tão apregoadas teorias críticas da história única do período

pós-moderno. Existe um claro movimento de ativação e estudo de arquivos, de zonas que desejam refazer as suas histórias. No Ocidente esse estudo recai sobre protocolos de organização, apresentação de conhecimentos e objetos de diferentes campos do conhecimento. Evidencia-se a importância das coleções, do tratamento, investigação e estudo de determinados fundos documentais anteriormente desconsiderados, como o da arte popular, com a articulação e intercessão entre memórias privadas e narrativas históricas. Aparentemente mais do que a contemporaneidade, ou mesmo o futuro, importa a história. O peso da história é tão avassalador que a própria arte contemporânea está a passar a categoria histórica. Ou seja, chega a hora de aplicar o itálico à palavra “arte contemporânea”, uma arte associada aos museus, às exposições, às galerias, às feiras, aos leilões, às dinâmicas do turismo cultural, que não irão desaparecer, mas cuja relevância será seguramente relativizada. Os grandes eventos do mundo da arte, como a Bienal de Veneza ou a Documenta de Kassel, têm vindo a destacar o apelo retrospectivo das suas propostas e a intensificar a vertente mais académica e experimental dos trabalhos em exposição. Por exemplo, Paolo Baratta, o presidente da Bienal de Veneza, vem incentivando o uso da pesquisa e da investigação histórica, com o objetivo de reforçar essa vertente de intervenção curatorial. Nesse sentido, ocorreu a última Bienal de Arte de Veneza de 2013 comissariada por Massimiliano Gioni, intitulada *Il Palazzo Enciclopedico*, bem como a 14ª Bienal

Internacional de Arquitetura de Veneza comissariada por Rem Koolhaas, que escolheu o tema *Fundamentals*, uma investigação sobre a disciplina da arquitetura nos últimos 100 anos. O mote da pesquisa foi *Absorbing Modernity 1914-2014*, com o objetivo de indagar de que modo a estética universal e o estabelecimento de uma linguagem moderna única e global se impuseram aos estilos nacionais ou foram absorvidas pelas várias identidades arquitetônicas nacionais entre 1914 e 2014.

Nestes eventos há também um grande interesse na descoberta de artistas e criadores fora de campo, sem conhecimento da história de arte canônica/ocidental, e que reabilita o interesse de Jean Dubuffet pela arte “bruta”, do “outro”.

Num artigo recente escrito para a *Mousse*, também Carolyn Christov-Bakargiev reforçou premissas teóricas da sua proposta na última Documenta de Kassel, ao defender a não separação dos campos de conhecimento entre as ciências físicas, sociais e humanas. No texto intitulado “World Worlding: The Imaginal Fields of Science/Art and Making Patterns Together”, ela não deixa mesmo de referir a tendência dos agentes de fechar o campo e de não respeitar a abrangência desejada por muitos artistas: “(...) while most artists are interested in dealing with the world at large through their embodied ‘amatorial’ artistic, social and discursive practices, even in their most inward-looking or most exquisitely crafted artworks and projects, many curators, art critics and exhibition or collection-makers do

not share their openness: instead, most of these practitioners ‘cut’ the work of artists ‘off’ from the world at large in order to protect it (...)”¹.

Sem imagens absolutas e formas narrativas lineares, as práticas artísticas constroem-se hoje a partir de uma série de características mais dominantes: objetos materiais ou imateriais, investigação, conhecimento, oralidade, performatividade, reflexividade, imaterialidade, narrativas instáveis, fragmentadas, conversas, sensibilidade à improvisação e a uma teatralidade afastada de normas e códigos da disciplina, com a apresentação de “situações construídas” que envolvem intérpretes, atores ou pessoas comuns. Talvez também relacionadas com fatores económicos, sociais, políticos e culturais, existe até uma relação direta ou indireta entre estas práticas e uma série de comportamentos e expressões culturais da década de setenta. E são artistas que de alguma forma trabalham contra o seu próprio tempo – a contemporaneidade, a mercantilização, a instrumentalização, o universo digital.

Refira-se a esse título os trabalhos artísticos de Catarina de Oliveira, André Alves, Igor Jesus e Salomé Lamas.

Catarina de Oliveira nasceu em Lisboa, em 1984. Formada em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa (2005), estudou – Studio Practice and Contemporary Critical Studies (BA) – no Goldsmiths College (2006-2009) e no Piet Zwart Institute/Willem de Kooning Academie, em Roterdão (MA, 2010-2012).

1. Carolyn Christov-Bakargiev, “World Worlding: The Imaginal Fields of Science/Art and Making Patterns Together” in *Mousse – Contemporary Art Magazine*, nº 43 (April/May 2014), p. 76.

A performatividade e a narratividade, duas das dimensões que mais têm contribuído para a renovação do campo artístico, são centrais no trabalho desta artista. Nas suas peças articula um conjunto de situações e discursos desempenhados por personagens vários, sendo através do texto, lido e falado, da linguagem gestual e corporal, que se enunciam formas de apreender a realidade. Num terreno misto, cruzado pelas artes visuais, a literatura, o teatro, está *A Game of Roles Played by Characters, Stones and Minerals* (2012), uma peça constituída por diferentes capítulos em que trabalha e faz da citação e da investigação em torno de múltiplas referências da cultura grega antiga, da arquitetura, da história e da dramaturgia o suporte para a construção de diferentes narrativas. Exemplar da sua prática artística é também a peça com o extenso título – *Os traços do seu carácter, as formas da sua existência, os episódios da sua vida, ainda que de acordo com a procura pela qual ele se sente responsável até à irresponsabilidade, não pertencem a ninguém* (2013) – peça minimal onde duas figuras transitam por segmentos num espaço triangular, dialogando e expondo pensamentos, reflexões e dúvidas sobre a permanência, a flexibilidade, a itinerância, ficar, sair, progredir, estagnar ou petrificar, no campo artístico ou em qualquer realidade quotidiana.

André Alves nasceu em 1981. Vive e trabalha no Porto, onde estudou na Faculdade de Belas Artes e, em Helsínquia, onde é doutorando na Universidade de Artes. A pesquisa autoral sobre a formação do discurso, definições linguísticas

e a dupla natureza das palavras tem sido central no trabalho deste artista. Usando o desenho e peças escultóricas, André Alves confere a maior das atenções à palavra e trabalha numa zona de influência da poesia visual e concreta, revelando uma sensibilidade a formas e usos discursivos e trabalhando as relações entre as formas plásticas, concretas, físicas e materiais das palavras e das letras, num jogo claramente atento ao valor ao caráter literal e metafórico da linguagem. Uma das peças que realizou em 2013 pode servir aqui de exemplo dessa prática: *Problem or Solution* (Laboratório das Artes, Guimarães, 2013), trabalho de desenho em que a escrita da frase “Ficar, a guardar a esperança” faz-se de interrupções plásticas, de intervalos e cortes de escrita, com significados polissémicos na interpretação do discurso: nesta peça, a tensão é clara entre o convite/expressão de ação ou de inação, num jogo linguístico que não se quer retórico mas sim interventivo, crítico, em relação com uma determinada realidade cultural e sociopolítica.

Neste grupo de obras encontramos também *Impasse: A armar a tenda / A tenda a armar* (Exp. “Collecting, Collections and Concepts”, Fábrica Asa, 2012), peça que integra uma série mais longa de trabalhos que Alves vem desenvolvendo, e que neste caso assenta numa sensação de instabilidade e no trocadilho expresso no título e inscrito na peça feita com materiais reutilizados, cujo resultado também evidencia a sua capacidade de realizar esculturas delicadas a partir de “materiais brutos”.

Igor Jesus nasceu em 1989 e é licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Concebeu *Uma Coisa Nunca Existe Só* (Exp. “Logradouro”, Espaço Avenida 211), peça formada por uma lâmpada e um copo de água, em que o artista coloca em destaque a ideia de interdependência, de equilíbrio e do valor relacional e contextual das situações. Neste caso a estabilidade, silenciosa, passa despercebida.

Em *O Lado Escuro da Lua* (Exp. “A Viagem da Sala 53”, Gal. Baginski, 2013) é a presença monumental do corpo da obra formada por uma parede de frigoríficos que se destaca. Esta obra coloca igualmente muitas questões próprias do discurso e dos programas escultóricos da modernidade e contemporaneidade. Assim, uma parede de frigoríficos deitados, em diferentes posições mas cumprindo uma fachada com todas as partes traseiras voltadas para o espaço aberto da galeria, evoca a tensão entre a horizontalidade da peça e a verticalidade do objeto, a qualidade abstrata e física dos objetos recuperados, a superfície de painéis industriais, de valor pictórico, e o aspeto geometrizar, por vezes minimal do seu interior, e cuja imagem oscila entre a fuga para a abstração e o peso da realidade. Num sentido mais metafórico, o título enunciado aponta para o lado não visível, obscuro, sobretudo fictício da lua quando observada a partir da superfície terrestre e, claro, para a duplicidade, para o jogo de superfícies abertas e fechadas, de luzes e sombras, de visibilidades e invisibilidades, que configuram uma poderosa metáfora do lado negro do ser humano.

Salomé Lamas nasceu em Lisboa, em 1987. Estudou Cinema em Lisboa, na Escola Superior de Teatro e Cinema (2008) e, em Amesterdão, na Rietveld Academy (2011). Trabalha no domínio da imagem em movimento e realizou curtas e longas-metragens que tem exibido tanto em espaços artísticos como em festivais de cinema. Realizou documentários, um sobre o universo da artista Ana Jotta intitulado *Jotta: a minha maladresse é uma forma de delicatessen* (2009), e uma série de pequenos documentários sobre o fluxo e processo de trabalho do designer Fernando Brízio, onde se integra *How to piggyback your lifetime production* (2011) para a Experimenta Design de 2011. Do seu corpo de trabalho fazem ainda parte filmes de performances, como *Fall II* (2011), em que regista a queda de uma personagem/figura em bicicleta, junto ao Cais das Colunas, uma homenagem ao filme homónimo de Bas Jan Ader (1942-1975), onde o realizador e artista conceptual holandês ensaia uma de muitas quedas, esta no canal de Amesterdão. Bas Jan Ader, que frequentou a Rietveld Academy, desapareceu em 1975, aos 33 anos, num veleiro com que pretendia atravessar o Atlântico, de Cape Cod até à Grã-Bretanha, sendo considerado uma figura de culto por artistas e cineastas que encontram na sua obra uma densidade de pensamento sobre a condição humana: a fragilidade, a sensibilidade ao erro, à queda. Salomé Lamas também revisita a obra *Broken Fall (Organic)* (1971) em que Bas Jan Ader cai de uma árvore, em *Encounters with Landscape (3X)* (2012), onde constrói situações em que explora os seus limites em

contacto com a paisagem açoriana da ilha de São Miguel. Na curta-metragem *Theatrum Orbis Terrarum* (2013), projeto que estreou em Portugal no DocLisboa do ano passado e que teve também uma versão em instalação apresentada no Museu Nacional de Arte Contemporânea no âmbito do Festival Temps d'Image existe um contacto estreito com o mundo natural, o mundo antigo, a história, e o que resta dela, a via científica, a memória e a experiência íntima. Com três ecrãs, vista em instalação, preferindo a sincronia à diacronia, multiplicam-se as opções de leitura, a intersecção de universos, tempos, espaços numa narrativa onde figuram vários cenários, a linha de água, o fundo do mar, um museu (Museu Geológico), onde a personagem afirma: “Quando olho o mar durante muito tempo, perco interesse no que se passa em terra.”

Texto originalmente publicado em *Arq./a – Revista de Arquitectura e Arte*.
Lisboa: Futurmagazine. N.º 114 (Jul./Ago.), pp. 122-125. ISSN: 1647-077X.

/

A condição contemporânea
por Philippe Parreno e Pierre Huyghe
João Laia

142

—

O Centro Pompidou e o Palais de Tokyo reinterpretam as obras de dois dos mais pertinentes artistas visuais europeus, transformando o nosso presente semi-apocalíptico em imagens e espectros — ou seja, em cinema.

Ao aproximarmo-nos da entrada do Palais de Tokyo, o centro de arte contemporânea de Paris, notamos algo de diferente. O néon que costuma anunciar a programação do espaço desapareceu, dando lugar a uma estrutura translúcida de luz branca. Entramos. As bilheteiras também se transformaram: o balcão habitual é agora uma parede de luz, que transforma os funcionários em silhuetas. À nossa volta, os candeeiros acendem-se e apagam-se a um ritmo estranho, tal como a sinalética do museu-exposição, acompanhados pelo eco intermitente de um piano ao longe. Um misto de sonho e pesadelo: entre o cenário futurista em construção e a ruína após o desastre. Apocalíptico e redentor. Chegámos a um lugar qualquer que já não pertence ao Palais de Tokyo: o universo coreografado de Philippe Parreno, um *Anywhere, Anywhere Out of the World*, como a frase que dá título à retrospectiva.

O artista francês é conhecido por interpretar o formato exposição como um trabalho total, constituído pelas diferentes peças, que assim se tornam momentos no interior da experiência imersiva. Entre os exemplos anteriores conta-se, por exemplo, a exposição na Serpentine Gallery de Londres, em 2011, onde os visitantes eram guiados pelas salas da galeria através dos sons de cada vídeo, activados numa progressão individual que descrevia um percurso pelo espaço. A retrospectiva no Palais de Tokyo, que pode ser vista até ao próximo dia 12, leva este tipo de abordagem à sua expressão máxima, ocupando, pela primeira vez na sua história, todo o espaço do edifício.

Anywhere, Anywhere Out of the World cria um espaço cinemático marcado por uma exploração profunda da imagem e dos seus sistemas de representação, utilizando a figura do fantasma, um produto típico do mecanismo cinematográfico, como instrumento principal. A presença espectral é sentida logo à entrada, através da ilusão-silhueta dos trabalhadores das bilheteiras, para reaparecer permanentemente em toda a exposição. Na instalação *Marilyn* (2012), o espectador vê o interior de um quarto do hotel Waldorf Astoria nos anos 50. O percurso pelo espaço-tempo é guiado pela visão subjectiva da diva de Hollywood e acompanhado pela sua voz e pela sua letra manuscrita, recriados através de computadores. É estranho sentir que o movimento pelo interior do quarto ecoa a nossa deslocação pelo Palais de Tokyo.

A instalação *Anywhere Out of the World* (2010) expande esta análise da figura fantasmática através de Annlee: em 1999, Parreno e outro seminal artista visual francês, Pierre Huyghe, compram a personagem manga a um estúdio japonês e iniciam o projecto colectivo *No Ghost Just a Shell*, onde especulam um paralelismo entre o ser humano e o protagonista de ficção. Na projeção do Palais de Tokyo, Annlee reflecte sobre a sua condição artificial, questionando-se sobre a vida. O trabalho de Parreno é acompanhado por uma performance de Tino Seghal, que se inicia com o aparecimento de uma menina na sala. É uma nova encarnação de Annlee, que nos interroga directamente, olhando-nos nos olhos, movimentando-se à nossa frente e incluindo-nos no seu monólogo. *Anywhere Out of the World* reúne todos os temas, todos os mecanismos e todos os jogos de espelhos da obra de Parreno: a experimentação sobre a autoria artística, os cruzamentos entre espaços dentro e fora do ecrã, ficção e vida real, o coreografar da experiência-visita, a investigação da imagem como representação e como entidade autónoma, a contaminação entre a arte e áreas como a ciência ou a indústria do entretenimento.

Ecossistemas

Se a retrospectiva de Parreno formula uma análise da condição contemporânea através de presenças fantasmáticas assombradas pela ideia de morte, a exposição de Pierre

Huyghe no Centro Pompidou, também em Paris (até dia 6), pode ser vista como o outro lado da questão, o lado da vida. Em 2011, Huyghe inaugura na galeria Esther Schipper, em Berlim, a exposição *Umwelt* (Ambiente), em que são apresentados diversos organismos: formigas, aranhas, um vírus activo de gripe e o próprio público (incorporado através do anúncio do nome de cada visitante por um porteiro). No mesmo ano, e integrado nos projectos especiais da feira Frieze, o artista apresenta *Zoodram* (2011-), um aquário onde, entre outros crustáceos, caranguejos-eremita utilizam réplicas da *Sleeping Muse* de Brancusi como casa-protecção. De acordo com Vincent Honoré, curador francês director da David Roberts Art Foundation e responsável pela exposição individual de Huyghe na Tate Modern em 2006, o trabalho do artista atravessou duas fases. Do seu ponto de vista, o primeiro período é marcado por uma abordagem estrutural aos mecanismos do imaginário (e em particular do cinema); o segundo, iniciado em 2010, caracteriza-se por um interesse pela ficção entendida como um ecossistema de experiências. A exposição do centro Pompidou apresenta uma leitura retrospectiva da sua obra tendo como foco este segundo momento: mesmo os trabalhos anteriores são relidos a esta luz. A exposição torna-se um organismo vivo, em movimento e transformação.

A própria estrutura do museu é utilizada para sublinhar a dimensão mutante e orgânica da mostra. As paredes da exposição anterior, dedicada a Mike Kelley, foram reutilizadas

e obras como *Timekeeper* (1999-) ou *Shore* (2013) resultam de uma agressão física ao museu, raspando camadas de tinta directamente das paredes. Aileen Burns & Johan Lundh, co-directores do Institute of Modern Art de Brisbane, na Austrália, associam estes gestos, reveladores da história do espaço no interior da exposição, à prática de Gordon Matta-Clark, que o artista já tinha citado em *Light Conical Intersect* (1996), uma projecção do filme *Conical Intersect* (1975), de Matta-Clark, no sitio exacto do edifício intervencionado nos anos 1970. O museu é assim entendido como um ecossistema ao qual, entre outros organismos, também pertencem os visitantes. Talvez a maior marca da exposição entendida como organismo vivo — ou, pelo menos, a mais visível — seja a presença de *Human* (2011-2013), um cão de pêlo branco com uma pata cor-de-rosa que se movimenta livremente no interior do espaço. *Human* fez a sua grande aparição na Documenta13 do ano passado, no interior da instalação *Untitled* (2012), à qual a exposição no Pompidou também vai buscar a figura feminina reclinada cuja cabeça é constituída por uma colmeia de abelhas.

A utilização de organismos vivos, animais ou plantas, resulta do seu interesse em questionar os limites da instituição e, principalmente, a voz autoral do artista. Na continuidade deste pensamento, Huyghe, de forma semelhante a Parreno, inclui obras ou referências a outros artistas como Marcel Broodthaers, Modigliani, John Cage ou Le Corbusier. Os seus testes às fronteiras do mundo da arte inscrevem-se na

linhagem de Marcel Duchamp, questionando o que é ou pode ser considerado um objecto artístico e em que consiste a prática de um artista. A dimensão curatorial da sua prática também se pode relacionar com gestos de Duchamp como a inclusão de sacos de carvão no tecto da Exposição Internacional do Surrealismo de 1938. À semelhança de Parreno, Huyghe entende o formato expositivo como uma peça no contínuo do seu corpo de trabalho, criando um ambiente fluido, onde as fronteiras entre cada obra são porosas. Juntas, todas compõem um único organismo vivo. Os aquários de *Zoodram*, por exemplo, lembram a caixa de fumo, luz e cor de *L'Expédition Scintillante* (Light Box) (2012), ou a exploração de uma floresta no interior da ópera de Sidney de *Forest of Lines* (2008).

Condensações

Huyghe e Parreno pertencem a um grupo de artistas que emerge na década de 1990 associado à chamada estética relacional teorizada por Nicolas Bourriaud — uma prática que toma como ponto de partida o conjunto de relações humanas e o seu contexto social. Embora esta dimensão, e principalmente a vertente participativa de Huyghe, tenha perdido peso nos seus trabalhos mais recentes e, conseqüentemente, nestas duas apresentações, ainda se encontram diversos traços desse interesse anterior, por exemplo no entendimento da exposição como uma experiência híbrida de ficção e realidade. Visualmente, as duas

exposições aparecem como objectos totalmente opostos. Parreno propõe um percurso centralizado que coreografa o percurso do visitante pelo interior do museu, oferecendo-lhe um campo de visão altamente restringido: apenas se pode experimentar um trabalho de cada vez. Huyghe cria um labirinto com diferentes possibilidades de movimento, com diversos mundos coexistindo em paralelo; cabe ao visitante fazer a sua própria edição do conjunto.

O cinema, influência maior de Huyghe no início da sua carreira que parece ter perdido espaço na fase actual, é um instrumento interessante para interpretar as duas exposições. Se no caso de Parreno o seu impacto é claro, tanto pela forma como pelo conteúdo da exposição, em Huyghe a sua presença é mais difusa, embora não menos importante. Mais do que explorar a organicidade em si mesma, Huyghe transforma os organismos que manipula em imagens, representações que não controla, testando a presença da ficção na vida e as possibilidades de vida na ficção, um procedimento, neste sentido, semelhante a Parreno. A sua aproximação ao modelo do jardim zoológico também se pode relacionar com uma influência cinemática: ambos emergem na mesma época e têm como objecto a produção de simulações da realidade. Continuando o paralelismo inicial entre a centralidade da ideia de morte em Parreno e da ideia de vida em Huyghe, o cinema regressa como o mecanismo que concilia ambas: um movimento semelhante à vida, mas com intervalos regulares de imobilidade e morte.

A centralidade da imagem, da representação, no trabalho de ambos os artistas tem como objectivo principal intensificar a experiência contemporânea, colocando-a face-a-face com ela mesma, comparando-a com um referente seu. O cinema (e o seu antecedente, a fotografia) constitui-se como um instrumento ideal para este tipo de pesquisas, criando simulacros ficcionais adequados a uma reflexão comparativa. Deste ponto de vista, as exposições de Parreno e Huyghe podem ser vistas como espaços intensificadores da condição contemporânea através de mecanismos cinematográficos. No catalogo da exposição de Pierre Huyghe, Tristan Garcia pergunta-se: “O que sou eu? Eu sou o espírito contemporâneo. Eu sou intenso e por vezes condenso-me.”

Num cenário contemporâneo quase apocalíptico em que objectos tão estranhos como drones assassinos, circuitos de vigilância on-line orwelianos, desastres ambientais do tipo Fukushima e crises financeiras tentaculares fazem parte da vida quotidiana, estas duas retrospectivas tornam-se condensações poderosas e necessárias da capacidade da arte como instrumento de reflexão política, fora deste mundo mas perto dele como nunca.

Texto originalmente publicado em *Ipsilon / Público*, 2 de Janeiro 2014.

/

Prometheus fecit - terra, água, mão e fogo

Maria de Fátima Lambert

150

“A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa. (...) Pois o artista recomeça todas as experiências primitivas: à maneira do Centauro, tateia as fontes e os ventos.” (Henri Focillon)

“Enlouquecidos pela dor
cobrimo-nos com o barro das palavras” (Ana Hatherly)

“Dans un voyage, on évolue, on change, on se transforme. Et souvent, on rentre et tout est annulé par le retour.” (Raymond Depardon)

1ª Parte: residências na Fábrica de Cerâmica

1. residências artísticas e duração...

...Os processos de residências artísticas propiciam a reconquista da vivência da duração. Numa época em que as situações se concatenam, numa exigência de respostas quase imediatas, a “demora” é privilégio para os artistas. A fluidez de pensamento que se entrecruza à atuação - metodologia, procedimentos e concretização – assegura a produção de obras no tempo mastigado, vivido num espaço industrial que é condição distintiva ao projeto que se cumpriu na Fábrica de Cerâmica PP & A – São Bernardo, em Alcobaça.

Em 2014, reuniu-se um grupo de artistas portugueses e brasileiros, procedendo de diferentes contextos e formações, “chegados” de viagens transatlânticas ou deslocando-se de cidades portuguesas. Tal confluência proporcionou contextos inesperados de experiências e pensamentos; promoveu diálogos e confrontos; impulsionou novas articulações poéticas e conceituais. Associaram-se técnica e criatividade, refletindo intencionalidades e decisões diferentes, por parte dos artistas e dos outros protagonistas que os visitaram durante as estadias.

As residências artísticas na Fábrica de Cerâmica decorreram durante 5 meses, entrando pelo verão adentro. A presença dos 14 + 1 artistas desenvolveu-se em parâmetros diferentes, verificando-se apenas um caso, cuja deslocação foi impossível de concretizar. Todavia, mesmo longe, Bela Silva centrou-se num pensamento anterior – quando da 1ª residência em 2010/2011 - aferindo-se a conteúdos iconográficos existentes em peças de faiança da Coleção do Museu Nacional Soares dos Reis. Nalguns casos, as permanências foram prolongadas; noutros, conciliaram-se de períodos entrecortados – idas e vindas.

Os artistas do “Laboratório #7” – Beatriz Horta Correia, Bela Silva, Graça Pereira Coutinho, Luís Nobre, Maria Pia Oliveira e Sofia Castro - realizaram a primeira residência na Fábrica de Cerâmica em Alcobaça, organizada por Graça Pereira Coutinho e pelo Arqtº. Manuel da Bernarda, mentor e alma da Fábrica de Cerâmica - entre outubro de 2010 e abril

de 2011. Daí resultou uma produção significativa que veio a ser apresentada na mostra “O Poder do Fazer”, patente de janeiro a setembro de 2013, no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa. Houve, então, oportunidade para ver como se concretizavam em matérias e formas, os sugestivos relatos dos artistas, seus testemunhos e entusiasmo. As respectivas peças produzidas, situavam-se em diálogos criativos, por relação às obras da coleção e à arquitetura do próprio Museu. A narrativa, que me havia sido feita ao longo desses meses, por parte de alguns artistas participantes, fora por demais entusiasta, despertando-me a maior curiosidade. Era notório o fascínio, o impacto que o ambiente da fábrica causara em todos. A fábrica seria, por um lado, um cenário quase fantástico, atendendo às dimensões e à profusão de elementos industriais encadeados e isolados, num clima de extremo frio no Inverno e de calor intenso no verão. Toda essa envolvência arquitetural, associada ao confronto humano com profissionais especializados, intensificou uma paixão comungada pela cerâmica, nas suas diferentes tipologias, processos e produtos. O caráter compulsivo, uma necessidade de criação quase insaciável, tornou-se evidente para a maioria dos artistas, originando de modo incontornável a realização de uma nova residência. Daí o projeto em causa, englobando artistas portugueses e brasileiros, pelo que foram iniciadas diligências para concretizar a proposta, tendo obtido a imediata adesão dos 15 artistas. Quando por mim abordados, em meados de 2013, estruturou-se um programa

luso-brasileiro recheado de personalidades heterogêneas que, espero, possa ter continuidade em próximas edições, agregando mais nomes, mais artistas... Este ano de 2014 foi marcado pela compilação de um núcleo de artistas, de várias gerações, contextos, advogando linguagens plásticas e discursos estéticos díspares. A sedução da experiência, que pode ser inconsequente e através da qual o erro adquire um dimensionamento estético, encaminhou o percurso, pautando as etapas que cada um dos artistas tomou, decidiu para si. As individualidades propiciaram um conjunto de obras rico e múltiplo que se dá a conhecer. A sua atividade tomou proporções intrínsecas de uma saudável compulsão para criar, correspondendo à definição de necessidade interior para a qual W. Kandinsky alertou, na pequena e emblemática obra *Do espiritual na Arte*. Essa “recolha” dos frutos e flores (parafraseando Rainer Maria Rilke) culmina na exposição coletiva, patente de 2 de outubro a 14 dezembro, no Museu Nacional de Soares dos Reis - Porto.

2. cerâmica e sedentários em viagem

Numa geografia onde a água e a terra potenciaram – desde memórias longínquas – a alquímica da cerâmica, a possibilidade de desenvolver residências para estes 15 artistas, adquiriu consistência e interesse acrescidos.

Os espaços de arquitetura, de funcionalidade industrial, são edifícios residentes (contentores), por definição, de uma dimensão arqueológico/patrimonial que urge dignificar – em

termos antropológicos e sociológicos, através de estratégias culturais qualificadas. Mas essa arqueologia industrial, quando incide em equipamentos mais recentes – no caso, datável dos anos 80 do séc. XX – transporta uma anamnese recente mas instruída a partir de pessoas e objetos que, alguns consideram obsoletos. A circunstância patrimonial, que lhe advém, absorve uma substância humana que é intraduzível, pois única. As características metodológicas, decorrentes da missão dominante e vigentes na Fábrica de Cerâmica, contagiaram os artistas, que as acataram e, em paralelo, viram a sua vivência do tempo revolucionada. A duração, a persistência e a necessidade da espera e demora, configuraram uma noção de tempo assimilado pela consciência e ação.

A etimologia do termo cerâmica retrocede até à Grécia, decorrendo da palavra κεραμος – argila, barro.¹ O termo “cerâmica” aplica-se a todas as peças produzidas em argila ou barro cozido, tomando diferentes configurações e atendendo a funcionalidades específicas que, todavia, foram expandidas e tomaram ramificações diferenciais. Numa perspectiva geo-histórica encontram-se obras intemporalizadas que procedem da arte chinesa, da arte do extremo-orient – japonesa, entre outras, da arte hispano-mourisca, arte pré-colombiana...e assim por diante. Ou seja, a cerâmica assumiu um papel de convergência técnico e artístico que atravessa povos e épocas disseminadas. Associa-se, originariamente, o aparecimento da cerâmica, com o estabelecimento, a fixação de grupos a localizações específicas: a sedentarização. As pinturas,

1. Cf. o artigo “Ceramique”, *Encyclopedie Universalis* in <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ceramique/> (consultado a 8 setembro 2014).

os desenhos incisos e as peças (artefactos) em pedra e em cerâmica são vestígios achados, de deslocamento e radicação, em paralelo.

Dentro da fábrica, a condição de “sedentarismo” para os artistas que, por vezes, se querem a si mesmos como “passantes” ou “nómadas” de lugares inominados, direcionou-os para uma outra assunção de ritmos e rituais de trabalho criativo. O contato com as matérias e a disponibilização de instrumentos e equipamentos especializados, propiciou-lhes desafios e situações inesperadas – mesmo que tendo previsto e determinado os seus procedimentos com anterioridade. Sob desígnio de superação pessoal, a convivência dos artistas no espaço que lhes foi atribuído, promoveu derivas gregárias. Este “nomadismo”, associa-o àquele que os primeiros grupos erravam, numa errância conduzida de “sobre-vidência” artística.

2ª Parte: exposição MNSR

1. processos de criação pensada vs pensamento criado

Na historiografia da arte, atendendo ao ênfase de alguns manuais, as origens da análise de obras artísticas iniciam-se, exatamente, pelas peças de cerâmica ancestral. Sendo significativo seu poder, numa indexação antropológica cultural e mítico-simbólica, as peças arcaicas que se conhecem – em diferentes lugares do mundo – possuem afinidades, denominadores-comuns.

Atualmente, ninguém discordará se reconhecermos os artefactos em cerâmica enquanto obras artísticas. Ou seja, se lhes atribuirmos um valor artístico, além do valor histórico, do valor patrimonial, do valor “mercantil” e do valor estético, para referir os que se me apresentam como mais relevantes. Husserl, na primeira década do séc. XX, soube diferenciar entre valor artístico, valor estético e valor mercantil, num texto que ficou durante muito tempo inédito. Quando se aplicam axiologias diferenciadas às peças de cerâmica produzidas nos primórdios da humanidade, cabe acolher a coerência de uma sensibilidade estética que preside à configuração de artefactos que superam a intencionalidade funcional pretendida, acrescentando detalhes e elementos que “aparentemente” não trazem uma aportação, uma mais-valia pragmática. Por outro lado, o valor artístico foi-lhes outorgado, (con)cedido por outrem, fora e além do seu tempo de criação.

Quem realizou essas peças em lama, barro ou argila e cozeu essas matérias conformadas pelas mãos, sentiu o prazer de fazer, o “poder de fazer” (parafrazeando o *Laboratório #7*). Os artistas atuais vivenciam essa fruição que é, simultaneamente, artística e estética. O manuseamento, a dimensão física que a cerâmica implica, independentemente de enfoques e metodologias privilegiados, proporcionará também essa condição experiencial. Sem desejar reduzir a abordagem a teorias exclusivamente emocionais, cabe verificar-lhes a pregnância.

A lama é uma das substâncias primordiais, consignada a simbolismos perenes e complexos; é uma matéria fecunda, propagadora, donde ter servido diferentes credos e religiões para assegurar a criação do homem, como adiante se menciona. Mistura de terra e água, a lama resulta da fusão de dois elementos vivificadores: “...une o princípio recetivo e matricial (a terra) ao princípio dinâmico da mudança e das transformações (a água).”² Seguindo os autores, duas situações podem ser ponderadas: atribuir o primado à terra que emerge de si mesmo, num ato centrífugo, reverberando em morfologias, “...começando a respirar”. Ou, se a ação inicial advém da água, considere-se um ato involutivo pois a sua pureza seria corrompida, dissolvida na verdadeira aceção, quase degradada. “Entre a terra vivificada pela água e a água poluída pela terra, estabelecem-se todos os níveis do simbolismo cósmico e moral.”³

2. Prometeu e Pandora: obras e artistas

Epitemeo teria sido encarregue pelos deuses, seguindo algumas versões da Mitologia Grega, de criar os homens, mas fê-los em barro, donde imperfeitos, inertes e sem vida. *Prometeu*, seu irmão, para colmatar a situação, roubou o fogo aos deuses para, ao concede-lo aos homens, lhes permitir a vida.

Atendendo a uma outra versão, na Idade da Prata, seria o titã *Prometeu*, quem modelou, em argila⁴, o homem – ideia análoga, aliás, que se conhece na senda judaico-cristã, para o

2. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Lafont, 1982, p.14. [tradução minha]

3. Idem, *ibidem*. [tradução minha]

4. A matéria usada para modelar teria sido uma mistura de restos de lama transformados em rochas.

mito da criação do homem por Deus. *Atena* teria insuflado nessa primeira imagem, mediante o seu sopro, a alma. *Pandora*, que casou com o irmão de *Prometeu*, *Epitemeo*, foi a primeira mulher, tendo sido modelada em barro por *Hefesto*. Na leitura de Pseudo-Apolodoro⁵, os homens foram materializados por *Prometeu*, a partir de água e de terra. Quando *Zeus* decide aniquilar a raça humana, *Deucalião* constrói uma arca, seguindo conselho de *Prometeu*, onde se resguarda com *Pirra*, vagueando nas águas durante 9 dias e 9 noites, parando no Monte Parnaso. No fim desse período, as águas descem. Desembarcando, *Deucalião* oferece sacrifício aos deuses, que lhe enviam *Hermes*, portador de uma mensagem determinante: tudo aquilo que *Deucalião* proferisse como desejo, ser-lhe-ia concedido. *Deucalião* pede poder para os homens (a sua redenção, transpondo para o Cristianismo), o que é concedido. Atira pedras para o chão, deitando-as para trás das suas costas. Conforme caíam no chão, iam-se transformando e erguendo-se como homens. As que eram lançadas por *Pirra*, fizeram-se mulheres. Eis, aqui o que se pretende afirmar: uma aceção analógica entre a origem mítica do homem e da mulher, relativamente ao *fazer* do humano e, por extensão, a ação criativa propugnando/promovendo a criação artística: Adão nasceu do barro, por ação e desígnio de Deus.

À semelhança do pensamento sobre a Humanidade ou sobre a pessoa, a estética e a poética — porque do homem, tendo sido permitidas pela ação de *Prometeu* — pertencem pois

5. Apolodoro, *La Bibliothèque*, Livre I, 7, 1-2. “1. Prométhée mélangea de l'eau et de la terre, et créa les hommes. Il leur donna ensuite le feu, qu'en cachette il déroba à Zeus, dans un roseau creux.

(...)”
 Deucalion commença alors à ramasser des pierres et à les jeter derrière lui: les pierres lancées par Deucalion devinrent des hommes et celles lancées par Pyrrha devinrent des femmes. Depuis lors, par métaphore, les peuples ont pris leur nom (*lâos*) de celui qui signifie la Pierre (*lâas*).”

In http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre1/I_7_1-2.htm (consultado 8 setembro)

“são” no domínio e consignação do antropológico. Na ordem de criação, realizável no humano, potenciam o roubo do “fogo” metafórico, para a obra de arte, para a obra de poesia. Tais decisões e vontades de ação, na vertente da metafísica com que Heidegger consignou o homem, assinalam-no como “o mais pavoroso, o que inspira terror pela sua violência”⁶. A dominante subversiva subjaz a criações artísticas que servem de rebelião e compromisso do homem consigo, enquanto ato filogenético, não somente ontogenético. Assim, se podem evocar todos aqueles que “não se resignam a ficar dentro do já desoculto, do familiar e do ordinário.”⁷

O pavor poderá estar associado à decisão, à exigência sobre si mesmo para se superar e aceder a plataformas de vidência superiores, onde as condições – precárias, incompletas e imperfeitas - dos humanos procuram aceder à sublimidade perfetível do determinismo ativo e gerador do sagrado. Um dos símbolos iconográficos que revela a ação é precisamente a “mão”. Na senda de Henri Focillon, as mãos dos artistas experienciam as dinâmicas do fazer, celebram-se:

“Empreendo este elogio da mão como quem cumpre um dever de amizade. No momento em que começo a escrever, vejo minhas próprias mãos, que solicitam meu espírito, que o arrastam.”⁸

Por outro lado, lembre-se a argumentação de Miguel Ângelo quanto ao processo de criação, em 3 pilares fundamentais: a tríade “olho, cérebro, mão”; matéria e

6. Almada Negreiros, “Poesia e Criação”, *Textos de Intervenção*, Lisboa, INCM, 1993, p.166. Segundo indicação do próprio Almada, a versão do livro de Heidegger seguida, foi a tradução castelhana de Emílio Estiu. Para esta Tese consultou-se a tradução francesa de *Introduction à la Métaphysique*, de Gilbert Kahn e a versão portuguesa de António Manuel Couto Viana, da *Antígona* de Sófocles. Constata-se algumas diferenças nas traduções relativamente ao qualificativo empregue para ajuizar sobre a qualidade quase substantiva do homem: na versão portuguesa a mesma frase surge na seguinte tradução: “Há coisas prodigiosas, mas nenhuma como o homem!” (p.21). Na versão francesa: “Multiple l’inquietant, rien cependant/ au-delà de l’homme, plus inquietant, ne se soulève en s’élevant.”(p.153)

forma; beleza idealizada e natureza. No relativo ao primeiro ponto, o florentino assinalava que as imagens decorrentes da percepção visual deveriam ser processadas internamente pelo artista, gerando-se assim imagens mentais (internas) que configurassem o “visto” numa excelência que excedesse. Essas imagens pensadas pelo autor deveriam obter correspondência no fazer que a mão dirigia e concretizava em obra. Por outro lado, tinha a profunda convicção de que ao grande escultor bastava retirar da pedra o excesso para conformar a figura ambicionada e pressentida. Esta criação, por analogia ao processo de modelação, por exemplo, significaria a capacidade de manipulando as pastas as saber na medida certa e na austeridade e exigência de “fazer”, reduzir-se à configuração intrínseca ao próprio material em si como substância matricial. Por outro lado, na modelação não existirá somente a exiguidade enxuta da matéria exata mas também a compulsividade para acumular argila, barro ou grés, assim configurando a peça que se esteja a realizar. A forma subsiste, dentro para fora e vice-versa, encontrando apaziguamento na adequação constitutiva. A forma celebrará a intencionalidade que a ideia do escultor, do artista tenha desejado ou achado/encontrado, nalguns casos, dir-se-á. O que se entenda por beleza, donde unidade, verdade do barro, outorgando-lhe uma condição ontológica, respeita a individualidade do sujeito que é o autor.

Quando se questiona como e quem tenha estabelecido os tão diversos e possíveis cânones de beleza, e mediante a

7. Almada Negreiros, “Poesia e Criação”, *Textos de Intervenção*, p.166.

8. Henri Focillon, *Elogio da Mão*, S.Paulo, Ed. Serrote, 2012, p.5.

sua enunciação, dir-se-á que estes procuram, na atualidade, categorias estéticas que não somente a “beleza”, mas muito em particular a genuinidade, a ética do eu que orienta intenção, pensamento e procedimento do artista como autor. Pois que o artista, na contemporaneidade, é cúmplice, com frequência, da responsabilidade social - ideologia, ecológica - para promulgar a concreção da obra. Esta obra produzida não é ato que se esgota em si mesmo como sujeito estético “em estado de ilha” mas durando na conveniência gregária com os demais, assim usufruindo da sua identidade mais completa.

Convocando estes argumentos intemporais que associo à condição cosmogónica que preside à prática da cerâmica, enfatize-se ainda a aura alquímica que lhe subjaz. Por um lado, os elementos primordiais protagonizam, necessariamente, o processo que conduz àquilo que se considere ser a peça cerâmica “fechada”.

Depois de Gaston Bachelard, mediante as leituras dos seus livros dedicados à imaginação da matéria, subsumida aos 4 elementos, torna-se impossível pensar as cosmogonias da água, terra, ar e fogo, sem ponderar a sabedoria que nos legou. Ao longo do trajeto que os artistas empreenderam, acompanhando as suas palavras e, agora, perante as obras apresentadas na grande sala das exposições temporárias do Museu, salienta-se quanto o imaginário contém as forças matriciais e originárias, regimentando a ordem deste universo estético – composto pelas obras realizadas. Assim,

recuperem-se as significações primordiais, reconhecendo a relevância sobretudo na “força” substantiva dos elementos. Assim, de acordo com o filósofo francês, atenda-se a algumas reflexões sobre:

terra > Em *La terre et les rêveries de la volonté* (1948), Bachelard intitulou o capítulo V como “Les matières de la molesse. La valorisation de la boue.” Quase no início desse cap. V, Bachelard evoca Hegel, citando-o a partir da sua *Filosofia da Natureza*, evocando a condição visceral e orgânica das matérias moles na sua idiosincrasia de excremento, entre as quais a lama, por excelência: «O instinto plástico é, como o excremento, um acto onde o animal se torna exterior a si mesmo.» e p. 389: «O animal evacua matérias com o objectivo de produzir formas com a sua própria substância. E não é o nojo que o leva a fazer esses excrementos; mas os excrementos saindo do animal são conformados por ele para lhe satisfazer as suas necessidades.»⁹ Salvaguardando devidamente as plataformas de analogia, entenda-se que o ato de moldar, de modelar possui a condição recôndita da dádiva, da oferenda onde o representativo adquiriu proporções celebratórias de idolatria. A fertilidade da terra mãe, de onde emergem as suas gestações. A terra associa-se à água, contaminando-a e tornando-a espessa, opaca e densa.

água > *L'Eau et les Rêves* (1942) aporta pormenorizadas explicitações simbólicas das águas, muito mais na sua dimensão plural que jorra ou permanece estagnada do que na sua singular ação concertada à terra. A água na

9. Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Lib. José Corti 1948, p.99 (minha tradução).

cerâmica não possui reflexos, não é narcísica. Tampouco o devaneio da água, será o devaneio da morte, contrariando uma das aceções que o filósofo assinalou. Aqui, considere-se uma água de radicação matricial, geradora que propicia a maleabilidade uterina para que surja o barro. E este seja permitido metamorfosear-se pelo domínio da mão do artista. A água não é, todavia, excessivamente pesada. O seu peso nasce da pasta, da sua unificação com a terra. Quando fazem um todo absolutamente aberto à decisão conformadora do artista. Existe uma A dialética entre a *água e fogo*, “dialética que recobra as profundas ambivalências do feminino e do masculino, pode ser considerada um verdadeiro antecedente onírico de todas as imagens ingenuamente circunstanciadas.” (...) “Entre a água e o fogo, os combates e os desejos contraditoriamente multiplicam suas imagens, dinamizam incessantemente a imaginação.”¹⁰

fogo > Em *La Psychanalyse du feu* (1938), Bachelard procurou as estruturas perenes (permanentes) do fogo. Ao constatar que, por detrás de um elemento – aparentemente homogéneo – vivia um empastamento conceitual, tanto quanto sensível, abriu argumentos para extrapolações heterogéneas nos domínios das poéticas, assim como na complexidade polissémica, inerente às suas iconografias, em termos da história da arte. O fogo não é pacífico de entender, quanto é imprevisível mas arquetípico.¹¹

Daqui se retém quanto persiste no mistério desse calor que aquece mas que arrasa e alastra sem controlo, num quase erotismo do fogo a dominar/ possuir a ação do artista,

10. Gaston Bachelard, *La terre et les reveries du repôs*, Paris, Lib. José Corti, 1948, p.138.

11. “...Mais, également, le symbolisme du feu est esquissé par toute la série des qualificatifs, mal reliés entre eux, que met bien en évidence l’alchimie (cf. dom A. J. Pernety, *Dictionnaire mytho hermétique*, 1758) : lumineux, doux, chaud, ardent, digérant, sec, brûlant, et même humide. (...) C’est l’alchimiste, le « philosophe par le feu », qui tentera de coordonner opératoirement - et non selon une logique des éléments - tous ces accents symboliques disparates. Toutefois, puisqu’il faut bien donner ici une classification des symboles du feu, il semble que l’on peut distinguer deux axes principaux qui orientent le champ du symbolisme pyrologique : l’axe des symboles calorifiques et celui des symboles fulgurants.”

determinando-lhe a configuração final da sua criação. Aqui, não se trata da aceção literal do fogo ||“lar”, mas daquele poder que decide a obra para deleite puro ou a sua “destruição”. Do fogo na cerâmica decorre a integridade perfetível da obra – prometaica - ou a sua erosão, fissuras e quebra – de certa forma, digam-se as suas “dobras”...deleuziando: as espirais, a sinuosidade indomável da chama (Bachelard, *La flame d’une chandelle*, 1961)

“A chama leva-nos a ver como que pela primeira vez, aquilo de que temos mil lembranças, sonhamos tudo à luz de uma memória muito antiga e, todavia, sonhamos como todos, lembramo-nos como todos se lembram – então, seguindo uma das leis mais constantes do devaneio diante da chama, o sonhador vive num passado que não é somente o seu, no passado dos primeiros fogos do mundo.”¹²

A matéria que é a soma/adição de terra + água - está sujeita à ação. A mão do artista manipula-a de acordo à sua intencionalidade – mais ou menos conceitual e/ou pulsional. Fruto de tais procedimentos e ações desenlaça-se um caminho irreversível, cujo controle poderá ser modelado pelos acasos e destinos do fogo.

O fato da obra modelada precisar do “seu” tempo de secagem, “per natura” e previamente, antes de entrar nos fornos, gera uma ansiedade conivente, pois o artista está ciente de quanto não pode interferir, tal sentimento podendo atingir uma espécie de temor, que se reconhece nas plataformas metamórficas, transmutacionais, donde providenciar a experiência artística

In “La Symbolique du Feu”, <http://www.ledifice.net/7042-3.html>. Vide website: <http://www.avs-philo-ethno.org> (consultado a 10 setembro).

12. Gaston Bachelard, *La Flamme d’une Chandelle*, Paris, PUF, 1961, p.12 (tradução minha).

num estado próximo às escalas iniciáticas. O fogo transporta, apesar de todos os conhecimentos que se dominam na atualidade, uma condição de indomável e voluntarioso, uma potência de dinamismo e valor nietzscheniano. Outro direcionamento, para a obra se estabelecer como produzida, que não necessariamente definitiva...é o caso das peças concebidas e criadas por Graça Pereira Coutinho.

Coda:

O barro pode ser plano, quase inexistir em espessura, espalmado de tal forma que é pintura absorvida no seu suporte. Nos tempos primordiais, as pinturas nas paredes de cavernas, tomaram por substância terras impregnadas em água, gerando as tonalidades matriciais. As configurações delineadas foram preenchidas e os mitos converteram-nas em volumes, dando os homens augúrios de novas invenções. Anos atrás, as peças em barro modeladas por Alighiero Boetti (*Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969*, 1969), Antony Gormley (*Field for the British Isles*, 2012) e por Gabriel Orozco (*My Hands are my heart*, 1991) direcionaram-me quando à abordagem da iconografia do corpo. No primeiro caso, as unidades quase esféricas em barro, resultantes de um congestionamento estético moldado pelo desígnio da figura humana jacente. Confrontando, a lembrar-se por certo, a verticalidade informalista de algumas das peças em barro de Giuseppe Penone, caso de *Soffio di Creta* (1999), a título de exemplo. No segundo caso, os 40.000 minúsculos

homúnculos em terracota invadiam os espaços afirmando a batalha da desidentificação, como se fossem um novo exército de Xian. No terceiro caso, os corações informes que são colocados em frente ao meio do corpo do próprio artista, destinavam obras que tomavam assento no primordial – consignando-lhe a intensidade auto-gnósica. Em casos extremos de potenciação do eu como reduto e localização, atenda-se primeiro, quando Ana Mendieta, se fotografou mergulhada em barro e sangue, sendo um e outro vísceras da terra, à qual se retorna configurada em silhueta – *On Giving Life* (1972-73). Ou, quando a brasileira Brígida Baltar, usa tijolos para erguer casa, esculpindo-se também em silhueta numa parede – *Abrigo* (1996). E, finalmente, como se uma espécie de síntese se tratara, as impressões configurando um círculo monumental (*River Avon Mud Hand Circles*, 1991), realizadas pela impressão das mãos de Richard Long ou tão-somente as esculturas de parede em que este artista lança a lama que se adensa e agarra à parede (*Making River Avon Mud Circle, M-Shed, Bristol, April 2011*). Mão, coração, corpo e identidade são as primeiras e derradeiras razões da alma... da cerâmica.

(a continuar...)

Exposição temporária no Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto) – outubro/dezembro 2014. A exposição teve itinerância, de 20 fevereiro a 5 abril de 2015, na Galeria Nova Ogiva e Museu Municipal de Óbidos.

Artistas: Albuquerque Mendes (PT), Beatriz Horta Correia (PT), Bela Silva (PT), Carolina Paz (BR), Catarina Branco (PT), Estela Sokol (BR), Fábio Carvalho (BR), Gabriela Machado (BR), Graça Pereira Coutinho(PT), Isaque(PT), Jorge Abade(PT), Luís Nobre(PT), Maria Pia Oliveira(PT), Sofia Castro(PT), Susana Piteira(PT)

/

*Arquivo,
Testemunho e Profanação*
Pedro Lapa

168

Pelos Caminhos de Ferro que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França), torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários. Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo.

Eça de Queirós

Modernism is our antiquity. T. J. Clark Yes, the exhibition is the archive. [...] Collecting every sort of things, the good and those things like meaningless documents to History, rejected by others.

Carla Filipe

O trabalho de Carla Filipe tem privilegiado a apropriação de objetos quotidianos, que são deslocados para o espaço expositivo e trabalhados como o material das suas composições. Se um eco inevitável do *readymade* de Duchamp se faz ouvir num extremo possível da sua genealogia, já que os objetos das suas instalações iniciam com elas uma segunda vida, decidida pela própria artista, depois de uma existência dedicada à sua função utilitária, ulteriores desenvolvimentos

da estratégia do *readymade* podem ser convocados para esta linha genealógica com um século de manifestações. Comum a muitos desenvolvimentos é a percepção de que estes objetos apropriados transportam consigo uma carga ideológica implícita, pelo que o seu reenquadramento através de um contexto artístico permite detonar a pretensa naturalização dessa ideologia subjacente, como Roland Barthes o demonstrou há muito. Mais recentemente vários artistas têm trabalhado com estes objetos apropriados enquanto conjuntos, grupos ou coleções formados por diversos saberes. Se este modelo de organização disciplinar implica um arquivo e conseqüentemente este determina o que pode ser dito ou visto, como Michel Foucault definiu, estes artistas estão interessados em experimentar o que não pode ser dito pelo arquivo, pelo que apropriam o seu indizível para o manifestar. É de facto a partir destes dois signos – o arquivo e o indizível – que podemos analisar muitos trabalhos de Carla Filipe e em particular *da cauda à cabeça*, embora este convoque outros aspetos menos declarados da sua obra, como a exposição enquanto *medium*, mas nem por isso menos latentes e significativos.

da cauda à cabeça, para além de ser uma expressão idiomática, tem um uso específico no contexto ferroviário e que se aplica à revisão que os condutores fazem do comboio para a realização de um determinado percurso. É pois uma reapreciação do mundo ferroviário em Portugal e dos seus documentos o tema deste trabalho. Para Carla Filipe «a

história da CP confunde-se, ela própria, pelo menos em parte, com a história política, económica e social de Portugal».¹

Desde 2005 que Carla Filipe começou a construir um arquivo sobre os caminhos-de-ferro que tem servido de base ao seu trabalho. No entanto, este não opera uma determinação da sua discursividade, muito pelo contrário, ela imiscui-se nos interstícios do arquivo para suscitar interrogações sobre as suas ausências. O arquivo é deste modo um corpus sujeito a contínuas interrogações, pelo que não espanta que muitos documentos retornem no curso dos seus trabalhos e que estes se construam como redes que se sobrepõem com as sucessivas reatualizações e considerações sobre si mesmo. Por outro lado, como notou Miguel von Hafe Pérez, Carla Filipe alicerçou «as suas práticas numa recuperação mais ou menos metódica de alguns temas centrais da modernidade estética e social [para] a partir daí construir estruturas plásticas onde o presente e o passado se confrontam»² e neste sentido o tema deste arquivo não podia ser mais sugestivo para uma reflexão sobre os desenvolvimentos da modernidade e de como o passado confronta o presente e este o pode compreender.

Logo em 2006 realizou, no âmbito de uma exposição coletiva em dois momentos, *Busca Pólos*, no Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães, e no Pavilhão de Portugal, em Coimbra, as instalações *Periurbano I – uso privado sem cadeado e Permanência*, que consistiram em reatualizações de hortas clandestinas estudadas durante o trabalho de campo que começou a desenvolver a partir dos caminhos de ferro

1. Todas as citações de Carla Filipe, quando não explicitado em contrário, provêm de escritos da artista não publicados e que me foram generosamente facultados por ela.

2. Miguel von Hafe Pérez, «Da biografia como história» in Carla Filipe, *an Illustrated Guide to the British Railway to My Study*. Londres: edição de autor, 2010.

portugueses. Carla Filipe conta ter preferido atualizar estes lugares em vez de apresentar as fotografias do arquivo em curso. Pelo que, desde o início desta recorrência do seu trabalho, o suplemento ganha relevância relativamente ao arquivo e permite interpretá-lo,³ quando não mesmo questionar os seus limites. Estes trabalhos tratavam da ocupação de espaços circundantes das estações ferroviárias «onde o abandono está presente, consequência de uma reorganização política, social e económica da empresa e do País em geral nas últimas décadas», segundo Carla Filipe. Estes espaços funcionaram como suplementos económicos dos trabalhadores, porquanto os jardins situados ao lado das estações eram objeto de prémios pecuniários e as hortas proporcionavam bens alimentares. Daí para cá, e na medida em que a construção deste arquivo sobre os caminhos-de-ferro se foi desenvolvendo, diversos trabalhos versaram aspetos com ele relacionados e muitos são convocados para *da cauda à cabeça*, para se rearticularem com outros desenvolvidos exclusivamente para esta exposição num conjunto tão amplo e exclusivamente referenciado nesta problemática.

Outro trabalho que Carla Filipe desenvolveu em 2009, intitulado *Estas coisas levam tempo*, num antigo armazém transformado num espaço gerido por artistas, designado Espaço Campanhã, no Porto, junto à principal estação ferroviária da cidade, veio dar corpo a esta interrogação sobre os limites do arquivo. Nesta exposição individual a ocupação

3. David Santos no seu ensaio sobre Carla Filipe «Arte, “Documentalidade” e Interpretação» afirma justamente que «a utilização de uma “documentalidade” no trabalho de Carla Filipe, traduz uma vontade de, por um lado, exigir a todos um maior esforço no contacto direto com elementos signícos que nos transportam a histórias de teor político e social concreto, mas que dependerão sempre, em última instância, das histórias e das convicções que cada um de nós transporta invariavelmente», pp. 5-6 do guia da exposição *O Povo reunido jamais será – representações gráficas*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, de 13 novembro de 2010 a 6 de março de 2011.

do espaço teve em consideração o exterior do armazém, onde foi refeito um anexo sanitário como aqueles que eram improvisados na primeira metade do século XX, quando muitas casas da CP não tinham saneamento. Este anexo era constituído por uma retrete em madeira, cercada por uma construção improvisada com canas, que lhe serviam de parede e teto. Como explica Carla Filipe, «por vezes muitos dos elementos que me interessam no contexto da CP, como os anexos, as hortas, não são contemplados na bibliografia consultada. Portanto faz cada vez mais sentido abordar estas questões. Aqui que a História parece não dar importância». Também este trabalho consiste num suplemento do arquivo e numa interrogação sobre as suas condições. À outra parte da exposição, realizada no interior do armazém, voltaremos na medida em que ela se articule com aspetos de *da cauda à cabeça*. Esta pode, por isso, ser entendida como uma revisão mais ampla de toda esta problemática e do processo do trabalho de Carla Filipe. Aqui encontramos várias reatualizações de anteriores projetos que confluem numa instalação de grande escala construída a partir de inúmeras coleções, algumas delas ultrapassam mesmo a autoria da pesquisa de Carla Filipe e foram reunidas por João Pedro Teixeira, um amador do tema que com ela colaborou.

da cauda à cabeça é constituída por cinco espaços diferentes e que estão subordinados a diferentes ordens. A primeira sala, sob o signo da casa, reúne destroços de pormenores arquitetónicos das casas das estações de caminhos-de-ferro.

Na reunião destes fragmentos não existe qualquer pretensão de uma analítica das tipologias estilísticas ou técnicas da arquitetura, compostas pela diversidade exemplificativa dos padrões de um período específico ou de vários, ao contrário de qualquer sala votada ao tema num museu ferroviário. O visitante é confrontado com um amplo conjunto de destroços, alguns transportam ainda as teias de aranha e folhas secas que se lhe sobrepuseram durante o abandono a que estiveram votados depois da sua vida funcional, no entanto não é apenas uma *élevage de poussière* a configurar a aparência destes destroços. Ao contrário disso, estão gastos e mais que desgastados pelo uso, estão por isso próximos do lixo ou de lá provêm. Existe mesmo uma ponta de uma travessa carbonizada e que teria servido para fazer uma fogueira. Azulejos de cozinha descascados e com fuligem, frisos, prateleiras também de cozinha ou pedaços de chão em tacos de um corredor ou de um soalho de quarto, a par de um gigantesco conjunto de portas e janelas de um edifício administrativo e outras de casas de funcionários da CP, constituem os objetos deste espaço. Talvez o mais estranhamente inquietante neste conjunto não seja a condição de lixo dos objetos trazidos para dentro do museu, mas a reconfiguração a que estão submetidos pela sua retórica expositiva, que familiariza esta estranheza. Aquela é muito diversa e apropriada diferentes modelos. Assim os azulejos e as prateleiras apresentados numa parede assumem uma forma expositiva característica de um museu de arqueologia, onde

os objetos do quotidiano também foram promovidos à esfera de objetos de contemplação, só que aí tal ocorreu, como o demonstrou Boris Groys,⁴ pelos antigos poderes mágicos dos curadores que entretanto passaram para os artistas e é com essa apropriação que Carla Filipe também trabalha, ou seja, a retórica da disposição destes objetos confinada a uma área da museologia é também ela apropriada, tal como os objetos, o que resulta nessa familiaridade inquietante. Numa folha de sala distribuída ao visitante e onde estes objetos são apresentados, Carla Filipe descreve-os não só nos termos das suas funções e contextos, como sobrepõe fabulações irónicas relativamente aos usos dos azulejos, tais como «funcionária asseada», «uma funcionária sem tempo para as lides domésticas. As ferroviárias, para além do seu trabalho profissional, tinham de cuidar da casa e da família e ainda da horta e dos animais, entre os turnos». Se todos estes objetos seguem uma lógica expositiva próxima do museu de arqueologia, os que se encontram no chão, como os excertos de soalhos ou o monumental conjunto de portas e janelas da parede oposta, desta mesma sala, remetem para outras lógicas expositivas, distintas do museu de arqueologia e que são mais familiares do mundo da arte contemporânea. A ocupação de ampla escala dada pelas janelas alinhadas ao longo da parede em dois níveis releva um dramatismo que se poderia avizinhar de uma instalação de Doris Salcedo, todavia os aspetos traumáticos subjetivos associados a uma experiência do luto na sua relação com o político, que

4. Cf. «On the Curatorship», in *Art Power*. Cambridge, Londres: MIT Press, 2008.

os objetos escultóricos desta sempre encerram, são aqui raspados pela lógica do mais estrito confinamento social que determina a morfologia e a ordem no mundo dos próprios objetos que a sua instalação reencena. Se de um lado da sala a apresentação museológica dos vestígios, como achados arqueológicos, ganha com isso uma certa ironia, do outro lado, na parede oposta, este processo não se verifica, pelo contrário um certo dramatismo pode ser considerado. Um negativo da ironia da outra parede configura esta, que não se circunscreve aos pormenores de um quotidiano para revelar a sua ordem. A administração no nível superior e a casa dos funcionários no inferior. No comentário que Carla Filipe indexou a este conjunto refere o estatuto social do ferroviário no seio do proletariado e afirma que estes «muitas vezes iam de farda aos bailaricos e as mulheres viam-nos como um bom partido para o casamento porque tinham facilidade em progredir na carreira e em receber casa da companhia [...]». De entre os objetos que ocupam o chão da sala, um mais enigmático vem implicar uma relação orgânica entre todos os outros, bem como definir uma lógica operativa dos suportes expositivos. É constituído por travessas da ferrovia, em madeira, montadas para construir um banco sobre o qual está uma pia para um porco, também ela adaptada de uma travessa. Este funciona como objeto modular, a partir do qual se constrói um lugar de repouso durante o trabalho diário, onde o porco se vem alimentar e para ele mesmo posteriormente servir de alimento aos funcionários. Neste

ciclo, um elemento impróprio se vem juntar, o creosoto. Trata-se de uma substância que impregnava as travessas com a finalidade de as conservar e que se veio a manifestar profundamente cancerígena. Se as diversas salas apresentam áreas temáticas definidas, os objetos e coleções que as constituem não se lhes circunscrevem e transitam para outras estabelecendo continuidades e relações. Os armários e móveis das estações de caminhos de ferro que ocupam o centro da sala dispostos com orientações ortogonais uns relativamente aos outros definem um conjunto específico neste espaço. O conflito não ocorre apenas no posicionamento espacial, como também entre os acabamentos e materiais dos armários de cais ou estação e os móveis da administração e dos respetivos arquivos. A ordem hierárquica enunciada na sequência de janelas da sala anterior tem nesta coleção nova manifestação e que é resumida mais explicitamente na vitrina com coberturas da Companhia de Caminhos de Ferro Portugueses, do período de 1929 a 1973, onde estas estão pousadas sobre volumes encadernados de boletins da companhia, que abertos e de perfil sugerem asas. Cada uma no seu compartimento e empilhadas na vertical até ao chão repõem de forma espacial a hierarquia institucional. Contrariamente a esta reiteração das relações sociais, que a manipulação dos objetos como material escultórico comporta, apesar da ironia, a coleção de ex-votos realizados sobre papel por Carla Filipe vem instaurar uma rutura na reiteração desta ordem. *Ex-votos: domingo, cemitério*

anónimo e Memorial aos ferroviários foram realizados em 2012 e integram sessenta e três desenhos realizados com texto datilografado, colagem e fogo sobre papéis antigos. A partir da repetição de algumas letras datilografadas à maneira do letrismo, Carla Filipe desenha cruzes e insere algumas curtas narrativas retiradas dos boletins da companhia durante a primeira metade do século XX, a que sobrepõe comentários individuais que destituem a simples informação anónima e implicam uma tangibilidade relativamente à subjetividade da manipulação que efetua dos documentos, à semelhança de alguns processos utilizados nos seus desenhos.

Em última instância o processo é semelhante ao *punctum* definido por Roland Barthes como «esse acaso que [...] me fere»⁵ relativamente à observação de algo, esse acaso que rompe com uma ordem simbólica e imaginária para revelar o real como um buraco nesta trama. De resto Carla Filipe queima literalmente os desenhos, com pontas de cigarro, traçando formas. Em certos casos determinadas informações são destacadas por um balão, outras são excluídas por meio de cruzes. Num exemplo encontramos os rostos masculinos submetidos a este processo e um rosto feminino destaca-se com o comentário «Like my mother como a minha mãe turnos de 12, 14 horas e ganhavam menos que os homens». As imagens fotográficas dos funcionários são também submetidas a processos de montagem que subvertem a ordem burocrática da sua apresentação necrológica. Uma primeira parte relaciona-se com o episódio do «vagão fantasma»,

5. Roland Barthes, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 47.

ocorrido durante a 1.^a República, por ocasião da greve dos setenta dias no sul e sueste, em 1920.

Este episódio marca a clivagem entre um governo republicano e os movimentos sindicais, em particular o ferroviário. Define por isso um dos muitos paradoxos que constituem a instituição da modernidade. Como afirmou T. J. Clark «é apenas porque a “modernidade” que o modernismo profetizou finalmente chegou que as formas de representação a que originalmente deu origem são agora ilegíveis»⁶ relativamente às suas profecias. A partir dos registos de José António Marques, testemunho vivo de um ferroviário, dado a conhecer pela historiadora Rosalina Carmona,⁷ os desenhos referem o episódio que se iniciou a 7 de novembro desse ano, segundo conta «sendo presos alguns ferroviários, entre eles o maquinista António Feio, Francisco A. Silva e Manuel Nunes. Estes seguiram no comboio 19, à frente do célebre *vagão fantasma* para Setúbal. No cabeçote da máquina, soldados da GNR tendo instruções de fuzilar os ferroviários que transitavam no dito vagão. No dia seguinte foram para o vagão fantasma, o Luís Carvalho, fiel de estação, Francisco Candeias, chefe, e António Camacho, revisor de material. À noite recolheram ao Governo Civil [de Lisboa]». Durante os dias que se seguiram os grevistas apanhados pela GNR eram metidos no «vagão fantasma». Este episódio define simbolicamente a rutura entre as profecias da modernidade, a que os sindicalistas davam corpo e a sua efetuação bem diversa definida pelo governo republicano que havia

6. Ver a este respeito T. J. Clark, *Farewell to an Idea*. New Haven, London: Yale University Press, 1999, p. 2.

7. Rosalina Carmona, «A greve de 70 dias no Sul e Sueste – 1920 – através dos diários de José António Marques» in barreiroweb.com/web/?p=4668 (consultado em fevereiro de 2014).

consignado o direito à greve. Na segunda parte destes desenhos, um cita o poema «Domingo» de Manuel da Fonseca e de facto cada desenho sequente referencia um suicídio no caminho de ferro, sugerindo que o lugar sacrificial sobre o curso da modernidade se manteve e de um ato coletivo de revolta deu lugar ao mais profundo desespero individual. Ao confronto da utopia modernista com a instituição da própria modernidade, enquanto ordem, sucede o apagamento da utopia coletiva e a circunscrição do sujeito a si mesmo e ao seu desespero. É também sobre o apagamento da memória coletiva que o trabalho constituído por bandeiras pendentes do teto que tem como título *Memorial ao vagão fantasma*.

Na já referida exposição *Estas coisas levam tempo* de 2009, entre o conjunto de trabalhos apresentados no interior do armazém destacava-se um mural intitulado *O Povo reunido jamais será*, que jogava com o famoso *slogan* da revolução do 25 de abril de 1974, «O Povo unido jamais será vencido», para lhe devolver um sentido oposto e constatatativo dos seus desenvolvimentos históricos. Neste mural, Carla Filipe reproduziu cartazes da CGTP sem as respetivas frases, que foram pintadas a seu lado, na própria parede, como se o conjunto sofresse um processo de desagregação. Este mural abordava a «falência do coletivo» e a erosão da sua memória, agora reduzida a fragmentos. O processo seria radicalizado com o seu apagamento, numa instalação posterior, realizada no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, ainda no fim desse ano e com o título homónimo a que lhe

foi acrescentada a designação específica – *representações gráficas*. Os cartazes foram abstratizados e ganharam uma maior ambiguidade, reforçada pelas molduras características de outro tipo de produção visual. O conjunto de cadeiras empilhadas no meio da sala explicitava o título da exposição ao remeter o espaço da reunião coletiva para um cenário sobre o fora de uso. Em 2011, numa exposição na Fundação EDP / Museu da Eletricidade, estes cartazes foram transformados em bandeiras que continuaram a apresentar apenas alguns vestígios dos cartazes originais, prolongando o efeito amnésico sobre o coletivo para o questionar. É então com esta configuração que as bandeiras aparecem em dois espaços em *da cauda à cabeça*. Muitos dos cartazes que deram origem a estas bandeiras foram desenhados por importantes designers e artistas relacionados com o movimento sindical ferroviário, sobretudo no período pós 25 de abril de 1974. Apagadas as palavras de ordem e alguns outros elementos gráficos tornam-se relevantes as linguagens artísticas individuais, mas tal comporta ainda a possibilidade de uma memória de um movimento coletivo e das suas reivindicações.

Numa outra parede deste espaço, Carla Filipe apresenta um conjunto intitulado *Paragens, 2005-2011*, formado por catorze polaroids e texto datilografado sobre papel. Se a tecnologia fotográfica e gráfica do texto remete para um tempo outro, a própria estratégia de indexar texto à imagem, também ela por si um índice, evoca um processo recorrente da prática concetualista de finais da década de 1960 e inícios

da seguinte, os resultados permitem introduzir a artista como sujeito testemunhal de um presente. Curiosamente este trabalho constitui mesmo a mais declarada assunção de uma perspectiva subjetiva, que contraria as pretensões objetivas e impessoais do concetualismo. Mais do que isso, reclama um testemunho que se em alguns trabalhos está mitigado, no curso da sua leitura vai-se manifestando. Se alguns destes trabalhos apresentam referências textuais absolutamente objetivas sob a imagem das vias férreas, esta perspectiva altera-se desde logo, quando as atuais salas de espera das estações são comparadas às antigas e se revelam ultrapassadas pelo novo design e pela pontualidade, a referência à sua utilização por um «sem abrigo» ou então o conjunto de imagens relativas a vasos de plantas proibidos nas casas de banho e nas instalações de pessoal e a persistência de uma funcionária da Estação de Campanhã contra todas as imposições. Esta situação não se circunscreve a um trabalho mas prolonga-se por vários e institui um desenvolvimento narrativo, que culmina com o episódio de violação do segredo desta por duas brasileiras, quando uma abre a porta e jocosamente filma a outra, bem como as plantas proibidas, facto que leva a nova proibição, a do uso de câmaras de filmar na casa de banho! Esta série ao indexar vários aspetos da vida nas estações, vem devolver uma sobreposição do seu tecido de relações que nenhum arquivo dá conta senão a testemunha que o profana, tal como as brasileiras.

No final do segundo e principalmente no terceiro espaço é apresentado um arquivo de filmes relativos aos caminhos de ferro em diversas épocas. *Gente da Via* de Cottinelli Telmo, realizado em 1938, quando o famoso arquiteto trabalhava para a companhia de caminhos de ferro e procedeu à modernização da sua imagem, consiste num documentário ficcionado sobre a atividade da companhia e dos seus funcionários. O filme integra-se neste processo e apresenta planos abstratos constituídos por materiais empilhados por grandes extensões que ocupam diversos planos e enquadramentos de teor construtivista, a par das capas modernistas dos boletins. As cenas ocorridas entre os trabalhadores apelam a uma solidariedade e à manutenção de uma ordem hierárquica definida.

A valorização do esforço individual na construção de um projeto nacional é exacerbada. Neste projeto de modernização e homogeneização da imagem dos caminhos de ferro portugueses, levado a cabo por Cottinelli Telmo (1897-1948), é mesmo possível encontrar uma perspetiva concomitante com a da «política do espírito» teorizada por António Ferro, na qual uma modernidade é reclamada em consonância com os valores do fascismo português. O outro filme apresentado, *Douro, Faina Fluvial*, de 1931, realizado por Manoel de Oliveira, consiste num documentário sobre a vida e as atividades desenvolvidas através do rio Douro. A sua inclusão neste contexto ocorre pela atenção que o filme presta ao complemento e crescente sobreposição do caminho

de ferro relativamente à ancestralidade da via fluvial. Estes documentários constituem, no quadro da exposição, o momento de maior identificação entre uma modernidade em efetuação e o conseqüente papel dos caminhos de ferro, bem como um outro realizado por Abel Pinto Cabral sobre a construção da Estação de Pampilhosa, em 1950, situação que agregou trabalho e desenvolvimento regional. Outros documentários sobre trabalhos de alargamento de vias, sobre o 1.º *de Maio em Unidade*, de 1974, definem o final de um período em que o comboio fazia parte da vida das comunidades. Já *A última viagem do comboio a vapor*, 1977, apresenta o final de um tempo então marcado pelo encerramento de linhas férreas, nomeadamente da Linha do Tua, numa última viagem ainda realizada por uma locomotiva a vapor e onde centenas de populares se juntam ao curso da linha para aplaudir e dela se despedirem.

O quarto espaço é dedicado aos engenhos da atividade ferroviária. Desenhos técnicos de manuais de formação são apresentados por Carla Filipe como testemunhos de um tempo em que o ingresso na empresa era fácil e proporcionava condições de trabalho mais dignas, muitas delas adquiridas através das lutas sindicais. As cercas de vedação em betão, desenhadas por Cottinelli Telmo na década de 1930, posicionadas diante destes desenhos definem um espaço específico dentro da exposição. À distância imposta pelas cercas os desenhos parecem isso mesmo, normais desenhos numa sala de exposições, quando passamos a cerca e deles nos

aproximamos revelam-se desenhos técnicos que inventariam mecanismos característicos da atividade ferroviária. Esta ambiguidade que atravessa a exposição tem neste espaço novos desenvolvimentos relativamente à retórica expositiva, porquanto não só a apresentação dos objetos quotidianos do trabalho apropria modos diversos de apresentação como também transforma os próprios objetos deste contexto em suportes expositivos. Ou seja, numa vitrina encontramos um conjunto de fardas empilhado casualmente, suscetível de evocar a memória do não-construído com que a escultura de finais de 1960 trabalhou e designou por «anti-forma», no entanto esta recorrência não constitui uma simples piscadela de olhos à arte do passado, as fardas têm uma história e sobre essa história, consignada no emblema da CP, foram justapostos crachás da Refer, empresa pública de gestão e encarregue da privatização de linhas da CP. O curioso e significativo reside na simples justaposição de um emblema no mesmo fato de trabalho do mesmo trabalhador e nas consequentes implicações do processo de desarticulação de um sistema que noutros períodos fora exaltado, como acontecia com o filme de Cottinelli Telmo. A anti-forma desta apresentação ganha por isso novas significações com as teias discursivas que a exposição comporta. As marcadeiras e os validadores de bilhetes são dispostas sobre prateleiras improvisadas a partir de travessas de diferentes tipos de vias. Também as vitrinas, nesta e noutras salas, estão assentes sobre secções de carris produzindo a partir do material da

atividade ferroviária um modo de apresentação específico, reclamado e assumido pela economia geral da exposição. Em certa medida, esta dobra modernista do *medium* expositivo constitui uma metalinguagem, todavia ela é jogada contra uma disjunção da própria modernidade que ao reduzir os objetos à sua função instrumental lhes retira a possibilidade de uma manifestação indeterminada para os remeter a um campo disciplinar definido. É claro que estes objetos não pertencem a um museu ferroviário, ainda que lá pudessem estar. São as significações que estes objetos produzem a partir de diferentes redes de relações sociais que se tornam relevantes. A estratégia de Carla Filipe ao apresentá-los como um imenso arquivo consigna a memória a estes objetos e é na sua manifestação e múltiplas disposições não instrumentais ou científicas que os mais diversos feixes de relações se podem descortinar. Estas teias de significação resistem a uma homogeneização interpretativa, pois que associam diferentes laços da vida social e histórica dos caminhos de ferro. De resto, penso que são mesmo as memórias destes laços sociais que o trabalho de Carla Filipe explora e confronta com o presente. As suas teias de relações constituem o próprio *medium* do trabalho mas não existe uma exterioridade a partir da qual a artista, como uma etnógrafa, possa definir um tecido contínuo e articulado. Se a atitude de Carla Filipe pode ser aparentada à desta, no sentido em que desenvolve uma pesquisa no campo e constitui um arquivo, é precisamente para os interstícios entre as pretensas continuidades, para os

espaços entre uma memória e outra, que o seu trabalho se dirige. Como disse Carla Filipe numa entrevista «eu ainda acredito que as coisas são mais complexas do que isso para os que as experimentam».⁸ Coloca-se assim no limite do arquivo para ativar o seu indizível. Como afirmou Giorgio Agamben, «prestar testemunho é colocar-se na sua própria língua na posição dos que a perderam, estabelecer-se na sua própria língua como se ela estivesse morta, ou numa língua morta como se se estivesse vivo – de qualquer forma, fora do arquivo e do corpus do que já foi dito».⁹

Uma parte destas coleções foram emprestadas por João Pedro Teixeira que é colecionador e também ferroviário de profissão. Como parte integrante da exposição foi-lhe pedida a palavra através de uma visita guiada aberta ao público. As narrativas e explicações que João Pedro Teixeira teceu sobre alguns dos objetos apresentados constituíram um testemunho do que nenhum estudo etnográfico ou histórico poderiam revelar. As narrativas das relações laborais e profissionais, a par das suas mutações e sobreposições constituíram um testemunho capaz de ativar a memória de uma experiência coletiva. Se, como defende Bruno Latour, «é preciso seguir os próprios atores, ou seja, tentar perceber com as suas surpreendentes inovações de forma a apreender com eles em que se tornou a existência coletiva nas suas mãos, que métodos elaboraram para ajustá-la, que resultados puderam definir melhor as novas associações que foram forçados a estabelecer»,¹⁰ então o testemunho que João Pedro Teixeira veio partilhar com

8. Entrevista conduzida por Angela Serino, in «Carla Filipe al/at Kunstverein Milano», *Arte e Critica*, n.o 73 (janeiro-março, 2013), p. 118.

9. Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz*. Nova Iorque: Zone Books, 1999, p. 161.

10. Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 12.

o público da exposição é uma possibilidade narrativa para os diversos laços sociais enunciados pelas coleções que *da cauda à cabeça* apresenta.

É provável que neste mundo ferroviário, tal como ele é apresentado nesta exposição, o passado se sobreponha ao presente e um fio nostálgico seja mesmo perceptível. No entanto, ele não emana de uma ordem sentimental, mas de um processo histórico e político que apagou parcialmente o desenvolvimento do próprio sistema de circulação pelas vias férreas, através de privatizações fraudulentas, sustentadas pelos dinheiros públicos, com vista a uma rentabilização das vias estritamente focada no lucro, e onde todas aquelas que, pela desertificação do interior do país gerada pelo próprio processo da modernidade, se tornaram não rentáveis foram sendo encerradas. A peça constituída por três carris encaixados paralelamente uns nos outros inviabilizando a circulação e sobre os quais está pousado um marco de quilometragem nunca utilizado resume esta situação. Novo paradoxo se manifesta no processo de realização da modernidade bem distinto das suas profecias.

O último espaço é constituído pela recriação de alguns elementos de uma estação de comboios. Os azulejos abstratos, projetados por Cottinelli Telmo a partir da tradição quinhentista portuguesa do azulejo enxaquetado¹¹ e que era revista pelo projeto moderno, os vasos de plantas com os diferentes logótipos da companhia dos caminhos de ferro e dois bancos de um cais de embarque compõem os objetos

11. Consiste num agrupamento de azulejos que formam uma malha geométrica axadrezada a partir de elementos alternados com diferentes cores e proporções conjugados segundo um módulo e em voga nos séculos XVI e XVII em Portugal.

deste espaço povoado pelo som dos comboios que chegam e partem e pelas locuções que anunciam as proveniências e os respectivos destinos. A sua continuidade traça um mapa áudio da atual rede de caminhos de ferro. Na medida em que ela é dispersa e desmaterializada em som, uma evanescência toma conta não só da rede no presente como remete para outro tempo os episódios narrados, os laços sociais indicados ou a associação do comboio com um processo moderno. No entanto, o visitante da exposição ao chegar ao final tem de voltar atrás e revê-la novamente. De certa forma este percurso enfatiza o retorno da memória enquanto algo que não está definitivamente sepultado apesar da estranheza com que se manifesta no presente. Talvez neste novo percurso, agora da cabeça à cauda, se tornem mais declarados os espaços em branco, as falhas da memória que apagaram partes das bandeiras ou deixaram fugir frases e letras nos ex-votos, que ligam de forma enigmática os fragmentos de casas da primeira sala. Percebemos que os atores não estão lá, apenas os índices deixados nestes objetos permitem recompor os laços, as formas da existência coletiva, as estratégias que elaboraram para construção de um projeto social. O que nos é pedido continua a ser o mesmo desde o início, a recolção de todos os participantes do que não é ainda um terreno social definitivamente constituído porquanto um arquivo não o esgota. Se os sonhos e utopias de um projeto moderno se quebraram na sua instituição, que a modernidade veio significar e esta se revelou um ponto do seu laço conflitual, é

também a partir deles e da sua ininteligibilidade para nós, de fora tentando reagrupar todos estes laços, que estes projetos constituem não um passado definitivamente perdido mas uma possibilidade de apropriação e produção de novas associações. É também essa a responsabilidade de se trabalhar com o arquivo.

189

Originalmente publicado em *Carla Filipe, da cauda à cabeça*. Lisboa, Berlim: Archive Books, Museu Coleção Berardo, 2014.

/

Encontro com as formas

Sérgio Mah

190

Foi entre 1970 e 1971 que Ângelo de Sousa realizou um dos seus desenhos mais célebres e programáticos: *Catálogo de formas ao alcance de qualquer um*. Nele o artista explora e dispõe várias formas elementares, linhas, espirais, cruces, arcos, grelhas, círculos, pontos, com diferentes cores e níveis de espessura. O desenho é emblemático dessa mistura peculiar entre espontaneidade, experimentação e erudição tão característica numa prática artística que nunca se deixou enredar ou domesticar por categorias e por intenções prévias, fruto de uma atitude sempre disponível para se surpreender, para descobrir na sequência de cada gesto, vivencial e pulsional, porque a arte, esta arte, começa e afirma-se nos movimentos contingentes e generativos que são imanentes à sua produção, como um jogo prático que implica experiência e descoberta.

Embora o trabalho de Ângelo de Sousa tenha sido multiplicado por várias disciplinas artísticas – desenho, pintura, escultura, filme, fotografia – o desenho é reconhecidamente um elemento estruturante e transversal a toda a sua obra. Neste sentido, o *catálogo de formas* refere-se não só à simplicidade e acessibilidade do desenho, mas também sobre como o

desenho – como conceito e como experiência das formas – deve ser assimilado como presença matricial e equilibrante em qualquer processo de percepção e representação.

Paralelamente, não deixa de ser revelador, que o tempo de produção do referido desenho seja coincidente com um período de significativas e persistentes incursões pelos domínios da fotografia e do filme experimental. Desde meados da década de 60 que a fotografia se tinha tornado numa prática quotidiana para Ângelo de Sousa. Numa primeira fase, interessou-se pelas suas competências técnicas com o objectivo de reproduzir as suas obras em desenho, pintura e escultura. Mas gradualmente, vai-se abrindo a um vasto campo de possibilidades: passa a fotografar “quase tudo”, ao sabor das oportunidades e das circunstâncias, como sintomas de uma compulsão para seguir o olhar, de perscrutar as coisas através do olhar.

Ao percorrer o seu arquivo percebe-se que a experiência quotidiana confunde-se muitas vezes com a experiência da fotografia. Olhar, contemplar, observar algo eram acções propensas ao exercício fotográfico, como comprovam as centenas de imagens de transeuntes feitas a partir da sua janela na Rua da Alegria, continuadas mais tarde nas várias imagens que fez dos prédios visíveis a partir da sua janela na casa da Rua da Beneditina na Foz Velha. Fotografava a deambular, sinalizando percursos, em especial no caminho de regresso a casa depois de ir buscar o seu filho Miguel à escola. Mas teve também uma persistente predilecção por

assuntos mais banais e próximos: a corda utilizada para secar a roupa nas traseiras de sua casa, árvores, plantas, nuvens e rastos de aviões no céu, fios de cabelo, algodão, teias de aranha, as suas mãos, e muitas imagens do chão (soalhos, terra, vegetação rasteira) em consonância com os vários filmes (maioritariamente em Super 8) que realizou na década de 70. Ao longo dos anos, milhares de fotografias foram-se acumulando sem objectivo nenhum que não fosse o de seguir o impulso obsessivo, criativo e lúdico de fixar imagens. Nunca houve propriamente um tema aglutinador, um projecto, uma inclinação sistemática. Nunca produziu com um destino concreto: «não se pode dizer que fazia para a gaveta: pura e simplesmente ia fazendo.»¹ Todavia, numa breve tentativa de organizar o seu arquivo de fotografias, chegou a destrinçar três grandes núcleos: as «umanistas», destinadas a abranger as denominadas “fotografias de rua”, «de andar a caçar o quotidiano»; as «abstractas», referindo-se às imagens de intenções mais explicitamente criativas, associadas à experiência das formas e à exploração dos desdobramentos e conexões entre figuração e abstracção; e o núcleo «criança», onde se agrupavam as fotografias do seu filho. São três grandes núcleos que distinguem, mas que frequentemente cruzam, três grandes vocações da fotografia, como modo de documentar a vida social, como expressão artística e como prática ligada às vivências familiares. Esta exposição incide fundamentalmente sobre o grupo das imagens «abstractas». Esta opção justifica-se pela sua

1. «"A felicidade no gatilho": Entrevista a Ângelo de Sousa», conduzida por João Fernandes e Miguel Wandschneider, in *Ângelo de Sousa. Sem Prata*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Edições ASA, Porto, p. 25.

extraordinária qualidade e coerência, mas também porque potencia um outro entendimento sobre a obra de Ângelo de Sousa, no sentido em que permite perceber que os trabalhos em fotografia e em filme não foram subprodutos ou desvios marginais, antes ocupando um papel central e generativo no interior da sua prática e imaginação artísticas. Por conseguinte, mais relevante do que discernir derivações do seu trabalho em desenho e em pintura, importa sobretudo assinalar como Ângelo de Sousa encontrou na fotografia e no filme um campo de imensas e profícuas possibilidades criativas, permitindo-lhe prosseguir (ou até mesmo expandir) aspectos recorrentes no seu trabalho artístico, mas agora subsumidos, por um lado, a uma experiência de atenção sobre o real, às suas circunstâncias físicas e materiais, às suas formas aparentes, à sua figuralidade, e, por outro lado, a uma efectiva exploração dos efeitos estéticos e perceptivos proporcionados pelos dispositivos técnicos de reprodução de imagens, i.e., a consciência da natureza ontológica e epistemológica desses mesmos dispositivos, daquilo que há de absolutamente essencial, único e irreduzível na imagem fixa da fotografia ou na imagem-movimento captada e projectada.

Situando-a no tempo em que foi produzida, é de reconhecer que a vertente mais propriamente experimental e artística da produção fotográfica e fílmica de Ângelo de Sousa acompanha a inflexão para os dispositivos técnicos da imagem assumida por outros artistas da sua geração. Com

efeito, desde os anos 60 que uma nova vaga de artistas passou a privilegiar o uso da fotografia e do filme no contexto de um exame crítico de algumas premissas da arte modernista: questões como a desmaterialização do objecto artístico, ou a crescente ênfase na ideia, no conceito e nos mecanismos da linguagem, o interesse pela mediação técnica e consequente refreamento estilístico, como também a expectativa em reatar os vínculos com os temas e expressões da vida quotidiana, designadamente através da convocação de estéticas *amateur*, e a apologia da noção de obra aberta e incompleta que interpela directamente a experiência subjectiva do espectador, foram expectativas que encontraram na fotografia e no filme meios privilegiados de afirmação e concretização.

As fotografias e os filmes de Ângelo de Sousa não estiveram (e não estão) imunes às condições e às consequências dessas manifestações, mas na sua origem estão razões que não podem ser confinadas a uma atitude crítica a certos legados artísticos, nem como reacção desconstrutiva face às disciplinas tradicionais. Não existe nas fotografias e nos filmes de Ângelo de Sousa uma motivação anti-modernista. O que existe é sim um desejo de alargar o horizonte experimental da imagem, de indagar outras variantes de desvelamento das formas, de despertar o potencial perceptivo ligado à natureza do corte espacial e temporal da imagem técnica, de mobilizar os seus modos concretos e peculiares de olhar e representar. Até à exposição *Sem Prata* (Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001), exclusivamente dedicada aos seus trabalhos

em fotografia, filme e vídeo, tinham sido relativamente episódicos os momentos de visibilidade desta vasta e relevante parcela da obra de Ângelo de Sousa, facto em clara contradição com o tempo e a atenção que o artista lhes dedicou. A primeira ordem de razões para esta situação deriva das limitadas condições de recepção (crítica, institucional e comercial) em Portugal, pelo menos até meados da década de 90, para estes tipos de trabalho. Apesar da participação de Ângelo de Sousa em algumas exposições no final dos anos 70² que visavam destacar o crescente interesse e utilização da fotografia por parte de artistas plásticos, a verdade é que isso não significou sedimentação e consolidação do seu valor artístico, nem implicou uma circulação menos restrita e residual no mercado da arte em Portugal. Daí que Ângelo de Sousa tenha várias vezes admitido que nunca tenha considerado (i.e. nunca pensou ser possível ou sustentável) a venda dos trabalhos em fotografia e em filme (em 1996, chegou a fazer uma pequena edição cópias VHS dos filmes para serem oferecidas a amigos e conhecidos). Os rendimentos económicos provinham principalmente da pintura, sendo a fotografia e o filme um «luxo», como chegou a afirmar, actividades vocacionadas para uma criatividade livre e lúdica.

Nesta selecção incluem-se trabalhos já anteriormente apresentados publicamente mas também um número significativo de fotografias inéditas, escolhidas com base em marcações deixadas pelo artista. São trabalhos muito diversos,

2. *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa*, organizada por Fernando Pernes, para o Centro de Arte Contemporânea do Porto, em 1977; *18X18 – Nova Fotografia*, comissariada por Ernesto de Sousa, na Galeria Grafil, em Lisboa, 1978. *A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia*, coordenada por Floris Neusüss, no Centro de Arte Contemporânea do Porto, em 1979.

realizados entre 1968 e 2006, mas que permitem apreciar uma parte da trama na qual se entrecem as remissividades internas e externas do seu trabalho. Vislumbram-se coincidências com as frentes mais formalistas e pictóricas da *fotografia plástica* que atravessa as décadas de 60 e 70, com a iteração e depuração formal do minimalismo, mas também com certas tendências abstractizantes na pintura e no cinema experimental, refractário da narrativa. Mas as associações mais notórias situam-se no interior da sua obra. Em primeiro lugar porque nos filmes e nas fotografias Ângelo de Sousa retoma muitos dos temas (e.g., os motivos vegetais, como as plantas e as árvores) que explorou no desenho e na pintura. Além disso, são evidentes as contiguidades, no tempo e na forma, entre as abstracções na fotografia, no filme e na pintura. As influências são variadas e assumem múltiplas direcções: como se pode constatar na atenção sobre as linhas dos rectângulos do chão no filme *Chão de cimento*, de 1973, feito na garagem da sua casa de Esmoriz, que prefigura os esquemas compositivos que veio a utilizar no quadros monocromáticos que realizou na segunda metade da década 1970, ou seja, os filmes foram estudos para uma família de pinturas que veio a surgir. Por conseguinte, a obra de Ângelo de Sousa pode ser considerada como uma imensa proliferação rizomática, feita de imagens que se reenviam umas às outras, como pontos de origem ou de chegada, que reafirmam linhagens, parentescos e relações, em suma, um sistema conexo de variações e combinações de elementos

simples (linha, ponto, plano, forma, cor, luz, espaço) que transitam por diferentes modalidades de expressão, não para afirmar as suas diferenças mas fundamentalmente para estabelecer um campo mais abrangente de potencialidades, processos e pensamentos criativos.

O trabalho de Ângelo de Sousa sempre se situou na confluência e a interacção entre as contingências da experiência e da experimentação. Ambas se confundem, dando a perceber como o trabalho é, de certo modo, uma reacção vivencial e sensível às coisas, às direcções e oportunidades que vão emergindo e que o artista vai intuitivamente seguindo. Tudo se joga na sua relação com a realidade mais próxima – com o que é da natureza, com o que provém do urbano –, o território habitado pelo artista onde é possível encontrar todas as formas, todos os devires pictóricos do mundo, todas as variações da (dis)semelhança das coisas, todos os jogos semânticos sugeridos e provocados pela imagem, todos os desenvolvimentos e disposições de ritmos cromáticos e lumínicos.

Ao vermos estes trabalhos somos confrontados com duas maneiras distintas de Ângelo de Sousa entender e exercer a produção de imagens: uma ligada à sua condição de artista, ou pelo menos subsumíveis a uma conceptualização prévia e explicitamente artística; e uma outra não necessariamente fora da arte, mas que é exercida como uma prática essencialmente instintiva e indisciplinada, despreocupada com a sua nomeação artística, simplesmente porque o

seu alento deriva das contingências e oportunidades do momento, como vestígios da vivência directa e quotidiana que estas imagens tão singularmente testemunham.

A pulsão quotidiana significa a assunção de uma atitude representacional que reflecte e aponta para um território aberto a todo o tipo de incursões, permitindo todo o tipo de comportamentos susceptíveis de escrutinar e reverter a natureza e o papel das artes visuais. É sabido que a pregnância do quotidiano está intimamente ligada à prática da fotografia, sendo que uma das mais distintas e distintivas qualidades do fotográfico procede também desse rasgo específico de induzir significância estética e conceptual a assuntos e instantes aparentemente banais, irrelevantes e inesperados. No fundo estas são imagens que interpelam a nossa atenção para uma subjectividade assente em gestos simples, comuns e familiares, que assinalam impulsos, idiosincrasias e relações de proximidade.

No caso de Ângelo de Sousa, porém, a proximidade não deve ser entendida como indício de nenhum tipo de intenção mais intimista, confessional ou autobiográfica, modos que são relativamente estranhos à sua obra. Trata-se fundamentalmente de preservar uma economia de gestos acessíveis e despretensiosos, espontâneos e imediatos, susceptíveis de assinalar, encontros físicos e visuais com formas claras e pregnantes. Neste sentido, pode-se entender que muitas destas fotografias representam planos onde o desenho é descoberto e é dado a ver. Se nos seus desenhos

uma árvore é um esquema figurativo, na fotografia uma árvore refere-se sempre uma realidade concreta, *aquela* árvore. Assim, o desenho é aqui uma realidade que pré-existe à imagem. O artista intervém para que o desenho se afirme por si só, como se não tivesse havido intervenção para além de um olhar. Diríamos então que arte reside aqui no saber travar o movimento caótico, de saber encontrar e desvelar o trabalho de formação das formas, de agarrar a ocasião em que no meio do acaso emerge subitamente uma expressão única, como na série *Cabelo*, de 2000, imagens de um fio de cabelo encontrado no chão de casa, posteriormente fotografado sobre um folha de papel branco.

Nestas como noutras fotografias, o artista activa duas vertentes poéticas da imagem, representações que apresentam, simultaneamente, ou separadamente, duas coisas: os testemunhos visíveis de uma vivência localizada com os espaços, com os objectos e os corpos; e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a qualquer narrativização, a qualquer travessia de sentido, um efeito de representação que tem o condão de reconfigurar o referente – uma corda suspensa na horizontal é subitamente transformada num traço vertical, uma linha que percorre verticalmente a superfície da imagem.

Tal como no desenho à mão, o olhar fotográfico de Ângelo de Sousa segue muitas vezes o movimento despertado pelas formas, são elas que determinam o seu enquadramento. Ao percorrermos uma mesma série é frequente percebermos

que a primeira abordagem é convencional e previsível. Depois o olhar aventura-se, experimenta, deriva, deixa-se determinar pelo assunto, como ocorre nos vários conjuntos de fotografias de teias de aranha ou na série *A corda*, de 1976. Normalmente, podemos falar de observação e composição quando os objectos estão tão próximos que a actividade da contemplação do espectador é semelhante ao processo de modelação de um escultor. Em muitas das séries de Ângelo de Sousa fica-se com a sensação de que as coisas existem para serem percorridas pelo olhar. Modelação e modulação são as palavras mais apropriadas para descrever o carácter deste olhar comprometido e conectado, porque não é um olhar que se satisfaz em fixar o seu objecto à distância, porque na verdade é um olhar que se dirige para um tipo de contacto e de envolvimento com o referente que tem tanto de físico como de visual.

A prática artística de Ângelo de Sousa sempre se distinguiu por uma total abertura para tudo o que se desvia de quadros mentais e categorias pré-estabelecidas. Sempre preteriu a intenção deliberada, a sistematização, o discurso prévio, a favor do improvisado, da rapidez e espontaneidade dos gestos, a atracção pelo acaso, possibilidades que acompanham a actividade fotográfica. No entanto, importa sublinhar que a espontaneidade não significa aqui desprezo pela técnica, do mesmo modo que acaso não significa aqui cedência ao arbitrário, ao aleatório, a qualquer coisa, porque tudo acontece sob a influência de um saber acumulado e de um

quadro de referências que a própria obra foi sedimentando. O automatismo da fotografia assegurava a Ângelo de Sousa rapidez e espontaneidade, a faculdade de submeter esse saber acumulado aos desígnios do acaso, o imprevisível encontro com o novo, com originalidade plena. Em suma, proporcionava um dos princípios orientadores do seu processo criativo: «o máximo de efeito com o mínimo de recursos. Ou o máximo de eficácia com o mínimo de esforço. Ou, ainda: o máximo de presença com o mínimo de gritos.»³ Além da rapidez, a fotografia era um meio especialmente adequado para prosseguir uma outra dimensão da experimentação, recorrente no seu trabalho em desenho, pintura e escultura: a variação sobre um mesmo tema: Frequentemente reunidas ou dispersas por séries, as variações permitem discernir tentativas, insistências, repetições, sem nenhum fim em concreto que não seja o de experimentar para eventualmente encontrar um nexos, algo de singular. Como se pode ver nas inúmeras fotografias de cordas, fios, mãos, auto-retratos, teias de aranha, juncos, lenços de papel amachucados, entre muitos outros temas, as variações permitem ensaiar flutuações e oscilações na aparência das coisas, frequentemente jogando com as diferenças e as sobreposições entre figuração e abstracção, ainda que no imaginário de Ângelo de Sousa não haja nenhuma pertinência em colocar-se a divisão entre estas duas categorias, porque usualmente no seu trabalho uma figura é encarada como uma abstracção.

3. Entrevista conduzida por Fernando Pernes, publicada em *Ângelo: Pinturas dos anos 60*, Lisboa, Galeria Valentim de Carvalho, 1985, p. 5.

Essa atracção pelo devir das formas é também o que distingue os vários filmes que realizou ao longo dos anos 70. Neles se reconhece uma preocupação com as variáveis pictóricas (e.g., a composição, os traços e as formas, a cor e a luz) que se sobrepõe à gestão das variáveis normalmente associadas ao trabalho fílmico (a montagem, a narrativa, o fora de campo, a nitidez). Os filmes assentam numa capacidade inventiva que radica, em primeiro lugar, no modo como encara o recurso aos meios técnicos. Para Ângelo de Sousa os procedimentos e os instrumentos técnicos podem ser propiciadores de outros modos de constituição da imagem, podem desencadear oportunidades criativas inesperadas e originais. O trabalho da técnica é então o jogo de articulações entre o óbvio e obtuso. A sua demonstração plena pode ser encontrada nos filmes de chão – como *Ribeiro*, de 1973, ou *Chão de pinhal*, de 1977, nos quais o artista aponta a câmara para o chão ao longo de um percurso – em que a conjugação entre o movimento da câmara e movimento mais lento da projecção, de 5 imagens por segundo, provocam um efeito de arrastamento de linhas, cores e luz, que por sua vez sugere um gesto pictórico, como uma sequência de pinceladas, com ritmos e configurações desiguais, por vezes com contornos mais definidos, noutros mais difusos ou imprecisos.

Por outro lado, a movimentação nos filmes denuncia também uma dimensão performativa, ou mais concretamente uma cumplicidade do seu corpo com a câmara. Com a câmara junto ao corpo, os filmes de chão testemunham varrimentos

sobre a terra, vegetação, soalhos, desperdícios do quotidiano, pegadas na areia. Estamos num plano primário da percepção, no qual se activa uma relação fenomenológica com as coordenadas físicas: apercebemo-nos que existe perto e longe, de frente e de lado, em cima e em baixo, esquerda e direita, e que por isso vivemos e sentimos um espaço flutuante.

Outro trabalho em que a cor e a luz são os principais protagonistas é *Slides de cavalete* (1977-79), indiscutivelmente uma das peças mais surpreendentes e prodigiosas da obra fotográfica de Ângelo de Sousa. *Slides de Cavalete* consiste numa projecção de 100 diapositivos em 35 mm que parece querer responder a um desafio simples: o que é possível fazer com três cores primárias e como combiná-las projectadas sobre uma superfície branca? O esquema composicional é preciso e constante. Um quadro com uma forma em primeiro plano, um triângulo ou um rectângulo vertical, e um fundo, um esquema semelhante a vários quadros realizados por Ângelo de Sousa alguns anos antes. A cadência da projecção dos diapositivos produz um movimento sincopado de ondas e vibrações de cores e intensidades de luz, como se fossem parte de uma atmosfera. Por entre o que se repete e o que muda, a visão é desafiada a seguir as pequenas percepções, a força veemente das unidades cromáticas e lumínicas, de um imaginário tão simples, como impressionante e inominável. Todas estas imagens são emanações de um «mundo elegante», expressão escrita por Ângelo de Sousa no caixilho de um dos diapositivos preparatórios para a série *Slides de cavalete*. Esta

exposição procura traçar um percurso significativo por este mundo, que em rigor é um *entre-mundo*, a meio caminho entre a experiência real e a imaginação livre e pura, um domínio de percepções e expressões que é anterior a qualquer disciplina ou prática institucionalizada, porque se situa num plano recuado, porque é anterior à própria linguagem. Ao procurar abrir as qualidades e potencialidades ínsitas da fotografia e do filme, Ângelo de Sousa explora exemplarmente o valor de impermanência das imagens, em que para além do seu valor específico, cumprem uma função heurística, a procura de uma outra compreensão do representado, privilegiando esse movimento tateante, em que a visão simultaneamente se suspende e se liberta, para redescobrir a natureza das formas, o seu devir, a sua mudez irreparável, os ritmos e as forças que têm origem e se abrigam nelas.

Originalmente publicado em *Ângelo de Sousa. Encontros com as formas*, Lisboa, Fundação EDP, 2014, pp. 18-23.

/

Encounters with Forms

205

Sérgio Mah

Between 1970 and 1971 Ângelo de Sousa produced one of his best known and most programmatic drawings: *Catálogo de formas ao alcance de qualquer um* (*Catalogue of forms within anyone's reach*). In the drawing, the artist explores and arranges various elementary forms, lines, spirals, crosses, arches, grids, circles, points, using different colours and degrees of thickness. This drawing typifies the particular mixture of spontaneity, experimentation and erudition that is such a characteristic feature of an artistic practice which refused to be snared or tamed by categories and prior intentions, the result of an attitude constantly open to surprises, to discovering through each existential, pulsional gesture, why art, this art, begins with and is affirmed through the contingent and generative movements that are inherent to its production, in the manner of a practical game involving experience and discovery.

Though Ângelo de Sousa's work has encompassed many different artistic disciplines – drawing, painting, sculpture, film, photography – drawing is clearly a fundamental element throughout all his work. Thus the *catalogue of forms* refers not only to drawing's simplicity and accessibility, but also to the

way that drawing – as a concept and as a way of experiencing forms – should be incorporated as a matricial and balancing presence in any process of perception and representation.

It is also revealing that this drawing was produced at a time that coincided with a period in which the artist was making significant and persistent incursions into the sphere of photography and experimental film. From the mid-1960s, photography became a daily practice for Ângelo de Sousa. At first, he was interested in its technical possibilities, as a means of reproducing his drawings, paintings and sculpture. Gradually, however, a vast horizon of possibilities opened up: he began to photograph ‘almost everything’, according to opportunity and circumstance, like symptoms of a compulsion to follow his gaze, to scrutinise things through looking.

In examining de Sousa’s archive, one becomes aware that everyday experience often merges with the experience of the photograph. Looking at, contemplating, or observing something were actions suited to the photographic act, as demonstrated by the hundreds of images of passersby made from his window in Rua da Alegria, and continued later in the various images he made of the buildings visible from the window of his house in Rua da Beneditina in Foz Velha. He photographed and wandered, marking out routes, particularly as he returned home after picking up his son Miguel from school. Yet he was also repeatedly drawn to more banal subjects in his immediate environs: the washing line behind

his house, trees, plants, clouds and vapour trails in the sky, strands of hair, lint, spider webs, his hands, and many images of the ground (floors, earth, trailing vegetation), reflected in the various films (mostly Super 8) that he made in the 1970s. Over the years, thousands of photographs accumulated whose sole objective was to respond to this obsessive, creative and playful impulse to capture images. There was never really a collective theme, a project, a systematic tendency. He never produced for a specific purpose: 'I wouldn't say that I made them for myself: I just made them.'¹ However, in a brief attempt to organise his photographic archive, he managed to distinguish three major groups: the '*umanistas*', encompassing the so-called 'street photographs', or his 'walking to capture the everyday'; the 'abstracts', referring to the images with more explicitly creative intentions, related to the experience of forms and exploring the developments and connections between figuration and abstraction; and the 'child' group of photographs of his son. They are three major groupings which distinguish between, though frequently combine, three of photography's major roles: social documentary, artistic expression, and a practice bound up with family life. This exhibition is fundamentally concerned with the group of 'abstract' images. This choice is justified by the group's exceptional quality and coherence, but also because it offers a new insight into Ângelo de Sousa's work, enabling us to see that the photographic and film works were not marginal subproducts or deviations, but occupied a central and

1. "A felicidade no gatilho": Interview with Ângelo de Sousa, conducted by João Fernandes and Miguel Wandschneider, in *Ângelo de Sousa. Sem Prata*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Edições ASA, Porto, p. 25.

generative role within his artistic practice and imagination. It is important therefore to concentrate not so much on identifying influences from his drawings and paintings, but to show how photography and film provided Ângelo de Sousa with a sphere of immense and productive creative possibilities, which allowed him to pursue (and even expand upon) recurrent features of his work, which were absorbed, on the one hand, within an experience of attention to reality, its physical and material circumstances, its visible forms, its figurality, and, on the other hand, within an effective investigation of the aesthetic and perceptive effects offered by the technical apparatuses used for making images, i.e., consciousness of the ontological and epistemological nature of these same devices, of the qualities that are absolutely essential, unique and irreducible in the still photographic image or in capturing and projecting the moving image.

Considered within the period it was produced, it must be recognised that the most specifically experimental and artistic strand of Ângelo de Sousa's photographic and film output echoed the turn towards image-making technology made by other artists of his generation. From the 1960s onwards, a new wave of artists began to choose photography and film as part of a critical examination of certain premises of modern art: issues such as the dematerialisation of the artistic object, or the growing emphasis on the idea, the concept and the mechanisms of language, interest in technical mediation and the resulting downplaying of style, as well

as the prospect of reactivating links with everyday themes and modes of expression, specifically through employing *amateur* aesthetics, and advocating the idea of the open and incomplete work which directly challenges the viewer's subjective experience, were aims which photography and film were particularly suited to.

Ângelo de Sousa's photographs and films were not (and are not) immune to the conditions and consequences of these developments, yet they originate from motives which cannot be pigeonholed as a critical attitude to particular artistic legacies, nor as a deconstructive reaction to traditional disciplines. Ângelo de Sousa was not driven by anti-modernism. What did drive him was a desire to expand the experimental horizon of the image, to investigate other ways of revealing forms, to awaken the perceptive potential associated with the way the technical image offers a slice through space and time, to mobilise its concrete and particular modes of seeing and representing.

Until the exhibition *Sem Prata (Without Silver)* (Serralves Contemporary Art Museum, 2001), which was exclusively dedicated to his photographic, film and video works, there had been relatively few exhibitions of this vast and significant facet of Ângelo de Sousa's work – a fact which was in clear contradiction to the amount of time and attention that the artist dedicated to it. This situation initially arose from the limited conditions of (critical, institutional and commercial) reception for this type of work in Portugal, at least until

the mid-1990s. Despite Ângelo de Sousa's participation in various exhibitions in the late 1970s² which aimed to highlight the growing interest in and use of photography by visual artists, this did not mean that the artistic value of this practice was now firmly established, nor that its position in the Portuguese art market was any less restricted or marginal. As a result, as Ângelo de Sousa stated on various occasions, he never considered selling his photographic and film works (in other words, he never thought it possible or sustainable), though in 1996 he produced a small edition of VHS copies of the films to be offered to friends and acquaintances. His income originated principally from painting, and he referred to photography and film as a 'luxury', activities suited to a free and playful creativity.

This selection includes works that have already been shown publicly but also a significant number of unseen photographs, chosen according to indications left by the artist. They are very diverse works, made between 1968 and 2005, yet they are works which offer an insight into part of the weft of intertwining internal and external references in his work. One can see connections with the more formalist and pictorial strands of fine art photography that characterised the 1960s and 70s, with the repetition and formal refinement of minimalism, but also with certain abstract tendencies in painting and experimental cinema, with its rejection of narrative. However the clearest associations are within his own work. Firstly because in his films and photographs Ângelo de

2. *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa*, organised by Fernando Pernes, for the Porto Centre of Contemporary Art, in 1977; *18X18 – Nova Fotografia*, curated by Ernesto de Sousa, at Galeria Grafil, Lisbon, 1973. *A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia*, organised by Floris Neusüss, at the Porto Centre of Contemporary Art, in 1979.

Sousa returns to many of the themes (e.g. vegetation motifs, such as plants and trees) that he explored in drawing and painting. In addition, there are clear temporal and formal contiguities between the abstractions in the photography, the film and the painting. The influences are various and take multiple directions: as can be seen in the attention to the lines of the rectangles on the ground in the film *Chão de cimento* (*Concrete Floor*) of 1973, made in the garage of de Sousa's house in Esmoriz, which anticipates the compositional schemes he would use in the monochromatic paintings produced in the second half of the 1970s; in other words, the films could be seen as studies for a group of paintings that later emerged. Thus Ângelo de Sousa's work can be considered as an immense rhizomatic proliferation, formed of images which refer back and forth to each other, as points of departure or of arrival, which reassert lineages, kinships, relationships – a linked system, in short, of variations and combinations of simple elements (line, point, plane, form, colour, light, space) which are conveyed through different modes of expression, not in order to emphasise their differences but essentially in order to establish a more comprehensive field of creative possibilities, processes and thought.

Ângelo de Sousa's work was always situated at the confluence and interaction between the possibilities of experience and experimentation. Both merge, allowing us to perceive that the work is, in a way, an existential and sensory reaction to the things, directions and opportunities that emerge and which

the artist intuitively follows. Everything comes into play in his relationship with his most immediate reality – with the natural, with the urban –, the artist's territory where all forms can be found, every pictorial becoming, every variation of the (dis)similarity of things, every semantic game suggested and provoked by the image, every development and arrangement of the rhythms of colour and light.

Looking at these works, we see that Ângelo de Sousa understood and engaged in image production in two different ways. One was linked to his condition as an artist, or at least formed part of a prior and explicitly artistic conceptualisation, while the other – though not necessarily outside the artistic sphere – was realised as an essentially instinctive and undisciplined practice, unconcerned with being described as art, simply because it was inspired by the possibilities and opportunities of the moment, as traces of the immediate and everyday existence that these images offer such singular evidence of.

Being driven by the everyday implies adopting a representational approach which reflects and points to a territory which is open to all incursions, permitting any behaviour which may lead to the examination and transformation of the nature and role of the visual arts. It is known that the significance of the everyday is intimately linked to the practice of photography, and one of the most notable and distinctive qualities of the photographic also results from this specific trait of imbuing apparently banal, irrelevant and unexpected moments with aesthetic and

conceptual significance. Fundamentally, these are images which draw our attention towards a subjectivity based on simple, common and familiar gestures, which signal impulses, idiosyncrasies and relationships of proximity.

In the case of Ângelo de Sousa, however, proximity should never be understood as an indicator of any type of more intimate, confessional or autobiographical intention, modes which are relatively absent from his work. It is fundamentally about preserving an economy of accessible and unpretentious, spontaneous and immediate gestures which are able to signal physical and visual encounters with clear and meaningful forms. In this sense, one can see many of these photographs as representing planes in which drawing is discovered and made visible. If in his drawings a tree is a figurative scheme, in photography a tree always refers to a concrete reality, to *that* tree. Thus drawing is here a reality which exists before the image. The artist intervenes to allow the drawing to exist in itself, as if there had been no intervention other than the act of looking. It could be said then that art here consists of knowing how to interrupt the chaotic moment, of knowing how to find and reveal the task of forming forms, or capture the moment when chance suddenly reveals a unique expression, as in the series *Cabelo (Hair)*, from 2000, of images of a strand of hair found on the floor of his house, later photographed against a sheet of white paper.

In these as in other photographs, the artist activates two poetic characteristics of the image, representations which

simultaneously, or separately, present two things: visible evidence of an existence alongside spaces, objects and bodies; and pure blocks of visibility impervious to any narrativisation, to being traversed by any meaning, the result of representation which has the power to reconfigure the referent – a horizontally suspended cord is suddenly transformed into a vertical stroke, a line which runs vertically across the surface of the image.

As when he uses his hands to draw, Ângelo de Sousa's photographic gaze frequently traces the movement triggered by forms. It is the forms which determine the framing. When we look at a series, we often find that the first approach is conventional and predictable. Subsequently his gaze becomes more daring, begins to experiment, drifts, allows itself to be defined by the subject, as occurs with the various groups of photographs of spider webs, or in the 1976 series *A corda* (*The Line*). Usually, we can talk of observation and composition when objects are so close that the viewer's act of contemplation is similar to the sculptor's process of modelling. In many of Ângelo de Sousa's series, we are left with the sensation that things exist to be travelled over by the gaze. Modelling and modulation are the most appropriate words to describe the nature of this engaged and connected gaze, because it is not a gaze satisfied by capturing its object in the distance, but a gaze whose real aim is a kind of contact and involvement with the referent which is just as much physical as visual. Ângelo de Sousa's artistic practice was always distinguished

by a complete openness to everything that departed from pre-established intellectual frameworks and categories. He always eschewed deliberate intention, systematisation, prior discourse, in favour of improvised, rapid and spontaneous gestures, attraction to chance, possibilities inherent to the activity of making photographs. However, it should be stressed that spontaneity in this case does not mean rejection of technique, just as chance does not mean giving way to the arbitrary, the aleatory, to whatever comes along: because everything takes place under the influence of an accumulated knowledge and a frame of reference consolidated through his own work.

Photography's automatism provided Ângelo de Sousa with speed and spontaneity, the possibility of subjecting this accumulated knowledge to the designs of chance, the unforeseeable encounter with the new, with sheer originality. In short, it provided one of the guiding principles of his creative process: 'the maximum effect with the minimum of resources. Or the maximum efficiency with the minimum of effort. Or, even: the maximum presence with the minimum of shouting.'³

As well as offering speed, photography was a medium particularly suited to another experimental dimension which was a recurrent feature of de Sousa's drawings, paintings and sculptures: that of variation on the same theme. Frequently brought together or dispersed through series, variations make it possible to distinguish attempts, insistences, repetitions,

3. De Sousa in interview with Fernando Pernes, published in *Ângelo: Pinturas dos anos 60*, Lisbon, Galeria Valentim de Carvalho, 1985, p. 5.

with no specific aim other than that of experimenting in the hope of finding a link, something unique. As can be seen in the countless photographs of lines, threads, hands, self-portraits, spider webs, rushes, crumpled tissues, among other themes, the variations allowed him to try out fluctuations and oscillations in the appearance of things, frequently playing with the differences and overlapping between figuration and abstraction, though in Ângelo de Sousa's imaginary the distinction between these two categories is irrelevant, since figures are usually approached as abstractions in his work. This attraction to the becoming of forms is also what distinguishes the various films he made during the 1970s. One can see a concern in these films with pictorial variables (e.g. composition, lines and forms, colour and light) which overlays his handling of the variables normally associated with the making of a film (editing, narrative, what is off screen, focus). The films are underpinned by an inventive ability which is based, above all, on the way that he approaches the use of technical means. For Ângelo de Sousa technical procedures and instruments can lead to other ways of constructing images and unleash unexpected and original creative opportunities. The task of the technique is thus the interplay of links between the obvious and the obscure. This can be clearly seen in the 'ground films' – such as *Ribeiro (Stream)*, from 1973, or *Chão de pinhal (Pine forest floor)*, from 1977, in which the artist points the camera at the ground as he walks – where the combination of the movement of the

camera and the slower speed of the projection, at five images per second, creates an effect of lines, colour and light being dragged, which in turn suggest a pictorial gesture, like a series of brush strokes, of different rhythms and configurations, whose outline is sometimes more defined, sometimes more diffuse or imprecise.

On the other hand, the movement in the films also reveals a performative dimension, or more specifically a complicity between his body and the camera. With the camera held against his body, the ground films bear witness to his scanning of the earth, vegetation, floors, everyday detritus, footprints in the sand. We are within a primary plane of perception, where a phenomenological relationship with physical coordinates is activated: we realised that it exists near and far, in front and to the side, above and below, to the right and left, and thus we experience and sense a floating space.

Another work in which colour and light are the main protagonists is *Slides de cavalete (Easel slides)* (1977-79), indisputably one of the most surprising and exceptional pieces of Ângelo de Sousa's photographic work. *Slides de cavalete* consists of a projection of one hundred 35 mm slides which seem to respond to a simple challenge: what can be done with three primary colours and how can they be combined as projections on a white surface? The compositional scheme is precise and constant. A painting with a form in the foreground, a triangle or vertical rectangle and, in the background, a scheme similar to the various paintings

produced by Ângelo de Sousa some years earlier. The rhythm of the slide projection produces a syncopated movement of waves and vibrations of colour and intensities of light, as if they were part of an atmosphere. Between the repetitions and the changes, our vision is challenged to follow the minute perceptions, the vehement force of the units of colour and light, of an imaginary that is as simple as it is impressive and indefinable.

All these images emanate from an 'elegant world', an expression written by Ângelo de Sousa on the box of one of the preparatory slides for the *Slides de cavalete* series. This exhibition aims to trace a meaningful path through this world, which, strictly speaking, is a between-world, midway between real experience and free and pure imagination, a realm of perceptions and expression which precedes any discipline or institutionalised practice, since it exists on an recessed plane, because it precedes language itself. Ângelo de Sousa's attempt to open up the innate qualities and possibilities of photography and film leads to an exemplary investigation of the value of impermanence in images, in that in addition to their specific worth, they play a heuristic role, the search for another understanding of what is represented, privileging this probing movement, in which vision is simultaneously suspended and liberated, in order to rediscover the nature of forms, their becoming, their incurable muteness, the rhythms and forces which originate from and shelter within them.

—

Originally published in *Ângelo de Sousa. Encontros com as formas*, Lisboa, Fundação EDP, 2014, pp. 18-23.

—

/

Dávida e Suspeição
Visita guiada ao universo
de João Tabarra

Sara Antónia Matos

220

Por princípio, faz-se uma visita guiada a um território que alguém desconhece. Inicia-se um trajecto, conduz-se a pessoa, em silêncio ou não, fazem-se-lhe sinais, avisos, reparos. Por vezes, puxa-se-lhe a mão, impõe-se uma pausa no percurso.

Pode dizer-se que enveredar por uma exposição, entrar nela, experimentá-la, constitui uma visita ao universo de trabalho de um artista. Conhece-se o seu cosmos e o mundo através dos seus olhos. Conhece-se o lado que nos mostra e também aquele que, não querendo mostrar, se releva entre as imagens. Nesse sentido, experimentar uma exposição constitui um processo de troca e contacto com o artista, por via da obra. Para abordar o encontro que aí ocorre, recorre-se ao pensamento de Boris Groys que tem reflectido reiteradamente sobre a «economia cultural da troca», um sistema em que imperam processos de contacto e permuta de ídolos diversas¹. Para aquele crítico de arte e curador, a obra de arte é um objecto que exige exposição/recepção, ou então não existe. Durante os momentos de exposição acontece necessariamente uma transmissão (simbólica, estética, afectiva) com o espectador, e o modo como a obra de arte lhe aparece determina as suas respostas cognitivas e psicológicas.

1. Boris Groys,
*Under Suspicion:
A Phenomenology
of Media*. New
York: Columbia
University Press,
2012.

Pensar sobre a «economia cultural da troca» exige colocar um foco particular na noção de subjectividade, caída em desuso ao longo das últimas décadas com as recentes teorias sobre a fragmentação do sujeito, a incapacidade de representação e a perda do «eu». A tese fundadora de Groys reside na ideia de que a subjectividade é baseada na suspeição, de que ela vive e se constrói permanentemente na incerteza, contra as forças de homogeneização, nomeadamente as do mercado. Por isso, para o autor, enquanto a suspeição persistir, a noção de subjectividade sobrevive. Os artistas estão sujeitos, tal como as mercadorias, às leis de mercado, o que exige que cada um construa uma imagem ou *avatar* de si próprio, uma espécie de marca de comercialização, permitindo-lhe vencer, melhor ou pior, no sistema da economia artística².

Vem isto a propósito da obra de João Tabarra que, por antinomia, existe num mundo revolucionário e pessoal, uma espécie de projecto utópico através do qual procura instalar verdades e valores remotos, à maneira de um universo mítico, contrariando as tendências de homogeneização e comercialização, problematizadas por Groys.

Esse universo mítico não tem sentido fora do seu contexto específico, neste caso, o enquadramento proporcionado pela ficção e representação. Na obra de João Tabarra, arte e discurso produzem sentido, oferecendo-se como exemplo, como ensinamentos e espelhos da vida, mas através da ficção (artística). As obras propõem comandos de acção pragmática como cair, levantar, resistir, não quebrar, sacrificar, perseguir,

2. Boris Groys, *Going Public*. e-flux books, New York: Sternberg Press, 2010.

agir contra-corrente, estabelecendo ligações entre a arte e a vida. O importante não é a verdade das ideias filosóficas mas a forma como o espectador recebe os ensinamentos que a obra transporta e os reconverte na prática, para a sua vida.

Por isso, analisar a obra de João Tabarra passa necessariamente por uma abordagem às paisagens, às figuras que nelas actuam, às histórias e conteúdos que ali se desenrolam, mais do que ao sistema de representação propriamente dito, aos meios e suportes plásticos a que o artista recorre. Por outras palavras, a compreensão da obra de João Tabarra está para cá da película de representação, está nas ficções ensaiadas, na superfície dos suportes, envolvendo uma recriação dos ambientes, dos enredos e das narrativas imagéticas.

A exposição *Narrativa Interior* abrange trabalhos realizados ao longo dos últimos vinte anos e algumas obras especificamente concebidas para esta exposição, em que o artista desenvolve uma investigação sobre o uso, o poder e as possibilidades históricas da imagem.

Com recurso a uma linguagem poética e a uma disposição cinematográfica, a exposição é também o lugar para uma reflexão crítica sobre excertos da realidade e sobre o papel social do indivíduo, convidando-o a tornar pública a sua própria *narrativa interior*. Aventura intelectual arriscada. Esta é, talvez, a proposta mais arrojada, de vertente efectivamente política, que a arte pode lançar: convidar cada indivíduo a tomar um posicionamento crítico sobre o mundo em que habita, nele construindo a sua subjectividade.

Acede-se a este universo interior por entre a superfície dos meios adoptados (fotografia, vídeo), onde o artista se retrata abstractamente dando corpo a personagens enigmáticas, e um espaço aquém da superfície das imagens, onde escamoteia a sua subjectividade. Este espaço subliminar (onde se constrói a subjectividade), mantém-se em permanente suspeição e carece de comprovação constante. Dar-lhe corpo, materializá-lo em imagens, é dar-lhe existência e possibilidade de refutação. A subjectividade não existe circunscrita a si mesma, mas no confronto com os outros, na suspeita dos outros que «em mim reside um sujeito». É de resto o que mostra o reino das figuras insólitas de João Tabarra, nomeadamente as *fadas*.

Em João Tabarra, a construção da subjectividade é uma permanente luta consigo mesmo e a criação de cada personagem funciona como uma prova por refutação da sua própria identidade. É como se, com recurso às suas personagens, o artista adquirisse uma identidade paradoxal. Como se as personagens sussurrassem: «Eu sou uma fada, que encanta e embala, que conduz o artista para universos fantásticos, mas que no final do conto aplica um golpe fatal ao autor, matando o seu próprio pai. Eu condenso em mim o criador e o assassino, o poder de gerar e destruir; transporto em simultâneo a pulsão de morte e de vida».

Inicie-se então uma visita ao universo de João Tabarra que, através do espaço imagético (fotográfico e cinematográfico), procura dar corpo a um «museu» de causas perdidas. Para ele, arte, cinema e literatura afiguram-se ainda a forma

possível de resgatar para a actualidade valores, a seus olhos, desaparecidos; e a exposição institui-se como momento de dádiva por excelência, de permuta corpo-a-corpo com o espectador.

A ideia central da exposição, cuja montagem que não obedece à ordem cronológica, consiste em criar uma espécie de panorama cinematográfico, onde as personagens e seus enredos se desenrolam como num filme, através do qual o artista expressa as suas posições críticas em relação ao mundo actual. Afirmar essas posições pessoais, tornando-as públicas, equivale a elevá-las ao domínio político – *ágora*, no sentido grego – um cenário que pertence ou deveria pertencer a todos nós. Significa que, ao partilhar posições do foro privado, apresentando-as em imagens, o artista coloca o espectador em confronto com as mesmas, e permite que este se identifique com elas, percebendo então que a experiência própria, a sua *narrativa interior*, pode conter uma dimensão política.

As imagens de João Tabarra não são todavia explícitas mas antes de índole conspiratória, na medida em que colocam o mundo e a identidade sob suspeita. Seja através de uma linguagem poética ou *engagée*, elas são construídas para gerar situações ambíguas e paradoxos, e sobretudo para abraçar uma atitude crítica, um espaço para o julgamento, que começa precisamente com o questionamento e inquietação interiores. Neste sentido, o poético e o político trabalham lado a lado na obra de João Tabarra: público e privado cruzam-se de modo imprevisível, sob um laivo de suspeição.

A visita começa no piso superior do Centro de Arte Moderna (CAM), onde se encontra uma caracterização de figuras estereótipo da sociedade portuguesa. A obra, com o título *Portugueses na Europa*, anuncia, já em 1995, um projecto de união europeia falhado, cerca de uma década depois da adesão de Portugal a uma comunidade cheia de assimetrias. Mordaz na sua forma caricatural, a imagem retrata uma sociedade que emigrou para se modernizar e desenvolver em termos económicos, o que não se efectivou em termos culturais, e que hoje, como um retrato de causas perdidas, espelha o estado actual do país pelo seu reverso dramático. Apesar de ser uma obra de início de percurso, nela está presente uma preocupação social e um comentário crítico que acompanham a produção do autor desde então. A obra contém uma linguagem artística que, com o decorrer do tempo, se vai depurar em termos estéticos, e em alguns casos, comunicar quase exclusivamente por via da poesia, com recurso à criação de figuras alusivas e parábolas.

Por detrás da primeira obra, instalada numa *black box* construída para o efeito, encontra--se *Ballata del Suicidio, Working Class Angels. Para Pasolini* [2007], que constitui uma homenagem ao cineasta italiano. Com ela, o artista assevera a ideia de que a luz em excesso pode cegar – tema, de resto, caro a João Tabarra que desde sempre toma a luz como matéria de trabalho. Com a experiência artística, com os mestres cineastas e sobretudo com a vida, ele aprendeu que a capacidade de discernimento não é directamente

proporcional à luz de que se dispõe. O ecrã começa quase negro, imergindo nele o espectador e fazendo do espaço expositivo, em redor, um manto negro, de noite, incerteza e escuridão. Pequenos pontos de luz cintilam na tela de projecção, como pirilampos, pontuando-a cada vez com mais intensidade à medida que se caminha para o final, até que o ecrã fica completamente branco e se torna impossível ver seja o que for. O som que acompanha o decorrer das imagens, é produzido pelo próprio artista, ao escrever e reescrever o poema de Pasolini, «Ballata del Suicidio», sobre uma folha, com instrumentos riscadores de diferentes durezas. O som contínuo do esgravatar das inscrições sobre a folha (gravado e posteriormente sobreposto) forma um ruído crescente que alude a um mundo infernal, maquinal, que para Pasolini representa também a ruína da dimensão mais sagrada do ser humano. Se é certo que a alusão a um mundo hiper-mecanizado, que acarretaria a incapacidade de discernir as pequenas coisas, gestos e acontecimentos, seria suficiente para João Tabarra partilhar das inquietações do cineasta, a referência ao autor vai muito mais longe. A homenagem toca o foro religioso de Pasolini, que foi também comunista, poeta, homossexual e um interveniente político, inconveniente para muitos poderes instalados. Senão, vejamos: à medida que as imagens avançam e os focos de luz crescem de intensidade, pulverizado todo o ecrã, percebe-se que as cintilações dos pirilampos são afinal faróis de aeronaves, em descolagem e aterragem constante, movimentando-

se e invadindo, esmagadoras, o espaço do espectador. Mas durante a movimentação há um momento ténue em que o farol de cada avião fica parado no ar, irradiando a sua luz, como uma estrela em aparição, no espaço do ecrã. É a aparição de um anjo (um anjo de Pasolini) que, por instantes, em cada ser humano, parece poder tocar o intangível da existência. Ao materializar este aspecto, João Tabarra está a operar num espaço que diz respeito não só ao que aparece na superfície das películas mas também por baixo delas, e onde as referências se entrecruzam para colocar em suspeição a aparente facilidade do olhar.

As duas imagens que se seguem, em fotografia, asseguram a passagem do espaço do ecrã ao exterior, proporcionando-lhe uma certa continuidade. Em *Strada, One of Us* [2004] o autor dá ele próprio corpo ao pequeno ser nocturno – o pirilampo – que se arrisca a ser esmagado na via de circulação. João Tabarra conhece bem as «leis» de enquadramento da imagem. A máquina fotográfica é descida em relação à altura média do olho, para reforçar a posição indefesa do «pequeno animal», ao ponto de se poder dizer que o autor se oferece à «arma» sem reservas. Ao fazê-lo, o artista presenteia-se voluntariamente ao sacrifício, tornando-se transparente para a câmara, expondo os seus medos e anseios, num ritual de humildade que o coloca completamente a nu. Mas se há algo que João Tabarra também absorveu dos mestres foi o ensinamento de que mostrar a fragilidade, tornando-se indefeso (não levantando barreiras de protecção), pode ser a melhor forma de alcançar algo

que tanto procura – a sinceridade genuína. Esta será a única verdade possível, a dádiva que pretende alcançar para entregar como testemunho. Só a sinceridade permitirá voltar a abrir os olhos para o mundo, com a ingenuidade de um renascer.

Segue-se um conjunto de trabalhos em que João Tabarra aborda a ideia da queda e do conseqüente levantar, de que é sintomática a obra *Defense Trois Mouvements I, II, III* [2001]. Nesta imagem de três ensaios, três momentos, o artista comprova que, em situações de queda ou ataque, o corpo tende a recolher sistematicamente à posição fetal – a posição primeira e que teoricamente condensa em si o princípio e o fim.

O artista está sempre no fio da navalha ou em cima do muro, tal como o equilibrista desajeitado, jovem irreverente, que se exhibe em *Balader Balancer* [2002]. A faixa de muro por onde o autor se desloca sinaliza uma zona de fronteira localizada na cidade de Lisboa, entre as fundações do tempo pombalino e uma zona da cidade renovada, que embora tenha novas edificações, ao nível social e estético estas são de gosto duvidoso. As obras são atravessadas por um ar decadente, colocando a personagem atolada em ambientes de lama dos quais procura libertar-se ou em águas sujas onde vai saciar-se adoptando a posição de um animal, de que é exemplo *Lake + Fool* [2000]. Sempre estóica, a personagem continua, solitária, a lutar pela libertação do mundo, como em *True Lies and Alibis – Marche Solitaire*, obra de 1999. Nela, o artista empunha uma bandeira onde se proclama «Plus jamais la fin du monde». *Nunca mais o fim do mundo, o fim do mundo nunca*

mais, como se dizendo que não podemos assistir de novo, mais uma vez, à extinção dos valores humanos e da magia de viver. O romantismo, a magia, traduzindo-se para o artista na ilusão, ou talvez na esperança, de que pode participar na construção de realidades encantadas, fica patente também em *Houdiniisnotdead* [2003]. A imagem evoca um cenário houdinesco, mas em época contemporânea, em que o artista, à maneira do ilusionista, mágico e *performer* húngaro, se prepara para transpor os obstáculos que encontra pela frente, ignorando propositadamente as vias mais lógicas. Mas a magia consiste nisso mesmo: iludir o óbvio, mascarar o meio e o mecanismo de ilusão, à frente de quem o sabe mas não o vê, e assim criar o espanto. Por que razão a personagem houdinesca de João Tabarra há-de transpor o rio pela ponte quando – em arte, e talvez só na arte – se pode desaparecer subitamente de uma margem e aparecer na outra?

Ao trabalhar a realidade a partir dos seus suportes e mecanismos de representação, os diversos campos artísticos inserem um *hiato* entre a arte e a vida – um *hiato* que é da ordem da ficção, da metáfora e até da ilusão. Neste intervalo, os protagonistas estão libertos do perigo real, bem como do senso crítico, e por isso mesmo todas as simulações, paradoxos e ambiguidades são admissíveis. Desse modo, o artista pode mostrar a sua subjectividade através da personificação, emprestando-a a outros vultos, recorrendo à aparência bizarra deles para a esconder, ou cruzando ambos para que nunca saibamos o que corresponde a quem.

Todavia, sabemos, suspeitamos, haver um efeito de espelho, uma correspondência quase diáfana, entre o artista e as figuras que cria.

De resto, talvez não seja por acaso que o elemento *água* surge repetidamente em grande parte das composições visuais de João Tabarra. A água é um veículo que leva e traz, deixa ver e não ver, lava e revolve, e possivelmente simboliza uma região movediça, de incertezas, medos e desconhecidos, onde o artista se move, avança e recua, arriscando mostrar a sua subjectividade. Este processo de mostra exige um enorme grau de dádiva. O artista, talvez todo o artista, procurando colocar-se no lugar do *grande criador* ou simplesmente assumindo a sua condição precível de homem, ambiciona partilhar com o mundo o mais nobre do seu ser e da sua produção.

E, se é verdade que a «economia da troca» sentencia não haver dádiva sem aspiração à recompensa, para alguns artistas o retorno ambicionado parece ser apenas o próprio acto de partilhar, de receber e edificar relações, tocando cada indivíduo na sua condição humana, afectiva e relacional. Naturalmente que a par desta dimensão romântica se desenrola todo um outro processo de reconhecimento e valorização simbólica da obra e da personagem/autor que, em última instância, influi no sistema comercial. Romantizada ou não, é a partir daquela ideia de dádiva desinteressada que a arte estrutura um encontro e um reconhecimento das diferentes subjectividades, creditando cada ser humano no mundo em que habita, ajudando-o a definir identidades e posições.

Identidade, troca e dádiva são, de facto, temas de João Tabarra. Vacilante entre as várias personagens criadas, há uma procura constante da sua *persona* individual. Todavia, é preciso dizê-lo, embora o artista dê ele próprio corpo às personagens, o que está em causa não é a consagração do seu «eu», mas o mostrar que em cada sujeito há uma dimensão errante, inconclusiva. Como sugere Groys, a tarefa de definição da subjectividade é um projecto utópico, irrealizável em cada ser humano, mas que cada indivíduo tem de perseguir à sua maneira³. Assim, no filme *Les Limites du Désert* [2010] o artista encarna o pastor, o náufrago, o botânico sem casa que vive entre as raízes de um dragoeiro centenário, entre outras personagens estranhas que habitam também elas paisagens e mundos inusitados. Elas representam um conjunto de personalidades que habitam o artista e colocam a sua tarefa de definição da subjectividade num jogo permanente de aferição-refutação. Neste terreno não podem definir-se regras estanques. O artista não convive bem com cânones estipulados ou protocolos de actuação. Se algum cânone move o artista, então esse só pode ser o de fugir à norma, para que nada o prenda ao lugar do instituído. Ou para que, mudando, tudo permaneça igual mas aparecendo irregular. João Tabarra constrói assim um terreno limítrofe numa projecção cinematográfica composta por vários capítulos onde se testam diferentes actuações, comportamentos e situações incomuns. A cada capítulo, ou se quisermos a cada fragmento da projecção, é atribuído um título individual.

3. Boris Groys, *Under Suspicion: A Phenomenology of Media*. New York: Columbia University Press, 2012.

«Degelo II», «Le Jardin», «Eclipse», «A Troca», «L´homme qui rit», «O Círculo», «Grito», «Animal», «L´Accord», «Degelo III», «Abrigo», entre outros, mostram o estilhaçar de uma mesma *persona* em várias facetas. O início da projecção dá-se com «Degelo I», capítulo fundamental para perceber todo o enredo, uma vez que nele se anuncia um cosmos de onde as leis da física estão excluídas. O anúncio é transmitido através de um martelo e uma pena (reais) que, apesar dos diferentes pesos e resistências à passagem da água, não se movem nem um milímetro. Estranho? Apresentando assim uma cosmologia bizarra, firma-se um território onde todas as situações, por mais grotescas ou risíveis que sejam, têm lugar. Elas são da ordem da pura representação e, nesta, um pequeníssimo bicho-de-conta enrolado sobre si mesmo, como uma esfera, pode personificar o planeta, enquanto o dedo humano, que provoca aquele enrolar e desenrolar vezes sem conta, assume a condição de instrumento de tortura, como em «História da Selva» [2010].

A projecção prima por uma espécie de pobreza ou ascetismo imagético que, segundo o artista, consegue pôr de lado a espectacularidade e o efeito visual de obras anteriores. O próprio idioma dos títulos, variando entre o francês, o português, o espanhol e o inglês, permite criar, através da sonoridade própria de cada língua uma espécie de «entrada» mais ácida ou mais suave no interior de cada universo recriado.

A aspereza e inquietação desta projecção contrastam com a delicadeza e serenidade das imagens que se seguem no espaço de exposição. Embora recriem ambientes diferentes, as três fotografias seguintes estão unidas pela força de um tempo lento, recuado, de maturação. Em *Drama* [2006], esse tempo espelha-se desde logo na captação do anfiteatro da Tapada da Ajuda, a partir de um ponto de vista cimeiro, qual cenário grego, em que o gladiador sucumbe derrotado na arena, à maneira das tragédias gregas. Em *O Sono do Astrónomo* [2007], o amante dos céus impõe um intervalo à sua tarefa, inglória e extenuante, de mapear o universo, para se entregar a um sono mais profundo, que, na qualidade de sonho, transpõe o seu reduzido tempo e espaço humanos. Com impassibilidade, as obras falam de um tempo derradeiro, uma última chamada para o voo, ou um último alerta contra o fim do mundo, como em *Dernier Appel, flight 307B Depart. 17z08//22.50* [2004], em que o protagonista não tem tempo para decidir salvar seja o que for.

O artista não tem pressa. Nenhum artista pode ter pressa, porque, como diz Groys, apesar de estar inserido num sistema de mercado, engrenado e com as suas lógicas de economia circunstanciais, um percurso sólido requer maturação. Para João Tabarra a investigação e a maturação que dela decorre parecem implicar, logo à partida, uma subtracção àquele sistema de mercado que segundo o pensador russo é caracterizado por um tempo e uma lógica de competição. Para inscreverem o seu nome na História, os

artistas competem com os seus pares, procurando superar a grandeza dos seus nomes, dos seus feitos, inclusive dos seus mortos (os artistas já consagrados), assim tornando-se, também eles, imortais⁴. Pois João Tabarra gasta tempo, perde tempo, faz uso do seu tempo, revisitando os seus mestres com o intuito de extrair o essencial das suas obras e procurar a dádiva que, também ele, pretende entregar ao próximo. Isso está plasmado em *Le Chercheur* [2004], onde o artista encarna um mineiro que, inglório, garimpa ouro numa fonte urbana – retrato de um resgatador de mundos perdidos, que se sente impotente e solitário na sua acção. Ou o mesmo que encontra reconforto no abraço de um lobo embalsamado, como em *Lake + Fool, The Thing With Feathers* [2000]. Estas imagens mostram um universo cheio de oposições: a sociedade e a solidão que se pode sentir mesmo quando inserido nela, o animal e o humano, o lixo e a beleza de um cavalo branco, (...) [2001], expondo a discrepância e o desconforto face a situações que deveriam aparentemente fazer parte de um todo, completando-se. O desamparo é ainda visível em *Shuffle* [2001], onde carrega nas costas uma espécie de manto fabricado com uma mistura de toalhas de praia, simbolizando o peso da história. Olhando o infinito, para a imensidão do mar e quiçá da civilização, onde todas as referências históricas convivem em simultâneo, o artista pretende encontrar as suas âncoras ideológicas e conceptuais. Do mesmo modo, em *SEA©* [2008], filme com 52 minutos de duração, o artista contracena com o seu amigo, também

4. Boris Groys, *Politique de l'immortalité: Quatre entretiens avec Thomas Knoefel*. Paris: Maren Sell Éditeurs, 2005.

artista, Javier Peñafiel, ambos de costas para a câmara e tendo como pano de fundo a linha do oceano. Sentados nas rochas, declamam os nomes de grandes pensadores – Homero, Santo Agostinho, Shakespeare, Cervantes, Joyce, Godard, Guy Debord, entre outros – atribuindo-os a cada vaga que passa, fazendo convergir o fluir do som e das imagens. Fazem uma última elegia a grandes referências intelectuais, como se as raízes da cultura estivessem em risco de desaparecer, afundando-se mar adentro. As conjugações entre os autores que proclamam são estranhas e mais estranhos ainda são os seus comportamentos obsessivos e afirmações. Como dois loucos, apontam criteriosamente a hora e os minutos da chegada de cada onda à costa e os autores que lhe correspondem, ouvindo-se das suas bocas, em tom displicente: «Eu podia embarcar nesta vaga. Nesta vaga, eu podia viver.» Assim, o texto da obra problematiza de forma subversiva a cronologia histórica, questionando o que é contemporâneo de quê e mostrando que passado e presente coexistem em simultâneo.

À saída do piso superior da galeria dispõem-se dois retratos, que embora construídos sob a égide da dissimulação, mostram, ainda assim, o artista que lhes empresta corpo. As duas imagens, tendo sido feitas em períodos diferentes mas podendo funcionar como um par, figuram situações de impotência. *Auto-retrato* [1999], toca a ideia de camuflagem, mas a tinta vermelha que realça a boca do retratado é a primeira denúncia de fracasso do disfarce. Em *Pose*

Maquillage Pose [2004], apresentando sobre o rosto mazelas de pancada, o artista segura entre as mãos um altifalante de dimensões avantajadas, conservando o poder da voz, a capacidade de enunciar juízos críticos, que apesar de tudo não profere, permanecendo mudo. As obras revestem-se de vertentes paradoxais deixando ver o lado mais débil e o mais destemido da condição humana. É o que segreda o artista ao leão, o outro grande predador da «selva» para além de si, em *Confissão / Construção* [2003]: «Só sei viver», como se lhe dissesse que não tem escolha. A única coisa que sabe, e pode, é viver, e viver intensamente, sem limites nem protecções.

A galeria inferior do CAM é dedicada maioritariamente às *fadas*, as personagens paradigmáticas, enigmáticas e andróginas que povoam o universo do artista. Elas trazem consigo um misto de fantasia e terror, típico do lado negro que acompanha os contos de fadas. Mas o sistema artístico não é análogo a um conto de fadas e o que João Tabarra procura recriar não é uma história encantada. Ele é um construtor de ficções que reportam ao mundo factual de modo muito objectivo. As *fadas* cavam uma ferida na representação, quebrando o encanto e a ilusão do momento, fazendo o espectador não esquecer que há um intervalo entre a fantasia e a realidade, e que a obra de arte pertence às duas em simultâneo. É este, de resto, o efeito da mesa de montagem em que João Tabarra opera. Ao longo dos anos, foi construindo a sequência como um filme (sem princípio, meio ou fim declarado), inserindo em cada imagem, em cada

fada, um índice de inquietação que fazia crer a diegese como não-concluída. Introduzindo em cada imagem um elemento de sugestão, fazendo antever o epílogo trágico da história, alimentou o desejo do espectador, levando-o a desejar ver o desfecho. E o espectador vê. A fada, que no início é uma espécie de protectora do artista e no decorrer do enredo uma guia espiritual que o aventura por mundos ignotos, é a mesma que no final assassina o artista que a criou. O espectador realmente não vê, mas intui. A faca ensanguentada transforma a suspeição num facto irreduzível.

A série, no seu conjunto, conhece alguns dos seus momentos mais cruéis em *Promenades au Désastre* [2001], onde a violência e a beleza se tornam inseparáveis, mostrando-se lado a lado. O dicionário define violência como a manifestação abusiva de uma força (positiva ou negativa), um excesso ou potência capaz de lesar a liberdade do sujeito, nomeadamente a sua capacidade judicativa. Pois é isso mesmo que acontece nas duas imagens: numa floresta negra, inteiramente queimada pelo fogo, beleza e crueldade, num só e mesmo tempo, tornam-se indiscerníveis uma da outra, e sobretudo impossibilitam uma distância libertadora em relação à cena. Estas obras ensinam que a imagem pode engolir. O abuso de beleza e de crueldade pode imobilizar quem as consome, como um remédio ou veneno, dependendo da dosagem. O efeito de impotência por parte de quem olha desdobra-se em *Sem Título* [2003] onde a fada conduz o artista a uma casa abandonada mas bucólica, prefigurando a cena de terror

que, no género cinematográfico correspondente, junta a ingenuidade da vítima com a barbaridade do agressor. Há certamente outras que mereciam atenção, como *This is Not a Drill (No Pain, No Gain)* [1999] e *La Isla* [2007], mostrando uma realidade arruinada, onde o encantatório convive com o mundano, mas que de facto constituem apenas mais alguns elos de encadeamento e suspensão, inerentes à narrativa.

Com os seus intervalos e omissões, esta história materializada em fotografia, ao longo de dez anos, ocupa um lugar especial na produção de João Tabarra por estar ligada aos confrontos interiores do artista, mas elevando a experiência individual, transformando esta em consciência o mais ampla possível. A consciencialização daí decorrente está relacionada com o auto-reconhecimento. Ao longo dos dez anos, as duas personagens (fada e artista) nunca interagem nas imagens. É na última série, no momento de verificação da presença de um pelo outro, que ambos morrem, e por uma razão simples: são apenas um só. O artista e a sua consciência.

Este conjunto de obras convive com *Inner Landscape, ensaio cartográfico para uma narrativa*, realizada em 2013 especificamente para esta exposição. Com uma linguagem poética, a obra fala sobre o tempo lento e doloroso do crescimento: do bonsai, do artista e da produção da arte. Ela entrecruza a ligação entre a arte e a vida, o tempo de uma e de outra. A obra, composta por 108 imagens que formam sobre a parede da galeria um mosaico com cerca de seis metros de extensão e três de altura, consiste no

registo minucioso de um bonsai. Este foi fotografado com o recurso a um dispositivo mecânico que permitiu deslocar a máquina fotográfica em seu redor, centímetro a centímetro, durante vários dias, de modo a não se perder a sequência das partes e se poder reconstituir a cartografia da «árvore-miniatura». Cada fragmento foi ampliado, transposto para o papel, e posteriormente remontado até o conjunto adquirir o tamanho de uma árvore com o porte de seis metros, que se expande horizontalmente no espaço de exposição. É obra mais recente do artista, assumindo uma linguagem ímpar no contexto da sua produção. Despojada de figuras, vira-se sobre si mesma, metaforizando o próprio processo de construção. Na sua superfície, expõe o compor e decompor da imagem, os encaixes e intervalos abertos pela montagem dos vários fragmentos, bem como os nós e desajustes provenientes da reunião dos mesmos. É uma imagem que explora declaradamente os sistemas e suportes de representação. Para além disso, deixa patente o modo díspar como o sujeito se comporta diante de um objecto ou ser vivo que lhe aparece representado com diferentes formas e tamanhos, podendo o objecto ser na realidade o mesmo.

À semelhança do piso superior, a disposição das obras no piso inferior do CAM também se estende quase simetricamente pela galeria, permitindo ao espectador acompanhar a colecção de vídeos produzidos pelo autor ao longo dos anos.

Ao fundo do piso, somos confrontados com *The Moonwatcher's Defeat*, um vídeo de 2007 que se filia

na tradição cinematográfica de Kubrick e que evoca inequivocamente o filme *2001: Odisseia no Espaço*. Este abre com o lançamento de um osso ao espaço, por um macaco. O osso desce à Terra já transfigurado numa nave, sugerindo uma projecção no futuro – sendo a partir desse momento que se entra na narrativa propriamente dita. Todavia, a diegese não começa exactamente aí. O filme abarca o intervalo que vai do primata a um futuro insondável. No vídeo de João Tabarra, a cena mítica do lançamento do osso, que aí explode repetidamente no ar ao ser atingido por uma bala, desdobra-se e propaga-se no espaço de projecção. Tal como para o macaco, também para o artista o osso simboliza uma arma, como aliás uma câmara de filmar ou fotografar, podendo mesmo dizer-se que a arte pode revelar a vida, que a arte é uma arma em forma de pensamento crítico. A cena adquire um carácter quase bíblico, como se à laia de um comentário antropológico (capaz de suprimir o fosso entre um passado arcaico e um futuro irreconhecível), afirmasse que nada de essencialmente relevante se conquistou com milénios de civilização.

Esta obra fez parte da exposição *G*, em 2007 [na Galeria ZDB e na Galeria Graça Brandão, ambas em Lisboa], uma mostra envolta em expectativa, uma vez que reunia o trabalho realizado ao longo dos quatro anos anteriores – período em que o artista optou por não mostrar o seu trabalho em exposições. Se *G* foi, sobretudo, um levantar de problemas de ordem imagética, filosófica e política, sobre o espaço e

o modo de aparecer das imagens, então pode considerar-se que na exposição seguinte, três anos passados, foram dadas algumas respostas às questões enunciadas. Recriando uma sala de cinema na Galeria Graça Brandão, onde se apresentava somente uma obra, a exposição *Les Limites du Désert* [Lisboa, 2010] faz um corte declarado com os efeitos de espectacularidade oriundos de alguma tradição cinematográfica, trazendo a imagem à sua instância mais áspera e até expurgada.

No piso inferior do CAM encontram-se ainda *Tornado* [2007] e *Atelier* [2007], vídeos que problematizam a figura do artista, enquanto criador⁵, bem como a capacidade para fazer os afastamentos necessários para se auto-criticar. O primeiro configura uma situação de vendaval, tornados e reviravoltas dentro de um *atelier*, em que as folhas, mapas e planos são atirados ao ar e se deixa de ter a certeza sobre o que eram as convicções, os «cimas» e os «baixos». Assim, deslocando um tornado para uma sala de projectos, o artista expressa a permanente necessidade de questionamento que o assiste enquanto criador. No segundo vídeo, parece assumir plenamente a sua condição, cuja função social e política se manifesta regressando todos os dias ao *atelier*, «sem peso nos pés» como um astronauta, para revolver o mundo do avesso e o equacionar.

Do mesmo lado, ocupando o canto do espaço, está *Poço dos Murmúrios* realizada em 2002, para a Bienal de São Paulo. No CAM a peça despe-se dos muros do seu poço para adquirir

5. Boris Groys, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. London, Cambridge MA: The MIT Press, 2010.

uma *espacialidade* ampla onde o espectador se pode submergir. Talvez não haja nada que possa ser dito sobre esta peça que ela mesma não possa transmitir. Poderá acrescentar-se que ela justifica a razão pela qual João Tabarra, a determinada altura do seu percurso, passou a recorrer também à imagem projectada, para além da fotografia. A imagem projectada, em movimento, permite-lhe gerar uma *espacialidade* e uma temporalidade que transgride a natureza da superfície imagética, ou se quisermos, a natureza de ecrã. Sobretudo quando a imagem é projectada, convocando para si o espaço em redor, João Tabarra consegue colocar o espectador, não perante mas *dentro* do próprio espaço ficcionado, habitando-o como uma personagem. Sem resolver a ambiguidade *actor/espectador*, o artista permite que aquele tome uma posição, assumindo um papel no exercício crítico.

No lado oposto do espaço de exposição, encontra-se um conjunto de projecções que, não sendo uma série, constroem uma espécie de circularidade à volta do ridículo. Em *Fatigue* [2002] ouve-se um comando oral que reforça a impossibilidade de sair de um espaço e das regras conformadas. Sem imagens de sujeitos, a obra personifica sujeitos e com um conteúdo quase opressor poderá, porventura, representar também as prescrições que, para o artista, regem o mundo da arte (e da vida). Diga-se que está em causa um objecto/sujeito limitado por forças constrangedoras, incapaz de se libertar delas, como de resto se torna explícito também em *Linha de Costa* [2007], uma projecção de tecto na qual o

artista está a ser empurrado, pela cabeça, para debaixo de água. Em *Encantador de Serpentes* [2007], mostra-se uma mangueira de água que ganha vida com a força da pressão, transformando-se numa serpente, dando lugar a uma dança – dir-se-ia de sedução – entre o artista e a água. Por sua vez, *Globalization, Petit Poème* [2001] é uma projecção simétrica de diapositivos, sobre duas paredes ortogonais da galeria, que propõe ao espectador deixar o solo firme em que pisa para se projectar sobre o convés de um barco, experimentando um campo de oscilação. O termo «globalização» que integra o título da obra associa o sistema da economia global a uma grande boca – representada nas imagens por um casco de barco, com duas frentes – que se vai abrindo e fechando para o receptor com um apetite voraz. Finalmente, *Êxodo* [2007] simula um resgate da água, absolutamente pacífico e portanto desconcertante. Nem as águas de onde é extraído representam perigo para o resgatado, nem a salvação é necessária. Se por um lado as obras deixam transparecer um medo de situações aparentemente inócuas, por outro parecem formular uma espécie de parábola: o medo experimentado no mundo da arte é o mesmo que faz o artista nele mover-se e continuar a criar.

Fecha-se a visita e abre-se o catálogo, com *Repérage Photographique 1* na capa. Desta obra, realizada em 2001, pode dizer-se ser o único auto-retrato efectivo de João Tabarra, apesar de o artista nela não se mostrar.

Se há algo que João Tabarra evidencia nesta exposição é que

uma face, a aparência imediata de uma imagem, pode ser só uma máscara, e muitas vezes uma carapaça de protecção. O artista mostra que atrás de cada imagem se abre um universo vasto, uma *narrativa interior* – único retrato possível de alguém. A imagem é um muro transponível, um índice para pensar o mundo, uma porta de entrada para explorar os vários níveis da realidade e da acção: política, estética, social, económica, afectiva. Daí o poder histórico da imagem, que se esconde nos mundos que abre, na ressonância que por detrás dela se propaga e que nela se revela como uma dúvida interminável.

A natureza do pensamento crítico está intrincada na desconfiança, na capacidade de duvidar, na suspeita em si. Nesta, por sua vez, radica a índole do questionamento e da criação, da actividade especulativa e intelectual. Por isso a suspeição é constitutiva do ser humano. Como lembra Groys, é nela que a subjectividade sobrevive. O artista vive na sua *narrativa interior* a realidade objectiva de um mundo cheio de contradições.

Retome-se o «auto-retrato» do artista que abre o catálogo. Não sabemos ao certo se se trata de um convite para saltar o muro ou para navegar entre a sublime paisagem de icebergues que se avista no horizonte. Arrisquemo-nos a entrar.

Publicado originalmente em *Narrativa Interior/Inner Narrative - João Tabarra*, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 15-31.

A autora do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

/

Gift and Suspicion

A guided tour of the world of

João Tabarra

Sara Antónia Matos

246

In principle, guided tours are taken of places that someone does not know. The route begins, the person is led, sometimes in silence and sometimes not, and gestures, warnings and remarks are made. Sometimes he or she is taken by the hand, or a break in the journey is required.

It could be said that following an exhibition, entering it, experiencing it, constitutes a visit to the artist's working world. The artist's cosmos and world are experienced through his or her eyes. We see the side that the artist shows us and also that which he or she does not want to show but which is revealed in between the images. In this respect, to experience an exhibition is to undergo a process of exchange and contact with the artist through his or her work. In order to examine the encounter that takes place there, we may draw on the thinking of Boris Groys, who has repeatedly reflected on the 'cultural economy of exchange', a system governed by processes of contact and exchange of various kinds.¹ For this art critic and curator, the work of art is an object that must be exhibited/received if it is to exist. When it is on display, a (symbolic, aesthetic, affective) transmission necessarily takes

1. Boris Groys, *Under Suspicion: A Phenomenology of Media*. New York: Columbia University Press, 2012.

place with the spectators and the way in which the work of art appears to them shapes their cognitive and psychological responses.

Reflecting on the 'cultural economy of exchange' requires particular focus to be placed on the notion of subjectivity, a concept which has fallen into disuse in recent decades with the latest theories on the fragmentation of the subject, the impossibility of representation and the loss of the 'self'. Groys' founding thesis centres on the idea that subjectivity is based on suspicion, that it lives and is constantly built on uncertainty, working against the forces of homogenisation, which are those of the market. In the author's view, therefore, as long as suspicion persists, the notion of subjectivity survives. Artists, like merchandise, are subject to the laws of the market, which require them to construct an image or avatar of themselves, a sort of brand, allowing them, for better or worse, to succeed in the system of the artistic economy.²

This is relevant to the work of João Tabarra, who paradoxically exists in a revolutionary and personal world, undertaking a kind of utopian project through which he seeks to establish truths and remote values, like a mythical universe, working against the standardisation and commercialisation discussed by Groys.

This mythical universe does not make sense outside of its specific context, which, in this case, is the framework provided by fiction and representation. In the work of João Tabarra, art and discourse produce meaning, offering

themselves as an example, as lessons and mirrors on life, but through (artistic) fiction. The works propose commands to take pragmatic actions, such as to fall, get up, resist, not break, sacrifice, pursue, swim against the tide, establishing links between art and life. The important thing is not the truth of the philosophical ideas but the way in which the spectator receives the lessons that the work conveys and puts them into practice in his or her life.

For this reason, analysing the work of João Tabarra necessarily involves considering the landscapes, figures moving in them, and stories and contents that unfold there, but also the system of representation in itself, or the media and visual supports that the artist uses. In other words, any understanding of João Tabarra's work lies on this side of the film of representation. It is in the fictions that are rehearsed, on the surfaces of the supports, involving a recreation of environments, plots, and image-based narratives.

The exhibition *Narrativa Interior* (Inner Narrative) looks at works created over the past twenty years and also some works conceived specifically for this exhibition in which the artist investigates the use, power and historical possibilities of the image.

Employing a poetic language and a cinematographic layout, the exhibition is also a place in which to undertake a critical reflection on slices of reality and on the social role played by the individual, who is invited to make public his or her own *inner narrative*. Risky intellectual adventure. This is perhaps

the most daring, and effectively political, proposal that art can put forth: inviting each of us to take up a critical position on the world that we inhabit, constructing our subjectivity within it.

This inner universe is accessed by going between the surfaces of the media used (photography, video), in which the artist abstractly appears in the guise of enigmatic characters, and a space that lies on this side of the surface of the images, where he conceals his subjectivity. This subliminal space (where subjectivity is constructed) remains permanently under suspicion and requires constant verification. To give it body, to materialise it in images, is to grant it existence and the possibility of refutation. Subjectivity is not limited to itself but exists in confronting others, in other people's suspicion that 'a subject resides in me'. It is also what is revealed by the realm of *fairies*, those uncanny figures in João Tabarra's work. In the work of João Tabarra, the construction of subjectivity involves a permanent struggle with himself and the creation of each character functions as a proof by refutation of his own identity. It is as if, by making use of his characters, the artist acquires a paradoxical identity. As if the characters were whispering: 'I am a fairy, who enchants and delights, who leads the artist to fantastic worlds but who, at the end of the story, deals a fatal blow to the author, killing his own father. The creator and the murderer are condensed in me; the power to generate and to destroy; I carry in me simultaneously the drive of life and of death.'

Thus begins a trip to the world of João Tabarra, who, through the space of the image (both photographic and cinematographic), seeks to embody a 'museum' of lost causes. For the artist, art, cinema and literature also appear as possible means by which to recover, for present times, values which, in his eyes, have disappeared; and the exhibition constitutes the supreme moment of giving, of body-to-body exchange with the spectator.

The central idea of the exhibition, which is not arranged in chronological order, consists of creating a kind of cinematographic panorama in which characters and their plots unfold as in a film through which the artist expresses critical positions on the current world. Affirming these personal positions, making them public, equates to raising them into the domain of politics – to the *ágora*, in the Greek sense – a setting that belongs or should belong to all of us. This means that, in sharing positions of a private nature, in presenting them in the form of images, the artist confronts spectators with them and allows them to identify with these positions, leading them to perceive that experience itself, their *inner narratives*, could contain a political dimension.

However, João Tabarra's images are not explicit but conspiratorial in nature in that they place the world and identity under suspicion. Whether the language that they employ is poetic or committed, they are constructed in such a way as to generate ambiguous situations and paradoxes and particularly to embrace a critical attitude, a space for

judgement, which begins precisely with interior questioning and disquiet. In this respect, the poetic and the political work alongside each other in João Tabarra's work, the public and the private intersect in unpredictable ways under a stain of suspicion.

The tour begins on the upper floor of the Modern Art Centre (CAM), where the characterisation of a stereotypical figure in Portuguese society is found. This work, entitled *Portugueses na Europa*, announced the failure of the European Union project as early as 1995, almost a decade after Portugal had joined this highly asymmetric community. A biting form of caricature, the image depicts a society which emigrated in order to modernise and develop economically but failed to undergo an equivalent degree of cultural change. Today, the work stands as a portrait of lost causes, mirroring the current state of the country through its dramatic downturn. Although it is an early work, it already shows signs of the social concern and criticism that has characterised the artist's production ever since. The work includes an artistic language which, over time, has been increasingly refined in aesthetic terms and which, in some cases, communicates almost exclusively through poetry, making use of allusive figures and parables. Behind this first work, which is installed in a purpose-built black box, is *Ballata del Suicidio, Working Class Angels. Para Pasolini* [2007], a piece which serves as a homage to the Italian film-maker. With it, the artist suggests that excessive light can blind, a theme which is otherwise close to João Tabarra's

heart as he has always used light as a working material. Artistic experience, the great film-makers and, above all, life have taught him that a capacity for discernment is not directly proportional to the light that is available. At the start the screen is almost black, immersing the spectator in it and turning the surrounding exhibition space into a black mantle of night, uncertainty and darkness. Small dots of light twinkle on the projection screen like fireflies, punctuating it with increasing intensity as the work progresses towards the end, at which point the screen is completely white and it is impossible to see whatever is there. The sound accompanying the images is produced by the artist writing and rewriting Pasolini's poem 'Ballata del Suicidio' on a sheet of paper, for which he uses scratching instruments of various degrees of hardness. The continuous scratching sound made by his inscriptions on the page (which was recorded and subsequently superimposed) creates an increasingly loud noise that alludes to an infernal, machine-like world, which, for Pasolini, represents the ruin of the most sacred dimension of the human. While it is true that the allusion to a hyper-mechanised world that would make it impossible to discern small things, gestures, and events would be sufficient for João Tabarra to share the filmmaker's concerns, the reference to Pasolini has much greater significance. The homage touches on the religious side of a man who was also a communist, a poet, a homosexual, and a political activist and therefore an inconvenience for much of the status quo. Consider the way that, as the images

advance and the points of light grow in intensity until the entire screen is pulverised, it is finally possible to see that the twinkling fireflies are the headlights of aircraft that are constantly taking off and landing, relentlessly moving into and invading the space of the spectator. But during this movement there is a tenuous moment in which the headlights of each aircraft appear to remain stationary in the air, radiating their light like an emerging star on the space of the screen. It is the appearance of an angel (one of Pasolini's) in each human being that, for brief moments, seems to be able to touch the intangible aspects of existence. In making this aspect material, João Tabarra is operating in a space that concerns what appears not only on the surface of the films but also underneath them and where the references intersect to cast suspicion on the apparent ease of the act of seeing.

The two images that follow, both of which are photographs, allow us to pass from the space of the screen to the exterior, imbuing this passage with a certain continuity. In *Strada*, *One of Us* [2004], the artist himself embodies a small nocturnal creature – a firefly – which risks being crushed on the road. João Tabarra knows the 'laws' of image framing very well. The camera is lowered in relation to the average height of the eye to reinforce the defenceless position of the 'little animal' to the point where it could be said that the artist unreservedly gives himself up to the 'weapon'. In so doing, he voluntarily offers himself up for sacrifice, becoming transparent to the camera, exposing his fears and anxieties in a humbling ritual

that leaves him completely naked. But if there is something else that João Tabarra absorbed from the masters, it was the lesson that revealing one's fragility, becoming defenceless (not raising protective barriers) can be the best way to attain something that is dearly sought: genuine sincerity. This might be the only possible truth, the gift that he seeks so that he can offer it as evidence. Only sincerity will allow him to open his eyes to the world again, with the ingenuousness of one who is reborn.

There follows a series of works in which João Tabarra tackles the idea of falling and subsequently getting up, of which the exemplary piece is *Defense Trois Mouvements I, II, III* [2001]. In this image of three trials, three moments, the artist demonstrates that, when falling or being attacked, the body tends to adopt the foetal position – the earliest position and the one that theoretically condenses in itself the beginning and the end.

The artist is always balanced on a knife edge and walking a fine line, like the clumsy, irreverent young tightrope walker shown in *Balader Balancer* [2002]. The stretch of wall along which the artist moves belongs to a part of Lisbon that lies between the founding structures of the Pombaline period and a regenerated area which, despite its new buildings, is in dubious taste, both socially and aesthetically. These works are imbued with a decadent atmosphere, placing the bogged-down character in muddy environments from which he tries to escape or stagnant waters where he seeks to quench his

thirst by assuming an animal-like stance, as in *Lake + Fool* [2000]. Ever stoical, the character continues to fight alone for the freedom of the world, as can be seen in *True Lies and Alibis – Marche Solitaire* [1999], in which the artist holds a flag on which is written ‘Plus jamais la fin du monde’. *Never again the end of the world, the end of the world never again*, as if to say that we must never again witness the extinction of human values and the magic of life. The romanticism or magic that give the artist the illusion or perhaps the hope that he can participate in the construction of enchanted realities can also be seen in *Houdiniisnotdead* [2003]. The image evokes a Houdiniesque scene in an up-to-date setting in which the artist, in a manner that recalls the Hungarian illusionist, magician and performer, prepares to surmount the obstacles in front of him, deliberately ignoring the more obvious routes. But the magic consists of doing just that: evading the obvious, masking the medium and the mechanism of illusion confronting the person who knows it is there but does not see it, and thus generates astonishment. Why should João Tabarra’s Houdiniesque character use the bridge to cross the river when in art – and maybe only in art – you can suddenly disappear from one bank and appear on the other?

By working on reality through its supports and mechanisms of representation, the various artistic fields insert a *hiatus* between art and life, a *hiatus* which is of the order of fiction, metaphor, and even illusion. In this gap, the protagonists

are freed not only from real danger but also from critical reason, making all simulations, paradoxes and ambiguities admissible. The artist can thereby reveal his subjectivity through personification, giving this subjectivity different forms and using their bizarre appearance to hide it, or intersecting both so that we never know which corresponds to whom. Yet we know or suspect that a mirror effect is also at work, an almost diaphanous correspondence between the artist and the figures that he creates.

Besides, it may not merely be a coincidence that the element of *water* appears repeatedly in a great many of João Tabarra's visual compositions. Water is a vehicle that brings and carries away, reveals and conceals, purges and churns up and possibly symbolises a moving region of uncertainty, fear and the unknown in which the artist moves, advances and retreats, daring to show his subjectivity. This process of revealing requires an enormous amount of giving. In seeking to occupy the place of the *great creator*, or in merely assuming the perishable condition of man, this and perhaps every other artist aims to share the most noble aspects of his being and work with the world.

And while it is true that the 'economy of exchange' proclaims that there is no gift that does not seek some form of recompense, for some artists the desired return appears to be nothing more than the very act of sharing, receiving and building relations, touching each individual in his or her human, affective and relational condition. Naturally, alongside this

romantic dimension, a whole other process unfolds through which the work and the character/artist are recognised and symbolically valued in a way that ultimately has an influence on the commercial system. Whether romanticized or not, it is on the basis of the idea of the disinterested gift that art structures an encounter and an acknowledgement of different subjectivities, guaranteeing each human being's place in the world that he or she inhabits, helping him or her to define identities and positions.

Identity, exchange and the gift are, in fact, João Tabarra's themes. Hovering between the various created characters, there is a constant search for his individual *persona*. Yet it is still necessary to say that although the artist himself embodies the characters, what is at stake is not the consecration of his 'self' but the revelation that each subject harbours an errant, inconclusive dimension. As Groys suggests, the task of defining subjectivity is a utopian project that is unrealisable in each human being but which each individual has to pursue in his or her own way.³ Thus, in the film *Les Limites du Désert* [2010], the artist embodies the shepherd, the castaway, and the homeless botanist who lives among the roots of an ancient dragon tree, as well as other strange characters who also inhabit unusual landscapes and worlds. They represent a group of personalities who inhabit the artist and place his task of defining subjectivity in a permanent play of evaluation-refutation. In this domain, watertight rules cannot be defined. The artist does not get along well with stipulated canons or

3. Boris Groys, *Under Suspicion: A Phenomenology of Media*. New York: Columbia University Press, 2012.

standardized sets of rules governing action. If there is any canon that moves the artist, it could only be that of escaping from the norm, so that nothing can institutionalise him. Or so that, in changing, everything remains the same while appearing uneven.

João Tabarra thus constructs a liminal terrain through a cinematographic projection made up of several chapters in which different performances, behaviours and unusual situations are tested. Each chapter, or each fragment of the projection, is given an individual title. 'Degelo II', 'Le Jardin', 'Eclipse', 'A Troca', 'L'homme qui rit', 'O Círculo', 'Grito', 'Animal', 'L'accord', 'Degelo III', and 'Abrigo', among others, show a single persona splintering into different facets. The projection begins with 'Degelo I', a chapter that is essential to understanding the entire plot as it announces the existence of a cosmos from which the laws of physics are absent. This announcement is transmitted through a (real) hammer and feather, which, despite having different weights and abilities to resist flowing water, do not move a millimetre. Strange? In presenting a bizarre cosmology, a territory is thus established in which all situations, however grotesque or laughable they may be, have a place. These situations are of the order of pure representation and in one of them, a tiny curled up woodlouse, which might represent the planet, is made to curl up and uncurl countless times by a human finger, which assumes the condition of a torture instrument ['História da Selva', 2010].

The projection stands for a kind of poverty or asceticism of the image, which, according to the artist, manages to dispense with the spectacularity and the visual effects of earlier works. The language of the titles, which varies between French, Portuguese, Spanish and English, allows each recreated universe to be entered in a way that is sharper or smoother depending on the sonority of each tongue.

The harshness and restlessness of this projection stands in contrast to the delicacy and serenity of the images that follow it in the exhibition space. Although they recreate different environments, the next three photographs are joined by the force of a slow, secluded time of maturation. In *Drama* [2006], this time is mirrored in the overhead shot of the amphitheatre of Tapada da Ajuda, which appears like a Greek stage on which the gladiator is defeated in the arena as in a Greek tragedy. In *O Sono do Astrónomo* [2007], the lover of the heavens takes a break from the thankless and exhausting task of mapping the universe to give himself over to a deeper sleep, which, in its dream-like quality, transcends his limited human time and space. These works speak impassively of an end time, a final call to a flight or a last warning of the end of the world, as in *Dernier Appel, flight 307B Depart. 17z08//22.50* [2004], in which the protagonist has no time to decide to save anything.

The artist is not in a hurry. No artist can be in a hurry because, as Groys says, despite being part of an engaged market system with its circumstantial economic logic, a

solid career needs time to mature. For João Tabarra, research and the maturation stemming from it seem to involve, right from the start, a withdrawal from that market system which, according to the Russian thinker, is characterised by a time and logic of competition. In order to go down in history, artists compete with their peers, aiming to surpass the grandeur of their names and achievements and even their deaths (in the case of already canonised artists), thereby joining them in immortality.⁴ João Tabarra spends, wastes and makes use of his time to revisit his masters with the aim of extracting the essence of their works and seeking the gift that he also aims to give to his neighbour. This is exemplified in *Le Chercheur* [2004], in which the artist plays the role of a gold panner who ingloriously tries to find gold in an urban fountain. It is the portrait of a rescuer of lost worlds who feels powerless and lonely in his work. Or the one who is reinvigorated in the embrace of an embalmed wolf, as in *Lake + Fool, The Thing With Feathers* [2000]. These images show a world replete with oppositions: society and the solitude that can be felt even by those who are part of it, the animal and the human, the trash and the beauty of a white horse, (...) [2001], exposing the discrepancy and discomfort of situations that should apparently form part of a whole, completing itself. Signs of helplessness can also be seen in *Shuffle* [2001], in which the character carries a sort of mantle made from several beach towels on his back, symbolising the weight of history. In gazing at the infinite, at the immensity of the

4. Boris Groys, *Politique de l'immortalité: Quatre entretiens avec Thomas Knoefel*. Paris: Maren Sell Éditeurs, 2005.

sea and perhaps of civilisation, a place where all historical references simultaneously coexist, the artist aims to find his ideological and conceptual anchors. In the same way, in the 52-minute film *SEA* © [2008], the artist appears with his friend and fellow artist, Javier Peñafiel. Both men have their backs to the camera and the horizon of the sea in the background. Sitting on the rocks, they declaim the names of great thinkers – Homer, Saint Augustine, Shakespeare, Cervantes, Joyce, Godard, and Guy Debord, among others – attributing each of them to a passing wave, causing the flow of sound and images to converge. They recite a final elegy to the great intellectual giants, as if the roots of culture were at risk of disappearing, sinking into the sea. The combinations of names that they proclaim are strange but stranger still are their obsessive statements and behaviour. Like two madmen, they make a careful note of the exact time at which each wave reaches the shore and the authors corresponding to it while announcing in a casual voice: ‘I could get on board that wave. On that wave, I could live’. Thus the text subversively questions historical chronology by examining what is contemporary with what and showing that the past and present simultaneously coexist.

On the way out of the upper floor of the gallery are two portraits which, although constructed under the aegis of dissimulation, depict the artist who is embodying them. The two images, which can function as a pair despite having been made in different periods, show situations of powerlessness. *Auto-*

retrato [1999] touches on the idea of camouflage, although the red paint that highlights the subject's mouth is the first sign of the failure of the disguise. In *Pose Maquillage Pose* [2004], which shows a face bruised by a beating, the artist is holding a large loudspeaker in his hands, retaining the power of the voice, the ability to make critical judgements, which, in spite of everything, he does not use, instead remaining mute. The works take on paradoxical aspects, allowing the weakest and most daring side of the human condition to be seen. This is what the artist whispers to the lion, the other great predator of the 'jungle' besides man, in *Confissão / Construção* [2003]: 'I only know how to live', as if telling the animal that he has no choice. The only thing that he knows and can do is to live, and live intensely, without limits or safety nets.

The lower gallery of the CAM is largely devoted to *fairies*, those paradigmatic, enigmatic and androgynous characters that inhabit the artist's world. They bring with them a mixture of fantasy and terror that is typical of the dark side of fairy tales. But the artistic system is not analogous to a fairy tale and what João Tabarra aims to recreate is not an enchanted story. He is a constructor of fictions that relate to the factual world in a highly objective manner. The *fairies* dig out a wound in the representation, breaking the enchantment and illusion of the moment, preventing the spectator from forgetting that a gap exists between fantasy and reality and that the work of art belongs simultaneously to both. Otherwise, this is the effect of the assembly table on which João Tabarra works.

Over the years he has been constructing the sequence like a film (with no declared beginning, middle or ending), inserting into each image, each *fairy*, a degree of disquiet that creates the impression that the narrative is incomplete. By introducing a suggestive element into each image, allowing the tragic epilogue of the story to be predicted, he has fed the spectator's desire, instilling in him or her a desire to see the outcome. And the spectator sees it. The fairy who acts as a kind of guardian angel for the artist at the start and who, as the plot unfolds, serves as a spiritual guide who takes him through unknown worlds is the same one who at the end kills the artist that created her. The spectator does not actually see the murder but intuits it. The bloodied knife transforms this suspicion into an undeniable fact.

Some of the cruellest moments in the overall series can be found in *Promenades au Désastre* [2001], in which violence and beauty become inseparable, appearing side-by-side. The dictionary defines violence as an abusive display of (positive or negative) force, a form of excess or power capable of violating the freedom of the subject, specifically his or her ability to judge. This is precisely what happens in the two images: in a black forest that has been completely burnt by fire, beauty and cruelty, appearing at the same time, become indistinguishable from each other and make it particularly impossible to establish any kind of liberating distance from the scene. These works teach us that the image can swallow things up. The abuse of beauty and cruelty can immobilise

the one who consumes them, functioning as medicine or poison, depending on the dosage. The effect of powerlessness on the part of the person watching is magnified in *Sem Título* [2003], in which the fairy leads the artist to an abandoned but bucolic house, prefiguring the scene of terror which, in the corresponding film genre, unites the naivety of the victim and the barbarity of the attacker. Other works are also worthy of attention, such as *This is Not a Drill (No Pain, No Gain)* [1999] and *La Isla* [2007], which reveal a ruined reality in which the magical coexists with the mundane, although these elements are actually just a few more of the connecting and suspending links that are inherent in the narrative.

With its gaps and omissions, this story told through the medium of photography over a ten-year period occupies a special place in João Tabarra's work since it is linked to the artist's inner struggles but elevates individual experience by transforming it into the broadest possible form of consciousness. The ensuing raising of consciousness is related to self-recognition. Over the course of ten years, the two characters (fairy and artist) never interact in the images. It is in the last series, at the point when they become aware of each other's presence, that they both die, and for a simple reason: they are a single being. The artist and his consciousness.

This series of works coexists with *Inner Landscape, ensaio cartográfico para uma narrativa*, a piece created in 2013 specifically for this exhibition. In a poetic language, the work speaks of the slow and painful time of growth: that of the tree,

that of the artist, and that of artistic production. It interweaves the links between art and life, the time of one and of the other. The work, which consists of 108 images that form a six-metre long and three-metre high mosaic on the wall of the gallery, consists of a detailed depiction of a bonsai tree. The tree was photographed using a mechanical device that allowed the camera to move around it, centimetre by centimetre, over the course of several days, so that the sequence of parts was not lost and the map of the miniature tree could be reconstructed. Each fragment was enlarged, transposed onto paper and subsequently reassembled until the whole had acquired the size of a six-metre tree that stretches out horizontally in the exhibition space. This piece, the artist's most recent, adopts a unique language in the context of his work. Devoid of any figures, it turns on itself, metaphorically expressing the process of construction. On its surface, it exposes the process by which the image is composed and decomposed, the grooves and gaps opened up by the assembly of the various fragments as well as the junctions and maladjustments arising from the act of joining these fragments together. It is an image that declaredly explores the systems and supports of representation. Moreover, it reveals the differing ways in which subjects behave before an object or living being that is represented in different shapes and sizes while remaining the same object.

As on the upper floor, the arrangement of works on the lower floor of the CAM extends almost symmetrically around the

gallery, allowing the spectator to follow the collection of videos produced by the artist over the years.

At the far end of the room, we encounter *The Moonwatcher's Defeat*, a video from 2007 that follows in the cinematographic tradition of Kubrick and unequivocally evokes the film *2001: A Space Odyssey*. This film opens with a bone being thrown into space by a monkey. The bone returns to Earth transformed into a spaceship, suggesting a projection into the future. It is at this point that the narration begins. However, the story does not exactly begin there. The film examines the gap between the primate and an unfathomable future. In João Tabarra's video, the mythical scene showing the launching of the bone, which repeatedly explodes in the air on being hit by a bullet, is split up and scattered across the space of the projection. For both the monkey and the artist, the bone symbolises a weapon, as does a camera designed for filming or taking photographs. It could even be said that art can reveal life; that art is a weapon in the form of critical thinking. The scene acquires an almost biblical character, as if, like an anthropological commentary (capable of overcoming the gulf between an archaic past and an unrecognisable future), it were stating that nothing especially relevant had been achieved in thousands of years of civilization.

This work formed part of the exhibition *G* [2007, shown at Galeria ZDB and Galeria Graça Brandão, both in Lisbon], which was eagerly awaited as it brought together work that the artist had created over the four previous years during

which he opted not to show anything in exhibitions. If G mainly examined problems related to the image as well as philosophical and political questions about space and ways in which images appear, then the exhibition that followed it three years later could be said to have provided some answers to these questions. In recreating a cinema in the Galeria Graça Brandão, in which only one work was presented, the exhibition *Les Limites du Désert* [Lisbon, 2010] marked a clear break with the spectacular effects associated with a certain kind of cinematographic tradition, reducing the image to its harshest and even most expurgated form.

The lower floor of the CAM also contains the works *Tornado* [2007] and *Atelier* [2007], videos which raise questions about the figure of the artist as a creator⁵ as well as his ability to establish the distance required for self-criticism. In the first work, gales, tornados, and tumults are shown raging inside a studio, tossing pages, maps and plans into the air, casting doubt on previously held beliefs and leaving the spectator unsure of what is the right way up and what is upside down. Thus, by moving a tornado into a project room, the artist expresses the constant need for questioning that is part of his work as a creator. In the second video, he appears to fully accept his condition, the social and political function of which is expressed by the act of returning every day to the studio with ‘weightless feet’, like an astronaut, in order to turn the world upside down and to ponder it.

5. Boris Groys, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. London, Cambridge MA: The MIT Press, 2010.

Occupying the corner of the same floor is *Poço dos Murmúrios*, a work João Tabarra created in 2002 for the São Paulo Biennial. In the CAM, the walls of the well are taken away so that the piece acquires a broad *spatiality* in which the spectator can immerse him or herself. Perhaps nothing can be said about this piece that it cannot convey itself. However, it could be added that it justifies why, at a certain point in his career, João Tabarra started to use projected images as well as photography. The projected, moving image allows him to generate a *spatiality* and a temporality that breaks through the nature of the surface of images or, one might say, the nature of the screen. When the image is projected, summoning the surrounding space to it, João Tabarra is particularly able to place the spectator not in front of but *inside* the fictionalised space, where he or she inhabits it like a character. Without resolving the ambiguity inherent in the actor/spectator, the artist allows him or her to adopt a position, assuming a role in the critical exercise.

On the other side of the exhibition space is a group of projections which, while not forming a series, constitute a sort of circular examination of the ridiculous. In *Fatigue* [2002], a spoken command is heard that highlights the impossibility of escaping from a space and the established rules. Lacking in images of human figures, the work personifies subjects and, with its almost oppressive content, might also represent the rules which, in the artist's view, govern the art world (and life). It could also be said that what is at stake is an object/

subject who is limited by constraining forces from which he is unable to free himself, a situation that is made explicit in *Linha de Costa* [2007], a ceiling projection in which the artist's head is being pushed under water. In *Encantador de Serpentes* [2007], a hose is shown coming to life under the force of the pressure, turning into a snake and giving way to a dance (of seduction, we might say) between the artist and the water. In turn, *Globalization, Petit Poème* [2001], a symmetrical projection of slides onto two orthogonal walls in the gallery, proposes that the spectators should leave the firm ground on which they are standing to project themselves onto the deck of a boat, experiencing an oscillating field. The term 'globalisation' that appears in the title of the work links the global economy to a huge mouth – represented in the images by the hull of a boat with two sterns – which, with a voracious appetite, opens and closes before the spectator. Finally, *Êxodo* [2007] simulates a water rescue in a perfectly peaceful setting, making it therefore disconcerting. Not only do the waters from which he is rescued pose no danger to the rescued man but the rescue itself is unnecessary. While, on the one hand, these works suggest a fear of apparently innocuous situations, on the other, they seem to formulate a sort of parable: the fear experienced in the art world is the same fear that causes the artist to move within it, continuing to create.

The tour closes and the catalogue opens with *Repérage Photographique 1* on the cover. This work, which dates from

2001, could be said to be the only actual self-portrait of João Tabarra, despite the fact that he does not appear in it.

If João Tabarra demonstrates anything in this exhibition, it is that a face, the immediate appearance of an image, may be only a mask and is often a protective shell. The artist shows that behind each image a vast universe opens up, an *inner narrative* that is the only possible portrait of anyone. The image is a surmountable wall, a sign for thinking about the world, a door through which to explore the various levels of reality and action, be they political, aesthetic, social, economic or affective. Hence the historical power of the image, which is hidden in the worlds that it opens up, in the resonance propagated behind each of them, in which an endless doubt is revealed.

The nature of critical thought is entangled in distrust, in the capacity to doubt, in suspicion itself. Within it lies the nature of questioning and creation, of speculative and intellectual activity. For this reason, suspicion is a constituent aspect of the human being. As Groys reminds us, it is in suspicion that subjectivity survives. In his or her *inner narrative*, the artist lives the objective reality of a world replete with contradictions.

Let us now turn back to the 'self-portrait' of the artist with which the catalogue opens. We do not know for certain whether it is an invitation to jump over the wall or to navigate between the sublime landscape of icebergs that can be seen on the horizon. But let us take a chance and enter.

—

Originally published in *Narrativa Interior/Inner Narrative - João Tabarra*, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 129-145.

—

/

Arquitectura recente no Brasil:

A História Continua

Ana Vaz Milheiro

272

Itinerários Modernos

A relevância da arquitectura brasileira contemporânea tem dependido muito da gestão interna da sua própria história. “O sucesso da arquitectura moderna no Brasil foi de tal ordem que logo tornou-se ela a nossa arquitectura corrente e popular”, apontava Oscar Niemeyer na década de 1950 (Niemeyer, 1955, p. 18), sugerindo que no período que sucedeu à segunda guerra mundial, a expressão moderna beneficiava no país de um consenso generalizado e socialmente transversal. Uma história que começou por enunciar-se enquanto narrativa escrita, com o texto manifesto de Gregori Warchavchik, *Acerca da Architectura Moderna*, de 1925, antes mesmo de se tornar forma construída: “A nossa arquitectura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo” (Warchavchik, 1925, 2006, p. 36). Em 1939, na Feira Mundial de Nova Iorque, com o pavilhão do Brasil (Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Paul Lester Wiener, Burle Marx no paisagismo), esta história ganhou visibilidade internacional. Mas aí era já de construção que se tratava. Lucio Costa descodificava para as entidades oficiais

a linguagem poética e abstracta do pavilhão, atribuindo-lhe alguma singularidade na paisagem moderna genérica: “O ritmo ondulado do terreno que o corpo maior da construção acentua, repete-se na marquise, na rampa, nas paredes de protecção do piso térreo, na sobreloja, no auditório, etc..., concorrendo para dar ao conjunto uma feição original inconfundível e extremamente agradável” (Costa, s.d., 1995, p.192). O moderno exercitado pelos arquitectos brasileiros admitia-se “nacional”. O discurso acertava-se com as abordagens mais sensíveis às questões da localidade. A partir de 1943, pela mão de Philip Goodwin e do fotógrafo G. E. Kidder Smith, em *Brazil Builds - Architecture New and Old 1652-1942*, os circuitos internacionais começaram a participar na construção de narrativas possíveis, identificando uma produção avidamente moderna. *Brazil Builds*, exposição montada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, confirmava o ascendente de Le Corbusier, que estivera no país em 1929 e depois em 1936, presente em edifícios como o Ministério da Educação e Saúde, em construção no Rio de Janeiro, ou nos projectos do pernambucano Luís Nunes, no Recife. Expunham-se obras de Álvaro Vital Brazil com Adhemar Marinho, Rino Levi, Marcelo Roberto e Milton Roberto e, é claro, de Lucio Costa e de Burle Marx, sem esquecer o pioneirismo de Warchavchik. O mapeamento desse moderno era ainda pouco expressivo face à imensidão do território. Os projectos concentravam-se nas cidades de Rio de Janeiro e em São Paulo, com incursões ao Recife e

Olinda, Niterói e Belo Horizonte e, excepcionalmente, por Ouro Preto, Salvador e Fortaleza. Na capital mineira, a capela de São Francisco de Assis na Pampulha não estava ainda concluída. Aqui, Niemeyer ensaiava um novo sentido plástico resultante do aproveitamento da técnica do concreto armado, fixando uma “beleza nova” nas palavras do engenheiro Joaquim Cardozo (Cardozo, 1956, p. 35). Resultava de uma arquitectura que conscientemente recusava as “soluções repetidas, frias e geométricas” (Niemeyer, 1955, p. 19), distanciando-se das lições europeias, nomeadamente do purismo inicial de Le Corbusier. Mais tarde, Affonso Eduardo Reidy confirmaria o traço distintivo da arquitectura brasileira e a sua propensão visceral à plasticidade: “É certo que o simples fato de uma construção atender a finalidades puramente funcionais não é condição suficiente para que mereça a designação de obra de arquitetura” (Reidy, 1961, 2003, p.213). Um “vigoroso movimento” foi a visão que Walter Gropius guardou do Conjunto Residencial Pedregulho (Rio de Janeiro, 1946) de Reidy, construído no bairro industrial de São Cristóvão para promover a proximidade entre moradia e trabalho, divulgando-o como um “modelo tanto do ponto de vista estético quanto social, não só para o Brasil quanto para todo o mundo” (Gropius, 1954, 2003, p. 154). A realização do Pedregulho iria permitir à crítica internacional reconciliar-se com uma produção que desafiava o determinismo onde esta se inscrevia. Ao internacionalizar-se, a arquitectura brasileira também contribuía para ultrapassar o anátema de antigo

espaço colonial, numa escala que superava duplamente a matriz portuguesa e europeia, posicionando-se como uma cultura emergente e emancipada.

Seria a construção da nova capital Brasília, a comprovar a aptidão brasileira em instrumentalizar a escala monumental que a arquitectura moderna promoveu como necessária no pós-guerra. Brasília era uma promessa eleitoral do presidente recém-eleito Juscelino Kubistchek, antigo prefeito de Belo Horizonte e governador do estado de Minas Gerais, e que estivera por detrás da encomenda dos projectos da Pampulha a Niemeyer. A cidade deveria acolher 500.000 habitantes. Hoje a população que habita a área do Plano Piloto deve já ter ultrapassado os dois milhões e meio de indivíduos. Apresentaram-se 26 propostas de equipas lideradas por arquitectos brasileiros ou residentes no país. O resultado foi conhecido em Março de 1957, não sem provocar polémica entre alguns dos concorrentes. Evocando o *zeitgeist*, o júri declarou na apreciação final sobre o plano vencedor de Lucio Costa: “É novo; é livre e aberto; é disciplinado sem ser rígido” (Governo do Estado Federal, 1991, p. 35). Os desenhos, mais claramente filiados nos Congrès Internationaux d’Architecture Moderne (CIAM), acabavam de ser recusados a favor do que Eric Mumford descreveu depois como a proposta em concurso que mais se aproximava de “uma capital tradicional” (Mumford, 2000, p.269). Nas palavras de Lucio Costa, Brasília nascia como “contribuição nativa que o tempo consolidaria” (Costa, 1969, p. 473), isto é, como uma

revisão das heranças históricas coloniais. Depositavam-se grandes esperanças na construção de um Brasil progressista através da sua performance urbanística. Dez anos passados sobre o concurso, e após a instalação da ditadura militar em 1964, Lucio Costa advertia de forma realista que “a simples mudança da capital não poderia resolver as contradições fundamentais” do país (Costa, 1967, 1995, p. 301). Mas as questões que começavam a ser suscitadas pela crítica à nova capital eram estruturais. Volvida mais uma década, a cidade “denied”, como testemunhou Atsushi Ueda, “the existence of people. Nothing was provided for the pedestrian” (Ueda, 1980, p.7).

Depois de 1968, ano que assinalou o endurecimento das restrições às liberdades individuais, a arquitectura do Brasil não desapareceu, mas perante o olhar estrangeiro perdeu na sua relação inicial com o *zeitgeist*, o que ganhou em exotismo formal. O hedonismo de Niemeyer, entretanto emigrado na Europa, tornava-o uma figura progressivamente espectral: “Faço a arquitectura que me dá prazer, naturalmente ligada às minhas raízes e ao meu país” (Niemeyer, 1973, 1974, p. 3). Internacionalmente, considerava-se, como escrevia Francisco Bullrich em *New directions in Latin American Architecture* (1969), que “the architectural interregnum that followed Niemeyer’s political disgrace, Reidy’s death and the wave of criticism over Brasilia, opened the way for a new experience” (Bullrich, 1969, p. 99). Iniciava-se um novo capítulo. Diminuía a vontade em agir numa escala supranacional,

facto que enfraquecia a capacidade exportadora da arquitectura brasileira enquanto bloco compacto. Por outro lado, favorecia-se o surgimento de expressões regionais que estariam na origem da crítica possível à opção dominante. O paulista Joaquim Guedes apontava a nova tendência: “The solutions in the accepted taste were light, opportunistic, and in the end, ignored Brazil because of a methodological incompatibility” (Guedes, 1968, p. 14). Os exemplos inventariados por Bullrich seriam, na ocasião, algumas das casas unifamiliares desenhadas por Guedes nos bairros jardim da cidade de São Paulo. Ao optar por programas residenciais de iniciativa privada, reconhecia-se a dificuldade dos arquitectos – mesmo os oriundos desta geração mais jovem – em desenvolver projectos de promoção pública igualmente interessantes nos quadros social e arquitectónico. Numa involuntária subversão ideológica do modernismo mais doutrinário, a casa burguesa mantinha-se como o espaço privilegiado de experimentação. Também em São Paulo, outros arquitectos assumiam uma posição concertada no aprofundamento de uma cultura arquitectónica de raiz moderna, procurando com relativo sucesso ancorá-la às questões sociais. Esta produção teve no edifício da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP, João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, 1961-1968), o seu momento paradigmático, expressão maior da ética construtiva do “brutalismo paulista”. Mas estendia-se a arquitectos como Ruy Ohtake, Carlos Milan, Fábio Penteadó,

João Walter Toscano ou Paulo Mendes da Rocha. Na segunda metade dos anos de 1960, os discursos radicalizaram-se exigindo uma opção à produção capitalista. A *Arquitetura Nova*, adaptação da *estética da fome*, numa alusão ao cineasta Glauber Rocha (Rocha, 1965), de Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre procurava actuar sobre o canteiro de obras: “Muito da plástica perturbadora de Le Corbusier decorre da franqueza com que o concreto deixado aparente registra os azares da matéria resistente amoldada pelo trabalhador coletivo” (Ferro, déc. de 1960, 2005, p. 55). Desenho, operário e programa social entranhavam-se, criando uma linhagem ainda perceptível na produção contemporânea da cidade. Entretanto, continuava a caber a Lina Bo Bardi, a responsabilidade em manter elevadas as expectativas internacionais na performance da arquitectura brasileira. Revendo o discurso fundador de Lucio Costa, deslocara já o interesse da arquitectura colonial corrente para as realizações populares: “A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitectura dos Jesuítas, mas do pau a pique do homem solitário [...], da casa do seringueiro...” (Bardi, 1951, 2009, p. 72).

Noutras geografias, arquitectos locais ou recém-imigrados preenchem, nesta história em construção, os vazios deixados pelos profissionais radicados no Rio de Janeiro ou em São Paulo. No Rio Grande do Sul, Carlos Maximiliano Fayet, Cláudio Araújo, Miguel Alves Pereira e Moacyr Moojem Marques, inscreviam a refinaria Alberto Pasqualini (Porto

Alegre, 1961) em alinhamentos técnicos e estéticos mais descarnados (como os miesianos). No nordeste, Mario Russo, Acácio Gil Borsoi e Delfim Amorim ensaiavam a “Escola do Recife”, uma alternativa regional à grande escola nacional que o Rio representava. Ajustamentos ao ensino passavam pela percepção do espaço moderno, então uma novidade. “Os elementos perfurados, cobogós, as placagens, revestimentos pré-fabricados” substituíam “o estudo da ornamentação” (Amorim, 1964, 1991, p. 150), garantindo a adaptabilidade do vocabulário moderno às exigências locais, e favorecendo movimentos “regionalistas”. Especificidades ambientais informavam estas mesmas práticas e propiciavam maior diversidade. O clima que moldara a primeira particularidade tropical moderna com a aplicação massificada do *brise-soleil*, validada, como se sabe, por Le Corbusier nos projectos argelinos dos anos de 1930, retomava-se como argumento. O mineiro Severiano Mário Porto, em Manaus desde 1966, prefigurava temas da ecologia e da sustentabilidade. A partir de Belo Horizonte, Éolo Maia e companheiros, reunidos em torno da publicação da revista *Pampulha* iniciada em 1979, numa óbvia menção ao papel precursor de Niemeyer, proporcionavam breves episódios pós-modernos de colagem e manipulação pop. Ou seja, emergia um outro debate, que colocava à margem algumas das conquistas modernas. Neste novo panorama, “criticar Niemeyer e Brasília, negar validade às teses de Vilanova Artigas tornaram-se pontos de vista correntes” (Segawa, 1998, p. 197). Politicamente, no país

também se anunciavam novidades. O regresso à democracia plena aproximava-se com a reivindicação de eleições directas para a presidência da república pelo movimento cívico *Diretas Já* (1983-1984). Foi ainda no final desta década que Paulo Mendes da Rocha começou a ser sistematicamente divulgado, antecipando o **Pritzker** Architecture Prize, que receberia em 2006. Obras suas dos anos de 1950, lado a lado com edifícios mais contemporâneos, foram nesses anos dissecadas pela crítica internacional. O Museu Brasileiro de Escultura, em São Paulo, que desenhou no final da década de 1980, impunha-se como imagem maior da vitalidade da arquitectura do Brasil, surgindo como contraponto a um pós-modernismo que, no plano internacional, já se encontrava esgotado. Mendes da Rocha tinha imprimindo aos seus edifícios um carácter cada vez mais acertado do ponto de vista estrutural. Dando continuação a um processo de depuração, as suas obras atingiram uma expressão próxima de uma aparência “minimalista”, aspecto fundamental na redescoberta que então se fez. Confirmava-se que, no Brasil, a história moderna continuava.

A obra de Mendes da Rocha, e de alguns dos seus colegas paulistas, também simbolizava a resistência brasileira em abordar a arquitectura moderna como um período histórico. O facto dificultava o posicionamento da prática contemporânea na cronologia pós-moderna a que efectivamente pertencia. No dobrar do milénio, estes aspectos começaram a ser novamente questionados. Fazendo um ponto da situação, em

2004, Adrian Forty e Elisabetta Andreoli, editores do livro *Brazil's Modern Architecture*, pretenderam relançar o debate, sugerindo uma primeira “história crítica” sistematizada, promovida em ambiente internacional. Apoiando-se na leitura de cinco críticos e historiadores brasileiros (Guilherme Wisnik, Roberto Conduru, Luiz Recamán, João Masao Kamita e Pedro Fiori Arantes) avançaram com os principais obstáculos à “emergência do novo”, coerente com o século que então se iniciava: a inexistência de arquitectura pós-moderna de qualidade reconhecida, e a ausência de interpelação crítica à obra moderna (Forty, Andreoli, 2004, p. 9-11). As teses principais reincidiam no tema do incumprimento do desígnio social, e no atraso em aplicar dinâmicas sociais progressistas. Nesta tábua rasa infligida à história da arquitectura moderna, nem mesmo o Conjunto Residencial Pedregulho parecia escapar, acusado de negligenciar os hábitos das comunidades carentes, impondo-lhes modelos habitacionais importados (Cavalcanti, 2006, p. 140). Segundo se apontava, a invenção que estava na base matricial da arquitectura brasileira beneficiara afinal de um estado constante de exploração económica (Recamán, 2004). Impunha-se na paisagem construída como continuidade do passado colonial e escravocrata e não como a ruptura que o mito do mundo novo anunciara. Brasília era apontada como malogro maior. Consolidava-se como lugar de segregação, “uma modernização não traduzida em qualquer aprimoramento social” (Recamán, 2004, p. 131). Dava-se

continuidade à revisão crítica procedente das ciências sociais. Nas novas narrativas, a função do arquitecto enquanto produtor de espaço era ocupada pela figura heroicizada do candango, operário-construtor nordestino imigrado para o planalto central. As descrições da repressão violenta a que fora sujeito durante a construção da nova capital (Gouvêa, 1995, p. 54-65) contaminavam as leituras sobre a arquitectura e sobre o urbanismo da cidade. A emancipação do passado colonial, credível na perspectiva dos protagonistas modernos, era agora suplantada pela ferocidade dos problemas imediatos. Em nome de um maior realismo passava-se para a crítica social. O processo de transferência implicava que a teoria da arquitectura fosse substituída pelo discurso ideológico. Dava-se finalmente resposta a ansiedades herdadas ainda do passado moderno, como as que tinham decretado que a democratização da produção arquitectónica se degenerara “devido ao seu isolamento do povo” (Ribeiro, Souza, Ribeiro, 1956, p. 43). Evocando uma maior proximidade às populações, a maioria das operações públicas que, a partir da década de 1990, responderam à urgência em produzir alojamento popular, acabaria por neutralizar o papel do arquitecto brasileiro. O facto reverteu num progressivo esvaziamento da qualidade do desenho, perdendo quaisquer referências eruditas ou vernaculares. Programas desenvolvidos em São Paulo, como o FUNAPS Comunitário (1989-1992) mobilizando as comunidades carentes organizadas em mutirões de autoconstrução, ou

o projeto Cingapura (1993-2000), entregue às grandes construtoras locais, prescindiram de interpelar a história da arquitectura do país. Desenquadradas culturalmente da disciplina arquitectónica e focalizadas ora na intervenção social, ora na especulação económica, foram gradualmente hipotecando a possibilidade em construir cidade numa perspectiva culturalista. O processo não era novo, mas, neste contexto, era verdade que pouco poderia ser resgatado do passado moderno.

Itinerários recentes

A arquitectura recente do Brasil não assenta na criação de factos novos, mas na interpelação constante às potencialidades deixadas em aberto pelo processo moderno. Não se trata de enveredar por um neo-historicismo, na medida em que a história da arquitectura do país é encarada como em construção, e não como um património virtuoso. A difícil reabilitação dos velhos edifícios do período 1925-1970, cuja obsolescência física tem sido raramente travada, revela que não existe claramente uma noção colectiva da sua condição de monumento histórico. Construções recentes de Niemeyer em alguns dos seus projectos emblemáticos dos anos de 1950, como o novo auditório no Parque do Ibirapuera (São Paulo, 2002-2005), ou a Biblioteca Nacional (2002-2006) na esplanada central dos ministérios em Brasília, confirmam a regularidade destas intervenções. Apesar da falta de protecção que pesa sobre os sítios históricos modernos, os

arquitectos estão, na generalidade, bastante conscientes do capital que esse período representa na história internacional. Internamente, também percebem o significado em cumprir a herança deixada pela modernidade. Referências frequentes ao moderno como identidade nacional tendem a refrear a progressão de práticas mais especulativas. No entanto, é necessário deixar claro que a melhor arquitectura brasileira se posiciona como a excepção e não como a regra, opondo-se à tecnocracia dominante de fazer cidade.

No Brasil, diferentes cidades também correspondem a diferentes culturas profissionais. Em São Paulo, cidade que gera a mais bem-sucedida arquitectura do país, as estruturas profissionais ocorrem em circuitos inter-geracionais que asseguram o prosseguimento de linhas de experimentação, descendentes de indagações montadas em períodos anteriores. O sinal foi dado pelo resultado do concurso para o pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha de 1992, “uma arquitetura [...] baseada em uma visão brasileira” (Bucci, Puntoni, Vilela, 1991, p. 40), de franca inspiração brutalista. Nas páginas da *Caramelo*, a revista que os estudantes da FAU-USP fundaram em 1990, acreditava-se na competência da cultura nacional. A montagem da exposição “Coletivo – arquitetura paulista contemporânea”, em 2006, haveria de confirmar a tenacidade desta geração. Os últimos dez anos têm permitido reforçar duas das coordenadas em que assentam as suas premissas. Uma primeira, que avança a partir da transformação da paisagem tropical num ambiente

humanizado e urbanizado. Reflecte assim parte da utopia moderna e acentua a via de determinismo progressista. Aquele que, precisamente, os críticos ao moderno apontaram como um objectivo frustrado. Uma segunda, que inscreve a sua convicção moderna num plano assumidamente estético, retomando os dispositivos formais que inscreveram a arquitectura brasileira no quadro internacional. Neste contexto, a reflexão sobre a técnica, que Niemeyer e Artigas tinham protagonizado de modos opostos, adquire especial significado por se materializar também como matéria plástica. Em ambas as abordagens, a presença de representantes activos da geração moderna é facto da maior relevância. Não por acaso, obras de Mendes da Rocha, Eduardo de Almeida, Marcos Acayaba ou de João Filgueiras Lima (Lelé), figuram em publicações internacionais recentes.

Com idêntica intensidade, a exportação do cânone brasileiro prossegue em projectos de forte expressão autoral, como os de Niemeyer em Espanha (Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, Avilés, 2008-2010) ou de Mendes da Rocha em Portugal (Museu dos Coches, Lisboa, com MMBB, Bak Gordon arquitectos, 2009-2014). Já os estrangeiros que, pontualmente, actuam no país, manifestam uma forte adesão à cultura local, ainda que com diferentes graus de consciência. O mais prodigioso exemplo é a Fundação Iberê Camargo (1998-2008), em Porto Alegre, do português Álvaro Siza. Mas persiste na abordagem de Christian de Portzamparc no Rio de Janeiro (Cidade das Artes, 2002-2013) ou, de modo mais

residual, no tratamento dado pelo escritório de Herzog & De Meuron ao mega programa do São Paulo Cultural Complex Luz (2009-2016).

O papel dos mestres na construção da contemporaneidade liga-se ao modo como têm continuado a contribuir para superar parte das lacunas identificadas. O interesse em sistemas de pré-fabricação e a industrialização da construção brasileira é um dos temas que permanece em aberto. Durante a década de 1980, em Abadiânia (Goiás), Filgueiras Lima tinha montado uma fábrica artesanal de pré-fabricação de elementos construtivos aplicados à realização de equipamentos de pequena escala. Os hospitais de reabilitação motora da rede Sarah, em que trabalha desde 1976, beneficiaram de toda esta experiência, cruzando-a com o clima, a iluminação e a ventilação naturais, e evitando recorrer a meios mecanizados. A cada nova obra, a opção por sistemas pré-fabricados, em aço e argamassa armada, também se ajustava às estruturas laborais locais, de modo a “usar a industrialização sem abrir mão dos operários” (Lima, 2004, p. 113). O Centro de Apoio ao grande incapacitado físico – Sarah Lago Norte (Brasília, 1995-2003) mostra como a arquitectura contemporânea do Brasil, recorrendo aos mestres, ambiciona cumprir a utopia progressista moderna cruzando função, técnica e organização do trabalho: “Para mim” – confirma Lelé em testemunho recente – “a arquitectura continua moderna” (Lima, 2004, p. 103).

Equipamentos de grande porte, como os Centros Educacionais Unificados (CEU) de São Paulo, projecto municipal lançado durante a prefeitura de Marta Suplicy, em 2001, têm continuado a valer-se da pré-fabricação como modo de aceleração e optimização da construção face ao elevado número de solicitações. Concebidos por uma equipa do EDIF – Departamento de Edificações da Prefeitura de São Paulo (Alexandre Delijaicov, André Takiya e Wanderley Ariza), enquanto equipamentos urbanos sociais, oferecem programas educacionais, culturais e desportivos. As 45 unidades inauguradas até 2013 constituem polos regeneradores dos lugares, frequentemente favelados, em que se implantam. A imposição de uma ordem a territórios não infraestruturados e de ocupação informal permite “urbanizar”. Nestas unidades, abstracção, repetição e monumentalidade são factores determinantes da arquitectura, que fazem dos CEU um novo tipo de edifício público, assente no carácter social do programa. O argumento é retirado da história moderna. Inspira-se na passagem do arquitecto Hélio Duarte na direcção da Comissão Executiva do Convênio Escolar (1948-1952), ou nas escolas do programa CIEP (Centros Integrados de Educação Pública) montado pelo governador Leonel Brizola no estado do Rio, a partir de 1982, um trabalho conjunto entre o antropólogo Darcy Ribeiro e Niemeyer. É no domínio da acção sobre o património que se têm destacado algumas das dinâmicas mais inovadoras da arquitectura brasileira actual, criando oportunidades de

transformação de sítios abandonados. Constroem-se em diálogos igualmente alavancados na herança moderna. Os mais óbvios são travados com os anos de 1960 e de 1970, com Lina Bo Bardi em Salvador e no SESC – Fábrica da Pompéia (São Paulo, 1977, com André Vainer e Marcelo Carvalho Ferraz). Obras realizadas na última década interpelam igualmente propostas lançadas no final do século XX, caso do projecto de Mendes da Rocha para a Pinacoteca do Estado (São Paulo, 1993) que adaptou o antigo Liceu de Artes e Ofícios a espaço museológico, impondo-se desde então como um modelo para estes programas. Aspectos mais radicais da obra de Mendes da Rocha na área da intervenção patrimonial acabaram, contudo, por ficar sem réplica. Foi o caso do Centro Cultural FIESP (1996), onde uma nova estrutura em aço parasita a sede brutalista da Federação das Indústrias de São Paulo (1969-1979), do escritório de Rino Levi. Num território impregnado pelo “novo”, a manutenção de velhos edifícios ecléticos ou de estruturas industriais desactivadas, nas grandes metrópoles brasileiras, como São Paulo, supera o simples acto de conservação material para se impor como reacção a práticas urbanas mais predadoras. A transformação do Centro Universitário Maria Antónia da USP, dos Una arquitetos (Cristiane Muniz, Fábio Valentim, Fernanda Barbara, Fernando Viégas , 2002- não concluído), afrontou uma cidade constituída maioritariamente por lugares sitiados ao refazer um espaço público aberto no interior do quarteirão, mimetizando a cidade tradicional.

Uma nova praça nascida da reconfiguração dos dois edifícios preexistentes fortaleceu o partido colectivo do programa, essencialmente ocupado com actividades culturais.

Mas é como parte de um processo de descentralização e de incentivo a práticas de turismo cultural, que a reabilitação tem surgido como fenómeno social da maior importância. Em municípios recônditos, como Ilópolis, no Rio Grande do Sul, acontecimentos arquitectónicos têm imprimido novas dinâmicas económicas. O Museu do Pão, da dupla Brasil Arquitetura (Francisco de Paiva Fanucci e Marcelo Carvalho Ferraz, 2005-2007) abriu um futuro às arquitecturas populares recriadas no Brasil pelas comunidades imigrantes, posicionando-as como um património inalienável. O reabilitado Moinho Colongnese, em conjunto com o novo pavilhão de vidro e concreto, é um trabalho de justaposição que recorda as composições artesanais de Bo Bardi, com quem Carvalho Ferraz colaborou. O escritório Brasil Arquitetura tem aliás acumulado pelo país várias obras de reabilitação dedicadas a programas culturais, casos do Conjunto KKKK (Registro, São Paulo, 1996-2001) ou do Museu Rodin em Salvador (2002-2006), cujo *modus operandi* tem aperfeiçoado a expressão brutalista de raiz vernacular que Lina simbolizou. A Praça das Artes (São Paulo, 2006-2013), complexo essencialmente dedicado à música e dança, é o corolário desta vasta experiência. A reabilitação, realizada no âmbito da encomenda pública (uma raridade em São Paulo), funciona como regenerador do centro histórico. O edifício

em concreto fragmenta-se em blocos que vão ocupando lotes gradualmente deixados vazios, num grande quarteirão fronteiro ao Vale do Anhangabaú. O pigmento ocre que o reveste, torna-o um objecto telúrico.

A continuidade com os registos arquitectónicos modernos brasileiros percebe-se melhor quando se trata de obra nova. Dar sequência ao passado pode ser colocado como uma manifestação própria da pós-modernidade, um “maneirismo contemporâneo”. No entanto, existe entre os círculos arquitectónicos brasileiros uma certa aversão à ideia de “influência” ou “estilo” que naturalmente reflecte a importância do período moderno e prolonga a sensação de uma produção não necessariamente alinhada com os cânones internacionais. Programas destinados ao sector dos serviços, resultados de concursos públicos ou frutos de encomendas privadas, permitem mapear uma arquitectura que evolui a partir de um questionamento que se faz internamente, beneficiando da escala continental do Brasil. Um dos casos mais paradigmáticos é, em Brasília, a sede do SEBRAE Nacional (Alvaro Puntoni, Luciano Margotto, João Sodré e Jonathan Davies, 2008-2010). O edifício instala-se numa das quadras da asa Sul, sector dos edifícios públicos, junto ao lago e na continuidade de uma das ruas de comércio de proximidade. Esta localização terá conduzido à permeabilidade do piso térreo, uma das condições singulares da cidade, que se mantém desde o Plano Piloto de Lucio Costa. O pátio interior configura os grandes espaços comunitários da

arquitetura paulista, onde os seus autores foram formados. A grande cobertura da FAU-USP é aqui substituída pelo céu de Brasília. A expressão tectónica dos edifícios de Artigas é suavizada com materiais mais contemporâneos, as grelhas metálicas dos *brise-soleils*, a estrutura em aço de cor branca, a empena cega curva, de concreto, que enfrenta a direcção Norte. Há um discurso urbano que se sobrepõe à condição de objectualidade do edifício na paisagem, o que de algum modo o resguarda de uma inscrição mais maneirista na Escola Paulista.

Outra atitude, contudo, é mantida por escritórios paulistas como o Studio MK27 dirigido por Marcio Kogan, cujos vários projectos de residências privadas correspondem a uma estilização dessa mesma herança. Veja-se o caso da casa Cobogó (Studio MK27, Kogan e Carolina Castroviejo, 2008-2011), onde as tradicionais grelhagens da arquitectura moderna brasileira, cuja função é o controle climatérico, são remetidas para um papel decorativo, dando nome à casa. No atelier de fotografia Studio SC (São Paulo, Studio MK27, Kogan e Suzana Glogowski, 2011), o ambiente moderno é um maneirismo actual, assente numa ideia de empreendedorismo, conforto, e *glamour*. Esta direcção encontra eco nos programas comerciais desenvolvidos por Isay Weinfeld, também em São Paulo, onde a estética moderna está ao serviço de uma linguagem de consumo (Livraria da Vila, 2007). É, no entanto, no desenho de casas que um “maneirismo moderno” se torna mais frequente,

dados o domínio privado e singular da encomenda. Mas este programa continua também a manter um forte potencial criativo, até como resposta à falta de oportunidade em concretizar obra pública. Alguns arquitectos, como Angelo Bucci, têm conseguido impor-se internacionalmente através de uma produção estável neste domínio. Numa espécie de limite, insinua-se a obra da arquitecta Carla Juaçaba. A Casa Varanda (Rio de Janeiro, 2007) desenhada para uma neta do arquitecto Sérgio Bernardes, colocava como desafio da encomenda, a revisitação da Casa Lota de Macedo Soares (Sérgio Bernardes, Samambaia, Petrópolis, 1951), a primeira a receber uma estrutura metálica. Juaçaba mantém a citação ao sistema construtivo, utilizando o mesmo tipo de estrutura na cobertura, e destaca a Farnworth's House de Mies Van der Rohe como referência, princípios que inscrevem o maneirismo como ponto de partida. O Pavilhão Humanidades Rio +20 (Rio de Janeiro, 2012) que assina com Bia Lessa e Pedro Pedreneiras, é um monumento efémero à sustentabilidade obtido a partir de tecnologias pobres, trabalhando com os elementos climatéricos e com a paisagem do Rio. O pavilhão refresca o panorama actual ao regressar a expressões que recordam os “tempos de grossura” (Lina Bo Bardi, 1977) por propor trabalhar com a globalização sem abrir mão da brasilidade.

O Centro de Arte Contemporânea Inhotim, localizado no município de Brumadinho, é um parque museológico com cerca de 1.200 hectares que acomoda arte, instalações *site-specific*,

arquitectura e botânica tropical. Inaugurado em 2004, só no ano seguinte foi aberto ao público. A sua criação deu visibilidade a um grupo de escritórios de Minas Gerais, casos dos colectivos Arquitetos Associados (Alexandre Brasil, André Luiz Prado, Bruno Santa Cecília, Carlos Alberto Maciel, Paula Zasnicoff Cardoso) ou Rizoma (Maria Paz Moura Castro e Thomaz Serges Regatos Sales), reconduzindo Belo Horizonte como um dos centros da cultura arquitectónica do país, depois de São Paulo e do Rio. Inhotim deseja ser pré-moderno, num pacto ecológico de não violência sobre a paisagem. A organicidade que dita a implantação de pavilhões e galerias, plagiada dos jardins botânicos do século XIX, procura colocar a experiência da arte ao nível da fruição da paisagem: “Entre as salas de exposição e a paisagem de Inhotim não há competição, mas diálogo” (Moura, 2008, p. 34). Na maioria dos museus brasileiros modernos – do Museu de Arte Moderna do Rio (Reidy, 1954) ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Niemeyer, 1991-1996) – a permeabilidade à paisagem era um factor de concorrência com os objectos expostos. Desde o início que em Inhotim se pretende superar “a maior limitação à formação de coleções de arte contemporânea”: o custo da fabricação e, principalmente, “a arquitetura para abriga-la” (Schwartzman, 2008, p. 24). Na galeria Adriana Varejão (2004-2008), o paulista Rodrigo Cerviño Lopez consegue driblar a arquitectura moderna à custa de uma enorme cumplicidade com o trabalho artístico que o pavilhão acolhe. A experiência fenomenológica que se procura instigar está para lá da objectividade moderna.

A realização de grandes eventos como motor de desenvolvimento económico, social e urbano foi a uma das apostas do Brasil para as duas primeiras décadas do século XXI, beneficiando do crescimento económico registado durante os dois mandatos presidenciais de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011). O país comprometeu-se com a realização de três eventos esportivos internacionais: os Jogos Pan-americanos Rio 2007, a Copa do Mundo de 2014, e as Olimpíadas Rio 2016. A sua organização implicou novas construções e a modernização dos equipamentos existentes, herdados do período de 1950 a 1970, com raras repercussões à escala urbana. Em 2013, eclodiram manifestações anti-Copa em diversas regiões do país, que reflectiam o desconforto da população face à desproporção entre investimento e benefício. Para a Copa, doze cidades brasileiras assistiram à substituição ou reconversão dos seus estádios: Manaus, Fortaleza, Natal, Recife, Salvador, Cuiabá, Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre. Os projectos foram entregues a consórcios de construtoras com escritórios multidisciplinares, locais e internacionais. Alguns envolveram a participação de arquitectos de gerações mais velhas, caso de Héctor Vigliecca, projectista da reforma do estádio governador Plácido Castelo (Castelão, 2008-2012), obra original de José Liberal de Castro, Gerhard Ernst Borman, Reginaldo Mendes Rangel, Marcílio Dias de Luna e Ivan da Silva Britto (Fortaleza, 1969-1973). Outros implicaram equipas especializadas, que actuam em países emergentes, como a gmp, Architekten von Gerkan, Marg

und Partner (Arena da Amazônia, Manaus, 2011-2014, etc.). Estes projectos permitiram igualmente que algumas equipas mais jovens ganhassem notoriedade. O escritório BCMF Arquitetos (Bruno Campos, Marcelo Fontes e Silvio Todeschi), de Belo Horizonte, integrou o consórcio Minas, responsável pela reabilitação do Estádio Governador Magalhães Pinto (Mineirão, 2010-2013), projecto inicial de Eduardo Mendes Guimarães Júnior e Gaspar Garreto (Belo Horizonte, 1965). A BCMF Arquitetos acabaria por se notabilizar na área dos equipamentos esportivos, após a divulgação internacional do campo de Tiro Esportivo para os Jogos Pan-americanos (Rio de Janeiro, 2005-2007), tendo participou também na Candidatura Rio 2016.

Reflexos positivos destes eventos, mostram-se em programas como “Morar carioca”, lançado em 2010, pela Secretaria Municipal de Habitação do Rio, que tem como horizonte melhorar as favelas da cidade até 2020. As intervenções têm contribuído para aumentar a autoestima de populações sujeitas a territórios de violência. O projecto para o Complexo de Manguinhos, de Jorge Mario Jáuregui e equipa (Metrópolis Projetos Urbanos, 2009-2012), partiu da elevação da ferrovia que dividia a favela e da oportunidade em implementar uma “rambla” de equipamentos, um parque linear, biblioteca, escola e novos blocos habitacionais, etc. Teleféricos tornaram mais franca a acessibilidade aos morros. Soluções similares foram ensaiadas pelo mesmo escritório em favelas como o Complexo do Alemão, inspirando-se em experiências latino-americanas.

É portanto no domínio do alojamento popular, que os arquitectos têm sido convocados a apresentar as suas visões para as cidades brasileiras, participando em programas locais como o “Habita Sampa” (2004) ou, mais recentemente, no concurso público nacional de arquitetura e urbanismo “Renova SP” (2011), lançados pela Secretaria Municipal de Habitação (SEHAB) da prefeitura de São Paulo. O último abrange 22 áreas denominadas “Perímetros de Ação Integrada”, e visa requalificar extensas regiões periféricas da cidade ocupadas por favelas. São operações que contrastam com o mega-programa do governo federal “Minha Casa, Minha Vida”, que apoia a produção de moradia própria para famílias com renda bruta até R\$ 5.000,00 em todo o Brasil. A implantação suburbana dos novos bairros em regiões com fortes deficiências nas áreas das infraestruturas, transportes, ou serviços, torna “Minha Casa, Minha Vida” um programa genericamente anti-cidade e potencialmente segregador. Como alternativa, os arquitectos continuam a propor modelos que promovem a coesão social e urbana das comunidades mais desfavorecidas, respondendo a algumas das críticas colocadas à falta de objectividade social dos grandes conjuntos modernos originais. Em São Paulo, antigas zonas de ocupação informal, recentemente convertidas em espaços de expansão e novos centros de negócios, têm pontualmente sido transformadas em benefício destas populações, confirmando o seu direito ao lugar. O conjunto habitacional Jardim Edite (MMBB, Marta Moreira, Milton

Braga e Fernando de Mello Franco, e H+ F, Eduardo Ferroni e Pablo Hereñú, 2011), localizado junto a um dos novos sectores financeiros da cidade, sobrepõe serviços e alojamento, mantendo os habitantes próximos dos equipamentos urbanos e subindo a suas expectativas de empregabilidade. Trata-se de um conjunto monumental, edificado sobre uma favela desmantelada, que acolhe 252 famílias em unidades de 50m². Sem a ingenuidade do passado, que buscava alterar modos de vida, o conjunto disponibiliza um painel mínimo de equipamentos comunitários (restaurante, unidade básica de saúde e cresce), abrindo-se à rica envolvente. A arquitectura funciona aqui como meio de inclusão ao impor um padrão elevado na concepção urbana e no desenho dos edifícios. Menos debatida é a habitação de promoção privada para a classe média alta. O compromisso que esta deve manter com o chão da cidade é igualmente fundamental na construção de uma urbanidade colectiva. O edifício residencial na Rua da Simpatia (São Paulo, grupo sp, Alvaro Puntoni, João Sodré, Jonathan Davies, 2007-2010), segue alguns exemplos da década de 1980 desenvolvidos por Mendes da Rocha na relação com a difícil topografia do lote de implantação. A solução engenhosa de dividir funcionalmente o bloco em serviços e habitação, obtendo uma laje livre de acesso, retoma o tema da permeabilidade da cidade moderna, mesmo em terrenos acidentados. Concretiza-se como opção aos esquemas mais rígidos e fechados que norteiam a maioria das iniciativas privadas que ocupam os lotes residenciais e que concorrem

para a exclusão. Já uma maior experimentação ao nível das tipologias dos apartamentos é sugerida pelo trabalho da dupla Andrade Morettin arquitetos no edifício rua Aimberê (São Paulo, Vinicius Andrade e Marcelo Morettin, 2005-2010), combinando doze unidades com tratamentos e organizações interiores diversificados, interpretando a evolução dos modos de viver na grande metrópole.

O futuro do Brasil passa pela resolução de alguns dos dilemas que os arquitectos enfrentam em cidades como São Paulo, quarta metrópole mais populosa do mundo. A produção de pensamento na área urbana é um dos meios encontrados para continuar a debater a possibilidade de encontrar um modelo de desenvolvimento assente em bases sustentáveis. Com o Plano urbanístico Parque Dom Pedro II (Una arquitetos, H+F, Metrópole e Lume, 2010) propõe-se a inversão dos modelos de crescimento rodoviário a que a cidade tem estado sujeita desde os anos de 1950, incentivando-se a reconstrução paisagística do lugar e reforçando a sua condição original de várzea. A metodologia de trabalho, assente na cooperação entre escritórios autónomos, revela uma abordagem colectiva empenhada na consolidação de uma reflexão partilhada e dando sequência a ensaios anteriores. Tomou-se consciência de que a elevada densidade de infraestruturas existentes acabou por, paradoxalmente, tornar-se um obstáculo à mobilidade das populações. A demolição de viadutos e a ênfase no transporte público reflecte a vontade em “recomeçar”, abrindo vazios, para reurbanizar. Trata-se

de um discurso otimista que não abdica de uma solução de grande escala, ainda capaz de propor uma leitura global da metrópole, integrando geografia, demografia, e paisagem. Apesar do gesto potencialmente demiurgo, o novo plano implica uma revisão do sentido progressista moderno mais ortodoxo e acarreta consigo uma visão “nativa”, porque enraizada às condições do país e da região. Inscreve-se numa história que continua, agora mais cristalina e desassombrada que a anterior.



Bibliografia citada

- Amorim, Delfim (1964), “Programa sobre a cadeira de modelagem”, **Delfim Amorim Arquiteto**, Recife: Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de Pernambuco, 1991.
- Andreoli, Elisabetta; Forty, Adrian (2005), **Brazil’s Modern Architecture**, London: Phaidon Press.
- Bardi, Lina Bo (1951, 2009), “Bela criança”, **Lina por Escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi**, São Paulo: CosacNaify.
- Bucci, Angelo; Puntoni, Alvaro; Vilela, José Oswaldo (1991), “Pavilhão do Brasil na Expo 92 Sevilha”, **Projeto**, nº138.
- Bullrich, Francisco (1969), **New Directions in Latin American Architecture**, London: Studio Vista.
- Cardozo, Joaquim (1956), “Dois episódios na arquitetura moderna brasileira”, **Módulo**, nº4, Março.
- Cavalcanti, Lauro (2006), **Moderno e Brasileiro**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- Costa, Lucio (s.d., 1995), “Texto esclarecedor redigido por solicitação do comissário geral”, **Registro de uma Vivência**, São Paulo: Empresa das Artes.
- Costa, Lucio (1967, 1995), “O urbanista defende a sua cidade”, **Registro de uma**

Vivência, São Paulo: Empresa das Artes.

Costa, Lucio (1969), “Brasília, hoje”, *Binário*, nº126, Março.

Ferro, Sérgio (2005), “Pour Finir Encore”, *O Canteiro e o Desenho*, São Paulo: Vicente Wissenbach editor.

Governo do Estado Federal (1991), *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, Brasília: Governo do Estado Federal, Arquivo Público do DF, Companhia do Desenvolvimento do Planalto Central, DPHADF.

Gouvêa, Luiz Alberto de Campos (1995), *Brasília a Capital da Segregação e do Controle Social*, São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.

Gropius, Walter (1954, 1987, 2003), “Um vigoroso movimento”, Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: CosacNaify.

Guedes, Joaquim (1968), Depoimento, *Acropole*, nº 347, Fevereiro.

Lima, João Filgueiras (Lelé, 2004), *O que é ser arquiteto*, Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record.

Moura, Rodrigo (2008), “O museu no sertão”, Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura (org.), *Inhotim*, Inhotim: Instituto Inhotim

Mumford, Eric (2000), *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press.

Niemeyer, Oscar (1955), “Problemas atuais da arquitetura brasileira”, *Módulo*, nº3, Dezembro.

Niemeyer, Oscar (1973, 1974), “Extraits de l’interview accordée par Oscar Niemeyer aux journaux bresiliens (octobre 1973)”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº171, Janvier/Fevrier.

Recamán, Luiz (2004), “Forma sem utopia”, Elisabetta Andreoli e Adrian Forty (org.), *Brazil’s Modern Architecture*, London: Phaidon Press.

Reidy, Affonso Eduardo (1961, 1987, 2003), “Inquérito Nacional de Arquitetura”, Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*, São Paulo: CosacNaify.

Ribeiro, Demétrio; Souza, Nelson; Ribeiro, Enilda (1956), “Situação da Arquitetura Brasileira” [tese aprovada no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos], *Brasil - Arquitetura Contemporânea*, nº7.

Schwartzman, Allan (2008), “Um lugar a se conhecer”, Adriano Pedrosa e

Rodrigo Moura (org.), **Inhotim**, Inhotim: Instituto Inhotim

301

Segawa, Hugo (1998), **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**, São Paulo: Edusp

Ueda, Atsushi (1980), “Impressive scene of Brasília”, **Process Architecture**, nº 17, Agosto.

Warchavchik, Gregori (1925, 2006), “Acerca da Architectura Moderna”, **Arquitetura do Século XX e outros escritos**, São Paulo: CosacNaify.

Versão ampliada em língua portuguesa do artigo “Architecture - Brazil” originalmente publicado em “Architecture”, Brazil, London: Phaidon, p.17-49
ISBN:9780714867496

/

A pintura como desejo de cinema; o cinema como desejo de pintura

302

Isabel Nogueira

As imagens apelam sobretudo à visão, inclusivamente o próprio dispositivo cinematográfico. Na verdade, dizemos prosaicamente “ver um filme”. No que se refere à fotografia e à pintura, independentemente das técnicas, dos suportes, das mensagens ou emoções que transportam, é pacífica a sua aceitação como portadoras de uma total plasticidade, considerando a categoria de imagem fixa a que pertencem. Neste texto/comunicação centramo-nos numa questão mais complexa, que se refere à plasticidade da imagem cinematográfica e à sua interessante relação com a pintura, por um lado; o fundamento emotivo causado pelo fora de campo na pintura, por outro, isto é, a cinematografia da pintura.

Como se sabe, o que tradicionalmente distingue a fotografia do filme é o facto de este último incorporar o movimento e, maioritariamente, também a narrativa e o som. A narrativa aparece sobretudo no designado cinema clássico. Estes elementos remetem-nos para uma outra linguagem, simultânea à plasticidade do fotograma. Mas como afirmou Jacques Rancière, referindo-se a Gilles Deleuze e a algumas das mais marcantes personagens de Alfred Hitchcock,

a paralisia do sistema motor, isto é, a crise da imagem-movimento conduziria à revelação da imagem-tempo¹. Na verdade, o coração, o centro do dispositivo cinematográfico é, em nosso entender, a imagem.

O filme é uma obra plástica, que poderá ou não ser também narrativa. Plástica não é necessariamente sinónimo de figurativa. A desconstrução da figuratividade aconteceu, por exemplo, com os filmes praticamente na sua totalidade compostos por fotogramas a negro e a azul, respectivamente, de João César Monteiro (*Branca de Neve*, 2000) e de Derek Jarman (*Blue*, 1993). No artigo *Le cinéma, art de l'espace* (1948), Éric Rohmer [Maurice Schérer] escreveu: «O espaço, ao contrário [do tempo] parece ser a forma geral de sensibilidade que lhe é [ao cinema] verdadeiramente essencial, na medida em que o cinema é uma arte da visão. Do mesmo modo, as obras comumente designadas de cinema puro – os filmes de vanguarda – encontram-se conectadas, sobretudo, às problemáticas de expressão plástica»².

Vejamos, a compreensão do cinema como arte do espaço não se opõe à montagem ou, se preferirmos, à ideia de tempo. Estamos a centrar-nos sobretudo na plasticidade da imagem, independentemente da montagem, da construção de uma narrativa. E não se trata de compreender o cinema a partir da pintura ou como simples citação da pintura³, mas de reflectir sobre determinados aspectos plásticos ligados a proposições conceptuais pictóricas, que assumidamente foram tidos em consideração na realização de alguns filmes, propositadamente seleccionados para este efeito.

1. Cf. RANCIÈRE, Jacques – *Os intervalos do cinema* [2011]. Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p. 32.

2. ROHMER, Éric (Maurice Schérer) – Le cinema, art de l'espace. *La Revue du Cinéma*. Paris. N.º 14 (juin 1948) 3-13.

3. Ver diferentes perspectivas em BONFAND, Alain - *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement* [2007]. Paris: Presses Universitaires de France, 2007; MOULIN, Joelle – *Cinéma et peinture* [2011]. Paris: Citadelles, 2011.

De facto, o cinema foi entendido e utilizado pelos artistas de vanguarda como um meio extraordinário de modernidade, como seria naturalmente expectável. Na pintura, a vanguarda histórica ou inicial acontece durante as duas primeiras décadas do século XX. No domínio do cinema, o movimento das vanguardas europeias marcaria a década de vinte. O movimento do modernismo, e particularmente o movimento das vanguardas históricas, teve o seu começo com a crise do racionalismo, com a crítica à ordem social burguesa, com a crise de representação – estimulada pelo aparecimento e conseqüente desenvolvimento da fotografia, nos anos quarenta do século XIX, seguindo-se da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895 – e da procura de novos códigos visuais. Por outras palavras, teve início um caminho vigoroso e sem retorno de passagem do figurativo à abstracção; de uma relação passiva, externa, com o objecto artístico, a uma relação dinâmica, interna, relevante, que coloca questões.

Esta inquietação, já manifestada no trabalho de Gustave Courbet, intensificara-se com a obra de Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* [*Le bain*], 1863, exposta no *I Salon de Refusés*. Manet é conceptual e plasticamente considerado o precursor do movimento impressionista, que oficialmente se iniciou com a exposição dos cerca de trinta artistas que constituíam a *Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs* no estúdio do fotógrafo Nadar, em Paris, no ano de 1874. Estes artistas procuravam o

efeito momentâneo da luz, a percepção imediata da pintura *en plein air*, a poética e a magia da cor. O impressionismo tornar-se-ia, portanto, na primeira etapa no caminho do modernismo, particularmente da arte abstracta.

No que diz respeito ao cinema, o movimento impressionista desenvolveu-se nos anos vinte do século XX e foi considerado pelos seus próprios criadores – Abel Gance, Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel l’Herbier –, como uma reacção de vanguarda poética, subjectiva, onírica, ao carácter agressivo do expressionismo, conseguida pelos movimentos da câmara e pela montagem cinematográfica. Não obstante a discrepância temporal entre o impressionismo na pintura e no cinema – directamente relacionada com o, naturalmente, mais tardio incremento tecnológico do meio cinematográfico –, podemos encontrar paralelismos entre ambos, nomeadamente nas temáticas da vivência quotidiana, no tratamento cuidado da luz ou no modo de enquadramento. O olhar dinâmico do espaço permitia aceder, evocar os estados psicológicos e emocionais das personagens. O filme *La roue* (1923), de Abel Gance constitui um exemplo de dinamismo no tratamento das variações delicadas de luz, ao modo impressionista.

O movimento expressionista surgiu na Alemanha – *Die Brücke*, Dresda (1905) e *Der Blaue Reiter*, Munique (1911) – sensivelmente ao mesmo tempo que o fauvismo emergia em França. Os trabalhos teóricos de Wilhelm Worringer, Theodor Lips, ou Konrad Fiedler, foram também determinantes na difusão do conceito, que basicamente

se poderá caracterizar pela deformação anatómica na representação expressiva e plástica. Certamente que não foi a primeira vez que a deformação expressiva sucedeu na história da arte. Contudo, foi efectivamente a primeira vez que a denominação “expressionismo” apareceu aplicada a um movimento artístico. A carga pessimista, o indivíduo profundamente solitário, a revelação do humor, as atmosferas carregadas, os planos oblíquos, os fortes contrastes gráficos são denominadores comuns entre as plásticas das imagens pictórica e cinematográfica expressionistas, de que foram notáveis exemplos as obras *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, ou *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de Friedrich W. Murnau. Jacques Aumont escreveria justamente que o expressionismo alemão seria o lugar privilegiado de encontro e fusão quase perfeita entre a pintura – no seu aspecto verdadeiramente pictural, plástico – e cinema⁴. Verdade.

A 20 de Fevereiro de 1909, o jornal parisiense *Le Figaro* publicava o *Manifeste du Futurisme*, do poeta Filippo Tommaso Marinetti, que se afirmava defensor da rebelião, do amor ao perigo, da coragem, da audácia, do salto mortal, da energia, da beleza da velocidade, da luta, da guerra – «única higiene do mundo» –, do patriotismo. Rejeitava-se o passado e entendia-se o futuro como um compromisso entre o desejo e a possibilidade. Os conceitos futuristas advêm essencialmente do domínio da física, como «potência», «velocidade», «dinamismo». Como o próprio nome indica,

4. AUMONT, Jacques
- *El ojo interminable:
cine y pintura* [1989].
Barcelona: Paidós,
1997, p. 148.

estes artistas acreditavam no progresso da civilização, na força do indivíduo e da sociedade industrializada. Na verdade, o movimento futurista adopta um nome que remete etimologicamente para uma direcção unívoca, isto é, vanguardista.

Os programas do futurismo foram numerosos: da pintura à literatura, do teatro à escultura ou à arquitectura, da dança ou da proto-performance à fotografia – o *fotodinamismo* de Anton Giulio Bragaglia, por exemplo – e, finalmente, ao cinema. Em 1910, apareciam os *Manifesto dei pittori futuristi* e *La pittura futurista – manifesto tecnico*; em 1916, o *Manifesto del cinema futurista*, assinado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti. A imagem devia conter todos os ruídos e movimentos do mundo, agora fundidos num universo gráfico. A juventude e a sua ligação à máquina, fariam do cinema, compreensivelmente, o meio privilegiado para satisfazer os desejos futuristas. Os filmes *Thais*, de Anton Giulio Bragaglia (1916), ou *Vita futurista* (1916), de Arnaldo Ginna, são efectivamente evocativos deste universo de desejo premente de tecnologia, inovação e movimento. Porém, o movimento perdeu continuidade com a I Guerra Mundial e os escassos filmes futuristas desapareceram quase na sua totalidade.

O movimento Dada foi iconoclasta e destruidor. A publicação *Cabaret Voltaire* mostrou pela primeira vez, em Zurique, a 15 de Junho de 1916, a palavra «dada». Hugo Ball e Emmy

Hennings fundaram o grupo que reunia artistas imigrados no contexto de uma Europa beligerante, tais como Erik Satie, Hans Arp, Hans Richter, Marcel Janco, Tristan Tzara, entre outros. A motivação desta comunidade artística relacionou-se com a revolta contra a guerra e contra os valores estéticos e culturais da época. De facto, o dadaísmo foi o ponto de contacto de algumas tendências artísticas precedentes, particularmente o futurismo, mas devemos considerá-lo sobretudo como uma atitude radical de negação face à crescente aceitação crítica e estética dos movimentos vanguardistas dos anos passados, bem como face às implicações sociais e políticas de alguns destes movimentos – nacionalismos, comprometimentos políticos. Dada foi uma antiarte.

Neste contexto, interessam-nos especialmente os filmes de Hans Richter. Na obra *Rhythmus 21* (1921), o artista opera uma magnífica fusão entre a imagem abstracta e a imagem cinematográfica. A verdade é que tanto a pintura do artista como a sua imagética fílmica se apresentam unas, ligadas. De um modo geral e como denominador comum, vemos uma clara conexão plástica e conceptual entre todos estes movimentos modernistas e vanguardistas, nas suas obras pictóricas e fílmicas, o que constitui uma aproximação conceptual e plástica entre pintura e cinema.

Reflectamos agora sobre a segunda parte da questão inicialmente proposta: utilização do universo plástico de um pintor na imagem de um filme e, simultaneamente, o carácter absolutamente cinematográfico da obra do pintor em

questão. Centremo-nos num só objecto: *Don't come knocking* (2005), de Wim Wenders, cuja obra cinematográfica possui a imagem como matriz⁵. Tomemos como exemplos *Paris, Texas* (1984) ou *Faraway, so close!* (1993). *Don't come knocking* é um filme que conta a história de um actor em final de carreira, Howard Spence (Sam Shepard), que decide abandonar subitamente o local de filmagens e aventurar-se na busca de um filho de quem, entretanto, descobre ser pai, assim como na redescoberta dos lugares e das pessoas que fizeram parte da sua vida no passado. Entre estas, destaca-se Doreen (Jessica Lange), uma relação fugaz de juventude e mãe de seu filho.

A maioria da acção do filme decorre em Butte, Montana, e na casa de sua mãe, em Elko, Nevada. É especialmente nas ruas de Butte, no café M&M – onde ainda trabalha Doreen –, ou no quarto de hotel em que se instala, que rapidamente toma forma, perante os nossos olhos, toda uma magnífica síntese imagética que nos reporta à América visualmente também retratada por Edward Hopper. Como escreve Bernardo Pinto de Almeida: «(...) para que serve a pintura? A pintura serve para imaginar. Durante séculos serviu para definir os contornos da representação concreta de uma dada ordem do mundo, dando-lhe uma imagem. Ou seja, imaginando-a»⁶. A pintura como fora de campo, acrescentamos agora.

O que particularmente nos interessa neste filme e que, portanto, esteve na base da sua escolha para esta reflexão, tem que ver com a evidente relação entre a plástica da

5. Ver WENDERS, Wim – *La logique des images* [1990]. *Essais et entretiens*. Paris: L'Arche, 1990.

6. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *As imagens e as coisas* [2002]. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 73.

imagem cinematográfica e o universo pictórico de Edward Hopper, especificamente, a pintura da paisagem americana, que o artista começa a incrementar, por exemplo, nas obras *Sunday* (1926) e *Early Sunday morning* (1930). Hopper vai progressivamente abandonando os contornos menos acentuados e o colorido menos contrastante, para entrar nas tonalidades mais exuberantes e definidas, onde pontuam jogos de luz e de sombra notáveis. Apesar de Hopper não se ter identificado propriamente com a *American Scene* – fomentada por pintores como Thomas Hart Benton –, já que pretendeu, e conseguiu, construir um percurso individual –, os seus quadros dão-nos a imagem de uma determinada América, tal como a imaginamos: o sossego de uma estrada abandonada, o alpendre de uma habitação, uma tabuleta publicitária, uma loja sem movimento, uma linha de caminho-de-ferro, as janelas que mostram interiores ou dão para exteriores, as bombas de gasolina.

As imagens que Edward Hopper produz com base em elementos singelos e pormenores aparentemente circunstanciais, retirados de locais como South Truro, Cape Cod – onde compraria uma casa e passaria os Verões –, ou das viagens de carro pelo Maine, Canadá, México ou costa ocidental, fazem da sua obra um *road movie* pintado. É como se uma câmara imaginária captasse determinado momento, um detalhe, uma personagem que, de resto, nunca olha directamente para a lente e quando o faz é de modo vago, acabando por se ter a sensação de existir uma quarta parede.

A realidade é, pois, mediada por uma visão – a do artista e, conseqüentemente, a nossa – que alude a um estado de espírito, a uma história por contar, a uma tensão latente, a uma saudade do que nunca se viveu, ou à simples contemplação e descoberta.

Hopper dá-nos o fora de campo, por outras palavras, o plano cinematográfico. Nesta perspectiva, podemos defender a ideia de que à pintura de Edward Hopper não se aplica a teoria de André Bazin, mediante a qual o quadro (pintura) é centrípeto e o ecrã (cinema) centrífugo⁷, uma vez que as obras em questão, como num filme, não mostram senão uma parte da realidade, sugerindo que alguma coisa está escondida no universo, sempre em vias de acontecer, na pura contemplação, nas palavras que não são ditas, na tensão antes da explosão. Inversamente, a construção plástica/pictórica de *Don't come knocking*, o enquadramento, a vivacidade e saturação do colorido, o tratamento da luz, fazem-no funcionar como uma pintura. Mas, recordemos, trata-se de um filme que não cita simplesmente Hopper, mas que recria plasticamente o seu imaginário visual num outro contexto de tempo, espaço e situação. E, por conseguinte, neste caso estamos confrontados com a inversão da teoria de Bazin: o movimento para dentro (centrípeto) no cinema e o movimento para fora (centrífugo) na pintura, o que se afigura interessante.

O que particularmente nos afecta e emociona em Hopper é precisamente o fora de campo, o que aparentemente

7. Cf. BAZIN, André
– *Qu'est-ce que le
cinéma?* [1958] 14^e
éd. Paris: Éditions du
CERF, 2002, p. 188.

não vemos, a suspensão do tempo e da narrativa, isto é, a cinematografia da sua pintura. Por outro lado, em alguns dos mais consistentes filmes de Wim Wenders encontramos uma espécie de suspensão da respiração e do tempo em imagens. Esta suspensão não transforma, claro, o filme numa pintura, nem é isso que se pretende. Contudo, faz o filme evocar a plasticidade de uma pintura, como já se afirmou. Em suma, uma inquietação ou fundamento emotivo da imagem pode ser também definido do seguinte modo: na picturalidade do cinema e no fora de campo da pintura.

Texto originalmente publicado em NOGUEIRA, Isabel - A pintura como desejo de cinema; o cinema como desejo de pintura. In SABINO, Isabel (coord.) - *And Painting? E a Pintura? A Pintura Contemporânea em Questão*. Lisboa: CIEBA/Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014, p. 125-130.

/

*Painting as the desire for cinema;
cinema as the desire for painting*
Isabel Nogueira

313

Images, including those created by means of a cinematographic device, appeal mostly to vision. Actually, we say prosaically “to watch a movie”. With reference to photography and painting, regardless of the techniques, supports, messages or emotions they carry, their acceptance as bearers of total plasticity is consensual, considering the fixed image category to which they belong. In this essay we focus on a more complex question, which refers on the one hand to the plasticity of the cinematographic image and its interesting relationship with painting; and on the other hand to the emotional foundation caused by the off camera, that is, the cinematography of painting.

As one well knows, what traditionally distinguishes photography from film is the fact that the latter mostly incorporates movement and also narrative and sound. Narrative appears above all in the so-called classic cinema. These elements refer us to another language, simultaneous to the plasticity of the photogram. But as affirmed by Jacques Rancière¹, referring to Gilles Deleuze and some of the outstanding characters of Alfred Hitchcock, the paralysis of the motor system, that is, the crisis of image-movement would lead to the revelation of image-time¹.

1. Cf. RANCIÈRE, Jacques – *Os intervalos do cinema* [2011]. Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p. 32.

The film is a plastic work, which may or may not also be narrative. Plasticity is not necessarily synonymous with figuration. The deconstruction of figuration happened, for example, with the films almost entirely composed by black and blue frames, respectively, by João César Monteiro (*Branca de Neve*, 2000) and Derek Jarman (*Blue*, 1993). In the interesting article *Le cinéma, art de l'espace* (1948), Éric Rohmer [Maurice Schérer] wrote:

Space, unlike [time] seems to be the general form of sensitivity which is truly essential to it [cinema], insofar as cinema is an art of vision. In the same way, the works commonly designated as pure cinema – avant-garde films – are connected, in particular, to the problematics of plastic expression².

Let us see then if the understanding of cinema as an art of space is not opposed to editing or, if we prefer, to the idea of time. We are focusing particularly on the plasticity of the image, independently of the editing of the construction of a narrative. And it is not a question of understanding cinema within the scope of painting or as a simple quotation of painting³, but reflecting on certain plastic aspects connected to conceptual pictorial propositions, which were admittedly taken into account in the making of some films, purposefully selected for this effect.

In fact, cinema has been understood and used by pioneering artists as an extraordinary means of modernity, as would naturally be expected. In painting, the historical or initial

2. ROHMER, Éric (Maurice Schérer) – Le cinéma, art de l'espace. *La Revue du Cinéma*. Paris. N.º 14 (juin 1948) 3-13.

3. See different perspectives in BONFAND, Alain - *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement* [2007]. Paris: Presses Universitaires de France, 2007; MOULIN, Joelle – *Cinéma et peinture* [2011]. Paris: Citadelles, 2011.

avant-garde occurred during the first two decades of the 20th century. In the field of cinema, the movement of the European avant-garde would mark the 1920s. The movement of Modernism, and particularly the movement of the historical avant-garde, with its beginning in the crisis of rationalism, the criticism of the bourgeois social order and the crisis of representation – and stimulated by the emergence and the consequent development of photography, in the 1840s, following the invention of cinematography by the Lumière brothers in 1895 – sought for new visual codes. In other words, it had begun a vigorous and without return passage from figuration to abstraction; from a passive external relationship with the artistic object to a dynamic, internal, relevant, question raising relationship.

This concern, already manifested in the work of Gustave Courbet, was intensified with Édouard Manet's work, *Le déjeuner sur l'herbe* [*Le bain*], 1863, exhibited in the *I Salon de Refusés*. Manet is conceptual and plastically considered the precursor to the Impressionist movement, which officially began with the exhibition of about thirty artists who constituted the *Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs* in the studio of the photographer Nadar, in Paris, in 1874. These artists sought the momentary effect of light, the immediate perception of painting *en plein air*, the poetry and magic of colour. Impressionism would become, therefore, the first step on the path of Modernism, particularly of abstract art.

In regards to cinema, the Impressionist movement developed in the 1920s and was considered by its own creators – Abel Gance, Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel l’Herbier –, as a poetic, subjective, oneiric, avant-garde reaction to the aggressive nature of Expressionism, achieved by the movements of the camera and cinematographic editing. Despite the temporal discrepancy between Impressionism in painting and cinema – directly naturally and related with later technological developments of cinematography –, we find parallels between both, in particular regarding the subject of daily life experiences, and in the careful treatment of light or framing. The dynamic perspective of space allowed one to access, and to evoke psychological and emotional states of the characters. The film *La roue* (1923), by Abel Gance is an example of dynamism in the treatment of delicate variations of light, in an Impressionist mode.

The Expressionist movements in Germany – *Die Brücke*, Dresden (1905) and *Der Blaue Reiter*, Munich (1911) – emerged almost at the same time as Fauvism emerged in France. The theoretical works of Wilhelm Worringer, Theodor Lipps, or Konrad Fiedler, were also determinant in the dissemination of the concept, which can be basically characterized by anatomical deformation in expressive and plastic representation. Certainly that was not the first time expressive deformation occurred in the history of art. However, it was actually the first time that the name “expressionism” appeared applied to an artistic movement. The pessimistic

burden, the deeply alone individual, the revelation of the humor, the heavy atmospheres, the oblique planes, the strong graphic contrasts are common denominators among the plasticity of the expressionist pictorial and cinematographic images, of which remarkable examples are such works as *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), by Robert Wiene, or *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), by Friedrich W. Murnau. Jacques Aumont wrote precisely that German Expressionism would be the privileged place of encounter and almost perfect fusion between painting – in its truly pictorial, plastic aspect – and cinema⁴.

On February 20, 1909, the Parisian newspaper *Le Figaro* published the *Manifeste du Futurisme* by the poet Filippo Tommaso Marinetti, which claimed to be champion of rebellion, of the love for danger, of courage, of audacity, of the mortal leap, of energy, of the beauty of speed, of the fight, of war – “single hygiene of the world” –, of patriotism. It rejected the past and understood the future as a compromise between desire and possibility. The Futurist concepts derived mainly from the domain of physics, such as “potency”, “velocity”, “dynamism”. As the name indicates, these artists believed in the progress of civilization, in the strength of the individual and of the industrialized society. In truth, the Futurist movement adopted a name which etymologically refers to a univocal, that is, avant-gardist direction.

The programs of Futurism were numerous: from painting to literature, from theatre to sculpture or to architecture, from

4. AUMONT, Jacques
- *El ojo interminable: cine y pintura* [1989].
Barcelona: Paidós,
1997, p. 148.

dance or from proto-performance to photography – the *photodynamism* of Anton Giulio Bragaglia, for example – and, finally, to the cinema. The *Manifesto dei pittori futuristi* and *La pittura futurista – manifesto técnico* appeared in 1910; the *Manifesto del cinema futurista*, signed by Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla and Remo Chiti appeared in 1916. The image should contain all the noises and movements of the world, now merged in a graphic universe. Youth and its connection to the machine, would make cinema, understandably, the privileged means to satisfy the Futurists' desires. The films *Thais* by Anton Giulio Bragaglia (1916), or *Vita futurista* (1916), by Arnaldo Ginna, are effectively evocative of this universe of the pressing desire for technology, innovation and movement. However, the movement lost continuity with World War I and the few existing Futurist films disappeared almost entirely.

The Dada movement was iconoclastic and destructive. In Zurich, on June 15, 1916, the publication of *Cabaret Voltaire* introduced the word “dada” for the first time. Hugo Ball and Emmy Hennings founded the group which brought together immigrant artists in the context of a belligerent Europe, such as Erik Satie, Hans Arp, Hans Richter, Marcel Janco, Tristan Tzara, among others. The motivation of this artistic community was related with the revolt against the war and against the aesthetic and cultural values of that time. In fact, Dadaism was the point of contact of some previous artistic trends, particularly Futurism, but it should be considered

mainly as a radical attitude of denial facing the growing critical and aesthetic acceptance of the avant-garde movements of the past years, as well as in the face of the social and political implications of some of these movements – nationalisms and political compromises. Dada was an anti-art.

In this context, the films of Hans Richter are especially important to us. In his work *Rhythmus 21* (1921), the artist operates a magnificent fusion between the abstract and cinematographic image. The truth is that both the artist's painting as well as his filmic imagery were presented united, connected. Generally speaking and as a common denominator, we see a clear plastic and conceptual connection between all these Modernist avant-garde movements and his pictorial and filmic works, what demonstrates a conceptual and plastic approximation between painting and cinema.

Let us reflect now on the second part of the question initially proposed: the use of the plastic universe of a painter in the image of a film and, simultaneously, the absolutely cinematographic character of the painter's work in question. Let us focus on a single object: *Don't Come Knocking* (2005), by Wim Wenders, whose cinematographic work owns the image as matrix⁵. Take as examples *Paris, Texas* (1984) or *Faraway, So Close!* (1993). *Don't Come Knocking* is a film that tells the story of an actor at the end of his career, Howard Spence (Sam Shepard), who suddenly decides to abandon the filming location and ventures out in search of a son as well as in the rediscovery of the places and people who were

5. See WENDERS, Wim – *La logique des images* [1990]. *Essais et entretiens*. Paris: L'Arche, 1990.

part of his life in the past. Among these, Doreen (Jessica Lange) stands out, a fleeting relationship of his youth and the mother of his son.

Most of the action of the film takes place in Butte, Montana, and at the home of his mother in Elko, Nevada. It is especially in the streets of Butte, in the café M&M – where Doreen still works – or in his hotel room where he settles in, that there quickly forms, before our eyes, a magnificent imagetic synthesis that sends us to America, also visually depicted by Edward Hopper. As Bernardo Pinto de Almeida writes:

(...) What is painting for? Painting's purpose is to imagine. For centuries its purpose was to define the contours of the concrete representation of a certain order of the world, giving it an image. In other words, imagining it.⁶

Let us now add painting as outside of the field.

What particularly interests us in this film and that, therefore, was at the base of its choice for this reflection, has to do with the obvious relationship between the plasticity of the cinematographic image and the pictorial universe of Edward Hopper, specifically, the American landscape paintings, which the artist begins to develop, for example, in the works *Sunday* (1926) and *Early Sunday Morning* (1930). Hopper progressively abandons the less pronounced contours and the less contrasting colours, to enter the more exuberant and defined tonalities, notably punctuated by remarkable light and shadow. Although Hopper has not identified himself with

6. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *As imagens e as coisas* [2002]. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 73.

the *American Scene* – fostered by painters such as Thomas Hart Benton – because he intended, and managed to build up an individual path –, his paintings give us the image of a certain America, just as we imagine it: the quietness of an abandoned road, the porch of a house, an advertising sign, a quiet store, a railway line, windows that show interiors or that open to the outside, gas stations.

The images that Edward Hopper produces on the basis of elements, apparently circumstantial details from places such as South Truro, Cape Cod – where he would buy a house and spend summers –, or from car trips across Maine, Canada, Mexico or the West Coast, make his work a painted *road movie*. It is as if an imaginary camera captured a given moment, a detail, a character who, moreover, never looks directly into the lens, and when he or she does it is in so vague a way that one eventually has the feeling there is a fourth wall. The reality is, then, mediated by a vision – the artist's vision, consequently, ours – that alludes to a state of mind, an untold history, a latent tension, a longing for what one has never lived, or simple contemplation and discovery. Hopper gives us the off camera, in other words, the cinematographic plane. In this perspective, we can defend the idea that does not apply to Edward Hopper's paintings, the theory of André Bazin, which claims that the painting (painting) is centripetal and the screen (cinema) centrifugal⁷, because the works in question, as in a film, only show a part of reality, suggesting that there is something hidden

7. Cf. BAZIN, André
– *Qu'est-ce que le
cinéma?* [1958] 14^e
éd. Paris: Éditions du
CERF, 2002, p. 188.

in the universe, always in the process of happening, in pure contemplation, in the words that are not said, in the tension before the explosion. Inversely, the plastic/pictorial construction of *Don't Come Knocking*, the framing, the liveliness and saturation of colour, the treatment of light, make it work as a painting. But, let us remember, this is a film that does not simply cite Hopper, but that plastically recreates his visual imaginarium in another context of time, space and situation. And, as a consequence, in this case we are confronted with an interesting reversal of the theory of Bazin: the inwards movement (centripetal) in cinema and the outwards movement (centrifugal) in painting.

What particularly affects and moves us in Hopper is precisely the off camera, which we apparently do not see, the suspension of time and narrative, that is, the cinematography of his painting. On the other hand, in some of the most interesting films of Wim Wenders we find a kind of suspension of breathing and of time in images. Of course, this suspension does not transform the film into a painting, nor should it. However, it makes the film evoke the plasticity of a painting, as has already been said. In summary, a restlessness or emotional foundation of the image can also be defined as follows: in the picturality of the cinema and in the outside field of painting.

English version of the text originally published in NOGUEIRA, Isabel - A pintura como desejo de cinema; o cinema como desejo de pintura. In SABINO, Isabel (coord.) - *And Painting? E a Pintura? A Pintura Contemporânea em Questão*. Lisboa: CIEBA/Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2014, p. 125-130. Also online.

/

*As “Audições” da
Musa paradisiaca e as estratégias
da agregação/resingularização*
Sofia Nunes

324

—
Audição das máquinas, Kunsthalle Lissabon
Audição das flores, 3+1 Arte Contemporânea

—
1. Disponível in
URL: <http://www.musaparadisiaca.net>
acedido em
Setembro de 2014.

Se o projeto/entidade da *Musa paradisiaca*, criado pela dupla Eduardo Guerra (Lisboa, 1986) e Miguel Ferrão (Lisboa, 1986) em 2010, assume o diálogo como matéria de trabalho privilegiada, os seus usos não têm parado de se expandir, encontrando formatos de apresentação tão diversos como um programa editorial de *podcasts* áudio¹; sessões de leitura ao vivo; projeções de filmes e diapositivos com som sincronizado; conversas em tempo real; esculturas ou imagens. Ora estes suportes coexistem, isolada ou paralelamente, numa *praxis* onde o diálogo se exerce com recurso à heterogeneidade enunciativa e através do confronto de saberes distintos, cancelando desse modo toda uma tradição dialógica hierárquica que pressuporia a existência de uma “verdade” a alcançar ou, numa versão mais mística e obscura, a manutenção de um “segredo”. Neste sentido, estamos perante uma modalidade de diálogo que reclama um estatuto de relação de base igualitária e descentrada

donde podem emergir diferenças em constante negociação. Porém nas duas últimas exposições da *Musa paradisiaca* em Lisboa, um súbito efeito de estranhamento parecia assolar ou até mesmo inviabilizar a possibilidade de diálogo. Pois que tipo de conversações podem ocorrer quando a fala não toma lugar?

As exposições a que nos reportamos, intituladas *Audição das máquinas* e *Audição das flores*, foram apresentadas entre Maio e Junho deste ano na Kunsthalle Lissabon e na 3+1 Arte Contemporânea, respetivamente. Cada um dos espaços acolheu um conjunto de esculturas figurativas em breu pintado², dispostas em plintos individuais e sem qualquer texto, discussão ou conversa acoplados.³ Falamos por isso de esculturas literalmente mudas que representam pessoas, dispositivos electrónicos, peças de vestuário, frutas, instrumentos variados ou espécies vegetais agrupados em duas classes: a classe das máquinas e a classe das flores. Este gesto de distribuição, veiculado pelos próprios títulos, levanta desde logo uma das dicotomias mais clássicas operadas pela “razão moderna” positivista, a divisão conceptual entre cultura e natureza. Como nos diz Michel Foucault, “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por objetivo conjurar-lhe os poderes e os perigos, dominar o acontecimento aleatório, disfarçar a sua pesada e temível materialidade”⁴, excluindo aquilo que para a sua

2. Pertencentes à série *Aumentário*, iniciada pelos artistas em 2013.

3. Embora as folhas de sala contenham diálogos com os artistas, referimos, neste caso, a suplementos e não a elementos constitutivos das instalações.

4. Michel FOUCAULT, *Lordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, p.10-11.

cultura é uma presença estranha, um excedente negativo. No caso da cultura positivista, esse excedente, ou “vazio” como lhe chama o autor, recebeu vários nomes (loucura, irracionalismo, animismo, primitivismo), surgindo irremediavelmente governado, sabemos, pela existência de uma série de dispositivos e técnicas específicas, bem como pela manutenção de modelos de entendimento do mundo assentes em separações absolutas, naturalizadas, por consequência purificadas, que impediam qualquer ponto de contacto possível entre objeto/sujeito, humano/não-humano, animado/inanimado e por aí adiante.

Mas, apesar da grande dicotomia cultura/natureza, aglutinadora de todos estes pares opostos, espreitar a discursividade de ambas as exposições em análise, só podemos, por sua vez, afirmar que ela espreita de forma desfeita. Não só não existe uma adequação ordenada e “natural” entre o tipo de classe (máquinas ou flores) e todas as esculturas nelas contidas; como dentro de cada classe proliferam corpos distintos que parecem vir da sua classe vizinha ou de outra qualquer. Assim, na *Audição das máquinas* cabem por exemplo, um par de pesos de musculação, mas também um busto de um homem, uma couve ou uma corda, enquanto na *Audição das flores* podemos encontrar uma folha de aloé, uma *motherboard*, umas botas, um busto de figura feminina ou mesmo um abacaxi.

Desta taxonomia estonteante irrompe, portanto, uma amálgama de seres cujas misturas e trocas inesperadas seriam certamente incomportáveis para uma “razão” preocupada em rebater as diversidades do mundo em unidades estáveis e independentes, debatendo-se contra as paixões profundas da “ignorância”. Talvez por isso as duas únicas figuras humanas das exposições, chamadas Francisco e Nuna, surjam de olhos cerrados entregues, por ventura, aos prazeres das associações oníricas produzidas na escuridão do sono. Sem que isso implique, importa notar, um regresso à crença surrealista dos efeitos emancipadores do sonho ligados à expressão de liberdades individuais. O sonho articula-se com os dois conjuntos de esculturas, não pela ação de uma projeção de um espaço interior - o imaginário - na realidade, mas como metáfora, um espaço liso para se pensar e inventar o mundo comum através das associações, conexões e agenciamentos que o formam. Repare-se que nenhuma das esculturas dá lugar a corpos transformados, dilacerados ou fantásticos. Muito pelo contrário. Todas, sem exceção, representam objetos e elementos que circulam no nosso cotidiano, no trabalho, casa, rua ou tempos livres, mantendo uma relação de verosimilhança com os seus referentes. No entanto, os problemas colocados pelo próprio médium usado, o breu, somados ao tipo de agrupamento em questão geram diferentes mecanismos de tensão.

No que respeita ao tipo de agrupamento, podemos dizer que se inscreve numa nova orientação da prática artística atual

que entende o método da agregação⁵ para interrogar a própria ideia do comum. Outrora subordinado a uma totalidade de estrutura coerente e homogênea, o comum manifesta-se, e em particular no caso destas exposições, a partir da coexistência física de elementos com características, práticas e genealogias consideradas historicamente antitéticas. Daí que Eduardo Guerra e Miguel Ferrão se refiram aos dois conjuntos de esculturas enquanto cosmologias, as quais se detêm, acrescentamos nós, a baralhar as expectativas, enquanto certas separações concetuais se esbatem e diferentes corpos colidem no mesmo espaço, construindo coletivos apenas pensáveis quando combinados.

Longe de constituírem um terreno seguro, estas *Audições* parecem assemelhar-se ao “social” de Bruno Latour, já não descrito como um domínio específico, mas como um movimento muito particular de reassociação, entre “atores-rede” heterogêneos (humanos e não-humanos), que se interpelam, deslocando, transformando e infletindo os sentidos desse mesmo movimento⁶. E se estes “atores” nunca agem sozinhos na construção do seu espaço comum, também as esculturas “Nuna beijando o Sol”, “couve” ou “flauta”, só existem em rede, modificando o curso das ligações em múltiplas direções imprevistas. Assim, ao mesmo tempo que estes corpos se implicam mutuamente, as suas condições de animado (sujeito) e inanimado (coisa) entrecruzam-se e desnaturalizam-se.

5. cf. David JOSELIT, “On Aggregators” in *October*, n.º 146, Fall, 2013.

6. cf. Bruno LATOUR, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Ed. La Découverte, Paris, 2006 (2005), pp. 63-66.

O facto destes trabalhos de escultura não seguirem a tradição do *readymade* nem da *assemblage*, vias por ventura mais esperadas hoje, não é certamente displicente. Eles obedecem antes a uma linguagem representativa como tal, não apropriacionista, que nos coloca perante objetos/pessoas apresentados com uma realidade objetiva, quando construída e executada, e que estando de facto parados, petrificados em breu promovem, todavia, movimentos, fluídos vários. Por consequência, o comportamento das esculturas assume a forma de paradoxo, pois se por um lado adota os estados de atividade/produção associados às máquinas, por outro, integra as características inativas/consumo das flores. Uma estratégia, diríamos, que procura devolver ambiguidade às figuras e trabalhá-las relacionalmente, fugindo de qualquer tipo de centralidade (quer nos reportemos ao humano quer ao objeto). Não seria já esse o desejo anunciado pelo “Jerricã-camelô” à entrada da *Audição das Máquinas*? Como que um corpo com líquido flamejante prestes a provocar reações de todo o género e daí novas associações?

Dentro deste quadro de trocas, em que todos os elementos parecem equivaler-se perdendo as suas diferenças, regime este tão caro ao poder económico atualmente dominante, também ele integrador das lógicas de rede, emergem porém procedimentos de resingularização suscitados, não apenas pela presença dos plintos, mas em particular pela utilização do breu. Esta é uma substância líquida, negra, pegajosa. Adere facilmente a outros materiais e agarra todas as formas

a que se cola, pelo que as suas capacidades de assimilação articulam-se com um trabalho de escultura que recorre à descrição meticulosa das próprios elementos que agrupa. Cada figura, apesar de ressoar as características das figuras vizinhas, é o caso da “Fibra”, fonte de energia que trespassa a seu modo o “Abacaxi”, o “Aloés” ou a “Motherboard”, vê então a sua própria linguagem comunicada de forma aumentada, em lupa, ao nível do olhar. Não que entrem em falatório, mas expõem a sua matéria (extralinguística⁷) descrita a nu, com rigor. Assim, a “Flauta” evidencia o seu tubo oco com os orifícios donde se extrai o som, “Francisco” a expressão sonolenta, o “Abacaxi” o brilho do suco, a textura riscada e a casca espinhosa e o “Cifão”, por sua vez, o corpo enrugado e serpenteado. Cada qual apresenta deste modo o seu conjunto de traços sem, contudo, estarem totalmente aprisionadas ao seu mundo de referência. É por isso que quando olhamos para a “Corda”, disposta ao lado da “Flauta”, na mesma sala que “Francisco”, imaginamos a sua vocalidade adormecida a ser reclamada pelo próprio instrumento.

Talvez estas *Audições* se ocupem a desfazer fronteiras, *a-prioris históricos*, para experimentar a diferença da singularidade como manifestação própria, não adstrita à sua condição de pertença ao conjunto, pese embora fugidia, sempre afetada pela lei da vizinhança, do contágio desejan- te e paralelamente, o espaço comum, como lugar de emergência das singularidades fugidias que lado a lado, em diálogo, se disputam expondo o seu diferencial (já híbrido) em interação.

7. Como Félix Guattari designou na sua teoria do *agenciamento de enunciação*. “Tratar-se-ia de fazer estilhaar de modo pluralista o conceito de substância, de forma a promover a categoria de substância de expressão, não apenas nos domínios semiológicos e semióticos mas também nos domínios extralinguísticos, não-humanos, biológicos, tecnológicos, estéticos etc. Deste modo, o problema do Agenciamento de enunciação(...) atravessaria um conjunto de matérias expressivas heterogéneas.” in Félix GUATTARI, *Caosmose. Um novo paradigma estético*, Editora 34, São Paulo, 2006 (1992), p.37.

Talvez que estas *Audições* façam das suas cosmologias uma questão política, donde a igualdade releve da partilha de um estatuto – a possibilidade de atuação no comum pela linguagem, em constante movimento - e as dialéticas das atualizações desse mesmo estatuto.

/

*The “Auditions” of
Musa Paradisiaca and the strategies
of aggregation/resingularization*
Sofia Nunes

332

If the project/entity of *Musa Paradisiaca* (Paradise Muse), created by the duo Eduardo Guerra (Lisbon, 1986) and Miguel Ferrão (Lisbon, 1986) in 2010 takes on the dialogue as privileged labour matter, its uses have not stop expanding, finding presentation formats as diverse as an editorial show of audio podcasts¹; live reading sessions; the presentation of movies and slides with synchronized sound; real-time conversations; sculptures or images. These media coexist, either isolated or in parallel, in a *praxis* where dialogue is used through enunciative heterogeneity and confrontation of distinct areas of knowledge, therefore effectively cancelling out a hierarchic dialogical tradition which presupposes the existence of a “truth” to be attained or – in a obscurer, more mystical version – the keeping of a “secret”. In this sense we are confronted with a kind of dialogue that reclaims a status of decentred and egalitarian relation, where differences that are constantly negotiating may emerge. However, in their last two *Musa Paradisiaca* exhibits, in Lisbon, a sudden strangeness seemed to plague and even undermine the possibility of dialogue. Because, in truth, what kind of conversation can occur when speaking doesn’t take place?

1. Available in
<http://www.musaparadisiaca.net>.

The exhibits we're referring to, titled *Audição das máquinas e Audição das flores* (Hearing of machines and Hearing of flowers) were displayed between May and June of 2014 in *Kunsthalle Lissabon* and *3+1 Arte Contemporânea*, respectively. Each gallery hosted a set of figurative sculptures in painted pitch², displayed on individual plinths and without any text, discussion or conversation accompanying them³. We're therefore talking about literally mute sculptures representing people, electronic devices, garments, fruits, various instruments or vegetable species grouped together into two classes: the machine class and the flower class. This distribution gesture, carried by the titles of the works themselves, immediately raises one of the most classical dichotomies made by the positivistic "modern reasoning": the conceptual division between culture and nature. In the words of Michel Foucault, "Throughout all of our society, the production of speech is at the same time controlled, selected, organized and redistributed by a certain number of procedures with the objective of conjuring up its powers and dangers, and to dominate the random event, masking its heavy and dreadful materiality"⁴, excluding for its culture what is considered as a strange presence, or as a negative surplus. Regarding positivist culture, this surplus, or "emptiness", as the author calls it, has received many names (such as madness, irrationality, animism, primitivism), and it is inexorably governed by the existence of a number of specific devices and techniques and by the upkeep of world-understanding

2. Part of the *Aumentário* series, started by the artists in 2013.

3. Although the list of paintings has words from the artists, here we refer ourselves to supplements, not elements that are part of the setup.

4. Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971, p.10-11.

templates that rest in absolute, naturalized and – therefore – purified separations, preventing any possible contact point between object and subject, human and non-human, life and lifeless, and so on.

However, despite the great culture/nature dichotomy, the connector of all these opposite pairs, in order to peek the discourse of both exhibits here analysed, we can only say that it (the great dichotomy) rears its head as being almost non-existent. Not only any “natural” adequacy or tidiness exists between the type of class (machines or flowers) and all the sculptures within them, but inside each class distinct bodies – that seem do come from its neighbouring class (or any other class, for that matter) – proliferate. This means that, for example, a pair of bodybuilding weights may fit in *Audição das máquinas*, but a bust of a man, a cabbage or a rope may fit as well, whereas in *Audição das flores* we may find an aloe leaf, a computer motherboard, a pair of boots, a bust of a feminine figure, or even a pineapple.

From this stunning taxonomy stems, therefore, an amalgam of beings whose unexpected mixtures and exchanges would certainly be incompatible with any “reasoning” concerned on rebuking the world’s diversities into stable and independent units, struggling against the deep passions of “ignorance”. That may be why the exhibit’s only two human figures, named Francisco and Nuna, appear with their eyes closed – maybe having surrendered to the pleasures of the oneiric connections created in the darkness of sleep. It should be noted that that

doesn't imply a return to the surrealist belief of the liberating effects of dreaming tied to the expression of individual freedom. The dream articulates itself with both sculptures not by the action of a projection from an interior space – the imaginary – in reality, but as a metaphor, as a blank slate to think and invent the common world throughout the associations, connections and negotiations that shape it. It should be noted that none of the sculptures give way to transformed, dilacerated or fantastic bodies. On the contrary: all of the sculptures, without exception, represent objects and elements circulating in our daily lives, at work, home, on the streets, on our free times, while keeping a likelihood with what's related to them. However, the problems posed by the product used – pitch – when added to the displayed groups, tend to generate different tension mechanisms.

Regarding the group, we may say it falls under a new orientation of the artistic practice, which sees the method of aggregation⁵ as a strategy of interrogation of the very idea of what is common or not. Once subordinated to a coherent and homogeneous structure, the common manifests itself, in particular in this kind of exhibits, through the physical coexistence of elements with characteristics, practices and genealogies historically seen as anti-ethical. Hence why Eduardo Guerra and Miguel Ferrão refer themselves to both groups of structures as cosmologies which, we might add, scramble the expectations as some conceptual separations fade away and different bodies collide in the same space, building collectives that can only be thought about when combined amongst them.

5. cf. David JOSELIT, "On Aggregators" in *October*, n.º 146, Fall, 2013.

Far from constituting safe ground, these *Audições* seem to resemble the “social” aspect of Bruno Latour, here not described as a specific domain but as a very particular movement of “reassociation” amongst heterogeneous “network-actors” (human and non-human), challenging themselves moving, transforming and curbing the senses of that same movement⁶. And if these “actors” never act alone constructing their common ground, the sculptures “Nunca beijando o Sol” (Never kissing the Sun), “Couve” (Cabbage) or “Flauta” (Flute) can only exist on a network as well, changing the course of the connections into unforeseen multiple directions. Therefore, while these bodies involve themselves mutually, at the same time their animate (subject) and inanimate (object) conditions intersect, denaturalizing them.

The fact that these works of sculpting don’t follow either the *readymade* or the *assemblage* tradition, more expected nowadays, is not an accident. They obey a performative language that does not appropriate, and puts us before objects/people presented as an objective reality when built and executed as such. However, by being still, petrified in pitch, they promote a myriad of fluid movements. Consequently, the behaviour of the sculptures assumes itself as a paradox, because if, on the one hand, it adopts the states of activity/production associated with machines, on the other it integrates the inactive/for consumption characteristics of flowers. It is a strategy that seeks to return ambiguity to the

6. cf. Bruno LATOUR, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Ed. La Découverte, Paris, 2006 (2005), pp. 63-66.

pieces and to relationally work on them, distancing itself from any kind of centrepiece idea (whether we're referring ourselves to the human or the object). Wouldn't that already be the idea behind the piece "Jerricã-camelô", standing at the entrance of the *Audição das Máquinas* exhibit? A heavy body of flammable liquid about to cause reactions of all sorts and, therefore, new associations?

Inside the framework of these changes, all the elements appear to match each other, making the differences between them fade away, a characteristic which is very important to today's dominant economic power – itself an integrator of network connections. However, "resingularization" procedures seem to emerge, raised not only by the presence of plinths but especially by the use of pitch. It's a liquid, dark and sticky substance. It adheres easily to other materials and it sticks and molds itself to any shape, so its appropriation capabilities articulate themselves with a sculpting work which uses a meticulous description of the elements that are gathered. Each figure, despite resonating the characteristics of its neighboring figures – such is the case of "Fibra" ("Fiber"), source of energy which in a way permeates "Abacaxi", "Aloés" or "Motherboard" – sees its own communicational language augmented as a magnifying glass, when looked upon at eye-level. It's not that they chatter, but they expose their (extralinguistic⁷) matter bare, rigorously. This way, "Flauta" shows its hollow tube with the orifices from where sound can be extracted, "Francisco" its sleepy expression, "Abacaxi" the

7. As Félix Guattari explained in his work *agency enunciation*. "It would be about shattering the notion of substance in a pluralist way, in order to promote the category of substance of expression, not only in the semiotics and semiology domains but also in the domains of the extralinguistic, non-human, biologic, technological, esthetical, etc. in this way, the agency enunciation (...) would cross a number of heterogeneous domains" in Félix GUATTARI, *Caosmose. Um novo paradigma estético (Chaosmosis: an Ethico-Aesthetic Paradigm)*, Editora 34, São Paulo, 2006 (1992), p.37.

glow from its juice, its scratched texture, and thorny bark, and “Cifão” (“Siphon”) its wrinkled and snake-like body. Each of these pieces shows, in this manner, their particular characteristics without being, however, shackled to their plane of reference. This is why when we look to “Corda” (rope) standing next to “Flauta” in the same room as “Francisco” we imagine their sleeping vocality being reclaimed by the instrument itself.

Maybe these *Audições* are trying to tear apart boundaries, *historical a priori*, in order to experience the difference of singularity as a manifestation of their own, and not limited to their condition of belonging to a group – a characteristic which, although light enough, is always affected by the laws of proximity (and its contagion is desired) and, at the same time, the common space as a place of emergence of fleeting singularities. These singularities, side by side, in dialogue with each other, quarrel, exposing each of their (hybrid) differentials interacting with each other. Maybe these *Audições* are trying to make their cosmologies a political issue, where sameness stems from the sharing of status – a possibility of acting in the everyday world through language, in constant movement – and the dialects that update that status.

/

A casa da porta do mar

Sérgio Fazenda Rodrigues

339

Casa na Atalhada, São Miguel, Açores

Arq. Pedro Maurício Borges

Situada num povoado de ocupação predominantemente linear que bordeja o mar e que dele, assim como da terra, retira a sua subsistência, a casa da Atalhada fica numa parcela de limite, no lado sul da Ilha de São Miguel, terminando directamente sobre a costa. Este é um terreno análogo àquele que referencia as memórias açorianas e os trabalhos da artista plástica Ana Vieira onde, por várias vezes, nos descreve uma sucessão de compartimentos exteriores que desembocam numa única porta, por onde se acede à água — “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.”¹ Se é essa relação especial de entrosamento com o meio que marca a memória de Ana Vieira, é essa mesma relação que, num encadeamento espacial, une esta casa e o local. Construída com base numa afinçada ginástica orçamental e recorrendo ao conhecimento aprofundado dos construtores, métodos e materiais da região, esta casa é fruto de uma atenção

1. Memória de Ana Vieira em torno da prática do seu trabalho – Catálogo da exposição Ana Vieira Muros de Abrigo/Shelter Walls. Fundação Calouste Gulbenkian - Cam Centro de Arte Moderna / Presidência do Governo Regional dos Açores - D.R.A.C. - Museu Carlos Machado, Lisboa, 2011, ISBN 978-972-635-219-8 (CAM), pag.23.

dirigida à cultura local e produto de um acompanhamento directo e constante. Assim, da proposta inicial à fase de obra, este foi um processo que se foi apurando com o envolvimento, a convicção e a vontade do seu autor, em construir uma casa para a sua família, tendo o mesmo participado na própria edificação. À semelhança das casas vizinhas e aproveitando uma construção pré-existente, a abordagem ao projecto passou por consolidar a frente de rua, por onde se faz o acesso principal, mantendo o perfil constante e homogéneo do arruamento, onde a intervenção surge de forma anónima. Ao aceder somos encaminhados a uma escada que nos leva ao centro da casa e a um gradual processo de abertura aos restantes compartimentos, ao terreno e à paisagem. Trata-se assim de graduar uma transição entre algo escuro, contido, anónimo e linear, para algo luminoso, amplo, marcante e quase caleidoscópico. O graduar desta transição começa de forma subtil, com a supressão dos “espelhos” (os troços verticais) dos degraus, permitindo filtrar a transparência e reforçar a transversalidade dos vários níveis, introduzindo alguma claridade ao escuro piso térreo.

À medida que vamos subindo e a luz natural aumenta, desembocamos então num espaço que, simultaneamente, funciona como cozinha, sala, hall e zona de distribuição. É neste espaço, de contornos vagos e carácter vincado que se encadeiam as restantes cotas, que nos apercebemos da elasticidade do programa e da eficácia do seu comportamento. Isto é, sendo um recinto de forma

irregular, que em termos programáticos não é claramente nomeável, este é contudo um local que detém a capacidade de albergar várias funções, funcionando como centro e arranque do desenvolvimento da restante casa e espaço exterior. E é daí, desse lugar do núcleo familiar que desembocamos, naturalmente, no primeiro terraço ou pátio, na sala de estar ligeiramente elevada, aberta ao segundo terraço, e que ainda acedemos a dois quartos, a um conjunto de espaços de apoio (instalação sanitária e lavandaria) e a um outro piso superior.

Nesse outro piso superior surge um espaço de trabalho que se abre sobre a paisagem, um quarto, uma outra instalação sanitária e um compartimento que funciona como extensão da sala do nível intermédio e que com ela comunica através do recorte de um óculo de invocação *tatiana*. [2] Na verdade, se, nas palavras do autor, este óculo nasce da dimensão daqueles que reconhecemos em “Mon Oncle”, é na alteração do seu diâmetro que se cria uma passagem, permitindo alterar a proporção da sala e reforçar a profundidade da perspectiva, aproximando o fundo da casa ao terraço exterior e à paisagem. E tal como o anteriormente referido, este é um dos espaços mais marcantes da casa, precisamente pela igual ambiguidade do seu programa e pela igual elasticidade do seu uso. Será assim um outro ambiente em ligação com a sala, onde se pode estudar, brincar, arrumar utensílios, ou simplesmente contemplar o jardim.

2. Referência ao filme *Mon Oncle* (Jacques Tati, 1958), satirizando o modernismo e a tecnologia celebradas numa lógica pequeno-burguesa.

Curiosamente, o tema da janela de Jacques Tati e do extrapolar da sua dimensão enquanto óculo e passagem, volta a repetir-se numa das instalações sanitárias onde, numa dimensão mais pequena, se encara agora como um conjunto de focos estrategicamente posicionados e apontados a partes marcantes da paisagem próxima e distante. Ainda em relação estes locais, é curioso notar que o grau de liberdade que surge no uso da cor, assumidamente escassa ou quase ausente no resto da construção, é aí deliberadamente acentuada. É assim notório que os lugares de maior individualidade, aqueles onde estamos tendencialmente sozinhos, se associam a uma expressividade que tende a afastar qualquer espécie de isolamento. Poder-se-á então dizer que, a par da gestão equilibrada entre o raciocínio e a intuição, há um igual grau de experimentação e divertimento, que é perceptível no projecto e que é presente e ganha corpo na vivência da casa. Num conjunto coeso e homogéneo, destaca-se ainda um outro local, no ponto mais alto da construção, equilibrando o diálogo com a volumetria da chaminé da cozinha e, desde cedo, atenuando a preponderância da empena do lote vizinho. Este compartimento, que é acessível apenas por uma escada metálica (inicialmente amovível) invoca os mirantes de tradição local, assumindo-se como um espaço de retiro e observação, onde a marcação dos vãos, apontados ao topo da Montanha do Fogo e ao oceano, reforçam uma possível especificidade. Especificidade porque se trata inequivocamente de um espaço de natureza contemplativa,

embora, tal como os demais, passível de diferentes usos. Assim, é este o local onde mais nos podemos afastar, sem nos isolarmos, por ainda pressentir a contínua respiração da casa.

É notável perceber que a arquitectura funciona aqui, em parte, como um dispositivo que fomenta um habitar muito próprio, onde a ocupação é espontânea, contínua e fluida, densificando a casa, ligando-a aos jardins, mas também ao mar, onde a intervenção verdadeiramente termina. Em paralelo ao mundo próprio que constrói, a casa surge assim como algo que nos potencia a experiência de um local, operando sobre a cultura em que se enraíza e sobre uma dada maneira de a viver. Do permanente cheiro e barulho das ondas, do odor das plantas que forram as rochas e ocupam os terraços, ao reflexo da luz dramatizada do clima insular (onde chove constantemente e as nuvens são escuras), são estes os elementos que, directa ou indirectamente, de forma intensa, nos acompanham ao longo do espaço. É disso de que nos apercebemos quando, por exemplo, nos sentamos à mesa de refeições e retemos o odor dos cozinhados, mas também o perfume das flores e o cheiro do mar, ou o barulho das ondas, que entra por uma chaminé quase escultórica e pelo grande envidraçado que dá para o pátio semiafundado. Uma outra particularidade significativa, reforçando o que já anteriormente foi dito, é a capacidade de manter, simultaneamente, a privacidade e a comunhão de cada indivíduo. Permitindo a ocupação dos múltiplos níveis e

a hipótese de neles nos podermos apartar, mas também, a capacidade de entre eles interagir, somos afastados pela distância, mas ligados pela percepção (a forma como vemos e ouvimos os outros). E esta é uma condição que se garante pela já dita flexibilidade do programa, mas também pelo criterioso encaminhamento do olhar. Olhar perceptível nas intencionais relações visuais, no cuidado desenho e dimensionamento dos vãos (molduras), e na já referida posição estratégica que os mesmos assumem. E é assim que, por exemplo, uma simples janela na proximidade das escadas nos permite uma visão diagonal (não esforçada), que encontra quem está no pátio, na zona de refeições, ou no escritório do nível superior.

De alguma forma, é essa natureza que induz a informalidade espontânea que atravessa o filme *A Minha Casa nos Açores*, de Alice Albergaria, produzida pela associação La Mipa — <http://www.lamipa.com/a-minha-casa-nos-acoresh/> —, mostrando-nos a casa mas, sobretudo, uma forma de nela viver. A maneira como no filme a arquitectura se relega, naturalmente, para uma espécie de segundo plano, ou suporte de um quotidiano onde uma criança se interpõe à câmara, captura de forma simples e perspicaz aquilo que é a vivência da casa, ou, por outras palavras, aquilo que a arquitectura potencia e tem como mira. Diria assim que à intencionalidade das imagens, focando os alinhamentos ou um percurso que se desenvolve deliberadamente da rua para o mar, percorrendo a totalidade do lote, se sobrepõe a

vivência de um dia comum e a forma de ocupar aquele lugar. Na verdade, esta casa de pretensões muito simples — ser uma casa de família — revela simultaneamente uma complexidade espacial que a torna única, sediando-a na articulação de um espaço evolutivo e comunicante. A questão de fundo é que tudo isto se processa de uma forma natural, despretensiosa, adaptada ao terreno, ao local (geográfico, paisagístico e cultural) e à natureza solta dos seus habitantes. O encanto desta casa surge então da forma como esta complementaridade — entre algo que se ocupa de uma forma espontânea e algo que se apoia na sensível, inteligente e complexa relação espacial —, se articula, quer pela generosidade programática, quer pela atenção à percepção do indivíduo. E é essa capacidade de surpresa que a casa afirma, ao ser simultaneamente banal e marcadamente elaborada. É interessante perceber que uma e outra coisa, o apelo ao despretensiosismo do quotidiano e à vontade de uma espacialidade ambiciosa, estão intimamente ligadas, percebendo-se o mesmo na continuidade entre a casa e o espaço exterior.

Tal como nas memórias que Ana Vieira invoca, o espaço exterior encadeia uma sucessão de compartimentos delimitados por muros de pedra seca (a pedra vulcânica dos Açores sobreposta), abertos ao céu. A diferença notória é que a recuperação destes recintos, antigos curraletes de vinha e actividade agrícola, que medeiam a casa e a costa, são aqui trabalhados em função da construção, da vista e da paisagem, estabelecendo um diálogo entre as variações do terreno, os

desníveis da casa e a presença do mar. Assim, à semelhança dos terrenos contíguos, o resto do lote, de configuração irregular e longilínea, dividido em vários troços descentrados (evitando o atravessamento do vento marítimo), promove o acesso directo ao mar e estabelece uma forte ligação com a escala do território.

A intervenção no exterior, aparentemente invisível, é de um igual extremo cuidado e delicadeza (e me não refiro aqui a qualquer tipo de “sobriedade revisteira”), limitando-se, neste caso, a corrigir e/ou sublinhar algumas particularidades do existente. Demarca-se a inserção de um tanque enterrado, a recuperação das vinhas e dos apoios agrícolas mas, sobretudo, a maneira como, etapa a etapa, se controla a vista sobre a paisagem. O olhar distante que a casa alcança vai gradualmente diminuindo à medida que percorremos o lote e atravessamos os vários compartimentos, até, por fim, chegarmos ao último, onde a vista é negada por se ter subido uma fiada de pedra ao muro existente. E é aí, através da estreita porta que se abre sobre a encosta e nos emoldura o oceano que, potenciando o reencontro com as ondas, o horizonte, e a própria insularidade, a paisagem se entrega de forma intensamente romântica, próxima ao imaginário de Casper David Friedrich.

Digo assim, em tom de conclusão, que é interessante perceber como a intervenção (a casa e o espaço exterior) vive num curioso e delicado registo de fluidez. Não se trata pois de um elaborado virtuosismo formal, isolado, elegante e fotogénico,

qual “Villa Arpel” de Jacques Tati, mas sim de um dispositivo que, com um ar humilde e natural, estimula a familiaridade e o entrusamento. Não se trata de uma casa que se opõe à natureza da envolvente, mas de uma articulação contínua de novos espaços informais que com ela se conjuga, interliga, e lhe dá um outro significado. Não se trata de uma construção em si, mas de uma maneira muito especial de se relacionar com o meio e a cultura da região, de forma simultaneamente enraizada e contemporânea. Ou em outras palavras, não se trata apenas de uma casa, mas de um lar muito próprio, carinhoso e intensamente enraizado no local.

(Este texto suporta-se no filme A Minha Casa nos Açores — <http://www.lamipa.com/a-minha-casa-nos-aco-res/> —, nas várias conversas mantidas com o autor e os moradores da casa, e na pontual vivência da mesma, desde 2005).

Texto originalmente publicado em Arte Capital, 2014/03/13
(http://www.artecapital.net/arq_des-104-a-casa-da-porta-do-mar).

Agradecimentos a Pedro Maurício Borges, Emanuel Albergaria e Pedro Baía

/

O espelho nómada.
Sobre dois projectos de
Mark Themann

João Silvério

O percurso artístico de Mark Themann pode parcialmente inscrever-se numa prática nómada que desenha um itinerário marcado por uma deriva entre contextos e comunidades diversas. Este nomadismo não se resume apenas ao trânsito entre países e continentes presentes no seu *curriculum*, mas concorre para ampliar uma capacidade e uma necessidade de experimentar sistemas de relações onde a linguagem escrita, a palavra, presentifica um elemento de confrontação com as diversas condições da espacialidade e os lugares onde este confronto ocorre. Falamos aqui não apenas do espaço da galeria mas igualmente do espaço público e da performatividade do seu trabalho, que revela a duração temporal sob a qual somos naturalmente condicionados como momento de recuperação e alienação da memória perante situações paradoxais que se relacionam com questões quotidianas onde a percepção e o pensamento reflexivo se aproximam, mas que na prática artística de Themann nos recolocam sob o nosso próprio olhar.

Certas acções, como ZONE (2014), a *performance* que ocorreu no EMPTY CUBE, cujo texto por mim escrito para o evento

será incluído aqui como documento desse momento efémero, propõem-nos uma situação inesperada e construída em estádios sucessivos, como um texto platónico que progride numa alternância de questões (e não de interrogações directas) que num aparente crescendo se aproxima de uma aporia entre a sua obra e a recepção desta por parte do espectador. A diferença entre a questão e a interrogação directa prende-se não com o facto de o artista dirigir uma pergunta ao espectador, anónimo e desconhecido, mas de colocar num determinado contexto uma ou mais frases que, aparentemente, nos aparecem como uma possível tautologia. A questão do que aparece está presente nas formulações que o seu processo artístico enuncia acerca da verdade das coisas e da forma do pensamento que as questiona. Esta questão é essencial num diálogo entre Sócrates e Teeteto¹, acerca da noção de ciência. A memória e a aprendizagem encontram-se submetidas a um escrutínio contraditório, sob a forma de uma aporia, desacreditando as leis necessárias ao governo da cidade e desta forma questionando o conceito de futuro. A memória, como uma ferramenta fragmentada, e assim como um instrumento impreciso, delimita uma impossibilidade de recuperar, ou actualizar, de forma veritativa o correlato dos sucessivos momentos de uma experiência. É esta transitoriedade, esta condição temporal do devir que Mark Themann desenvolve na mesma obra em que a natureza do espaço e as suas condições taxonómicas afectam a comunidade, seja esta o público de uma galeria ou

1. Platão, *Teeteto ou da Ciência*, Lisboa: Editorial Inquérito Lda., 1990, pp. 68-72.

os transeuntes anónimos que se cruzam consigo numa acção performativa (não anunciada) num percurso pela cidade, e a consciência do paradoxo que inscreve no espectador a essência mais profunda da liberdade, o pensamento.

Um dos conjuntos de frases que fizeram parte da obra *ZONE*, apresentada no *EMPTY CUBE* durante um período, irrepetível, de aproximadamente três horas, trata da seguinte dualidade:

**“Zone de tudo aquilo que não pode ser pensado
Zone de tudo aquilo que ainda falta ser pensado”**

Há aqui um hiato temporal na regulação psicológica do pensamento e simultaneamente uma construção espacial da percepção, justaposta no início da frase pela palavra “*ZONE*”, que em português quer dizer zona, território ou lugar. Na sequência das duas frases há qualquer coisa que separa, que nos coloca “entre” e que no mesmo tempo e no mesmo espaço constrói um mecanismo de agregação. Estas duas frases, entre a negação e a noção prospectiva de futuro, o que “falta ser pensado”, revelam uma profunda reflexão sobre o presente e o que no futuro remete para a ausência, propondo a transitoriedade temporal como um trabalho constante a que não podemos escapar, independentemente do estádio obnubilado em que nos encontramos. Não descubro uma resposta objectiva para este paradoxo, nem creio que Mark Themann a procure também. Contudo, ocorre-me uma

passagem, um dos fragmentos que compõem “O Livro do Filósofo” de Friedrich Nietzsche, que reencontra uma genealogia do pensamento que retorna a estas questões:

“Que o homem se tenha tornado assim e não de outra forma é certamente obra sua: que seja tão iludido (o sonho) e orientado para uma superfície (o olho), tal é a sua essência. Será de espantar que mesmo os instintos de verdade acabem por desaguar de novo no seu fundamento?”²

Caberá também aqui, para além de muitos outros artistas e teóricos de uma linhagem a que Mark Themann pertence, referenciar dois autores que na sua obra utilizaram, com uma forte componente conceptual e performativa, a palavra e o texto. Refiro-me a Marcel Broodthaers, respectivamente à frase que constitui o título de um texto, e que passo a citar: “to be *bien pensant*...on not to be. To be blind”³, bem como a Cildo Meireles, cujas frases integravam diversos projectos artísticos, como por exemplo a obra “Coca-Cola project” (1970), impregnada de uma forte componente política mas que se dirigia a um público mais vasto, e também anónimo, através da utilização de circuitos de distribuição e circulação de bens. Themann acciona processos material e formalmente diferentes, mas persegue esta genealogia crítica em que a palavra age sobre o contexto, criando um momento disruptivo, ainda que este seja aparentemente uma forma autónoma, transitória e fugaz, como aconteceu na *performance* “CITY OF THE HORIZON” que teve lugar no Porto, em Portugal, em Junho deste ano. Esta *performance* foi realizada pelo próprio artista sem qualquer anúncio

2. Friedrich Nietzsche, *O Livro do Filósofo*, Rés Editora, Lisboa, p. 63.

3. O texto foi publicado inicialmente em *Le privilège de l'art* (Oxford: Museum of Modern Art, April-June 1975), e mais tarde na revista *October*, N.º 42, 1987, p. 35.

prévio, ou seja, sem a presença fidelizada de um público que atende regularmente a uma acção artística. Mark Themann deslocou-se durante muitas horas pelas ruas da cidade do Porto, vestindo, se assim se pode dizer, duas placas com uma frase escrita suspensas sobre os ombros, como se tratasse de uma acção de promoção de um qualquer artigo. A frase, escrita na placa sobre as costas, em inglês dizia o seguinte: “to the appearance of that which appears”; e na placa da frente, em português, podia ler-se: “para o aparecimento daquilo que aparece”. Falta acrescentar um dado importante a esta descrição: Themann usava óculos muito escuros e uma vara branca com uma ponta de cor vermelha. Equipamento, por assim dizer, destinado aos invisuais, ou, numa linguagem mais vernacular, atribuído aos cegos. Na obra deste artista, a utilização de objectos com funções específicas é parte integrante de um sistema de cruzamento de referências mas também de uma poética ficcional próxima das acções realizadas por Marcel Duchamp, no sentido de uma recontextualização das acções e dos lugares, transformando estes em heterotopias que poderíamos eventualmente situar no campo de uma encenação beckettiana, imprevisível para o espectador e, em certos casos, como no projecto EMPTY CUBE, para o próprio artista, em que o acto poético acompanha a construção conceptual religando a utilização da palavra a uma aura de aparente impossibilidade, mas de verosimilhança com algo que só o imaginário individual pode pensar e deste modo, embora surdo, pode partilhar.

Este homem cego que deambulou pelas ruas da cidade sem um itinerário pré-estabelecido não propunha também nenhuma correspondência por parte dos habitantes que circulavam pela cidade. Contudo, o cego exibiu um apelo, que aquilo que aparece reificasse o seu aparecimento. Um acto concreto e não apenas mais um elemento da “paisagem” no horizonte urbano que o olho humano uniformiza e não selecciona, abstraindo-se das diferenças. Uma forma de cegueira que cede lugar ao informe e torna obsoleta qualquer forma consciente de juízo subjectivo. Alienação ou utopia negativa que Themann manipula num *corpus* de acção artística que se radicaliza num emudecer da presença autoral, sem querer esconder-se desta, mas demonstrando uma necessidade de desfocar o protagonismo do autor, cedendo este lugar à experiência, por vezes deceptiva, ou até mesmo deslocalizada, que investe o olhar de um qualquer de nós de uma partilha que nos consagra como parte da obra realizada. Uma atitude cujo âmbito revela uma postura próxima do budismo Zen (apesar de o artista não o praticar), apartada de uma ideologia panfletária mas assente numa forte proposição ética.

Esta *performance* foi acompanhada, apenas, por uma pessoa, o fotógrafo que registou toda a acção. Assim, a obra retoma mais um eixo do trabalho deste artista: a dimensão documental numa aproximação à lógica do arquivo enquanto memória da acção, como é característica de todo o evento efémero. Mas não será assim também com toda a actividade humana que

é necessário sinalizar e identificar no tempo? Não será esta relação fragmentária com a memória, como anteriormente referi, uma relação aleatória com a temporalidade?

O projecto *ZONE*, também realizado em Portugal, parte de uma proposta que Mark Themann apresentou ao projecto *EMPTY CUBE*. As condições para a sua execução, tendo em conta que o *EMPTY CUBE* é um projecto artístico conceptualmente estruturado pela duração temporal e pela relação entre espaços e o seu próprio espaço, continham uma memória descritiva que elencava uma economia de meios muito austera, diria até despojada de condições materiais exigentes. Contudo, a obra a realizar revestia-se de uma complexidade maior e da intervenção de diversos agentes, entre os quais eu próprio, curador residente desde o início do projecto, em 2007.

Em *ZONE*, Themann reduz ao essencial procedimentos e questões formais e conceptuais que são, do meu ponto de vista, estruturantes no seu trabalho: o espaço da galeria e a relação entre espaços expositivos; a galeria enquanto dispositivo para a exposição da obra de arte na história do século XX, questão posta por O'Doherty; o muito discutido (e presentemente complexo) papel do artista enquanto autor e protagonista da obra; o tempo e a sua relação aleatória com a probabilidade enquanto elemento determinante da estrutura temporal da obra (a *performance*) e, neste caso em particular, o registo dessa acção fora do campo visual da *performance*, e assim do público, que apenas presenciou os seus resultados.

No centro do cubo, a construção arquitectónica que pertence ao EMPTY CUBE e que foi posicionada dentro do espaço da galeria Appleton Square segundo as instruções do artista, foi colocado um suporte informativo (com duas faces) utilizado de forma generalista em hotéis, aeroportos, lojas, etc. Esse foi o único elemento (descontextualizado mas exercendo uma função informativa semelhante) onde, segundo uma sucessão temporal predefinida, um par de frases (incluídas no texto que se encontra no *website* do EMPTY CUBE e que reproduzo na íntegra mais adiante) foi sucedendo a outro par de frases. A *performance* foi executada por um rapaz de onze anos, o Vasco, que procedeu à sua substituição no meio do público assistente como se efectuasse uma actividade normal do seu dia-a-dia.

A relação entre a obra e o público determinava uma atribuição territorial ao espaço interior do cubo, entre uma zona (*ZONE*) que se encontrava descrita na frase da face posterior do suporte e a que se lhe opunha, patente na face frontal desse suporte. Contudo, entre as acções decorria uma duração cuja métrica era irregular. Antes da abertura ao público da *performance*, Mark Themann convidou-me a jogar aos dados sobre uma mesa de jogo inglesa. Seja esta acção interpretada como um jogo de sorte ou de azar, a que o artista submete o curador incluindo-o no processo, é esta relação com o tempo, enquanto campo de possibilidades de abstracção de uma predeterminação reguladora, que presentifica a transitoriedade e a imprevisibilidade accidental

como metáfora da resistência de nos submetermos a uma estrutura naturalmente pensada e programada. O pequeno Vasco accionou os dispositivos que relacionavam as frases e o espectador, sem ter consciência do seu sentido e, sublinho aqui, sem ter essa necessidade, transformando um acto interventivo sobre questões que dizem respeito à consciência e ao acto de pensar individual numa acção prática de substituição das folhas de um painel informativo. A situação parecia absurda, mas concentrava a atenção do público sobre as frases, que após a surpresa inicial da presença do Vasco se transformou numa espera pelo repto seguinte plasmado no suporte.

Da mesma forma que, na *performance* “CITY OF THE HORIZON”, o cego transportava e transmitia uma mensagem (um desejo?) para que o aparecimento se reificasse, a *performance* do EMPTY CUBE foi executada por alguém cuja consciência de si como pensador está num processo de devir. No limite desta acção, um olhar autodeterminou-se como ausente da acção principal, a troca das folhas, e apenas teve consciência da mesma através das imagens fotografadas da acção, do documento. O artista, deambulando entre o público, não teve nenhum contacto visual com os momentos decisivos da acção. Da mesma forma, na *performance* que decorreu na cidade do Porto, ainda que um eventual vislumbre no reflexo de uma montra de uma loja, por exemplo, tenha espelhado a sua passagem, Mark Themann não a presenciou.

A ausência enquanto presentificação dela mesma é então o espelho do olhar, de subtis alterações que transformam a linha do horizonte, potência fenomenológica cuja afecção se concretiza em cada sujeito que pode deter-se na sua própria regulação temporal.

Texto escrito para o projecto ZONE, de Mark Themann, EMPTY CUBE, 25 de Junho de 2014.

Think and roll the dice

Ao colocar uma placa com informação no interior da estrutura do EMPTY CUBE, Mark Themann inicia um diálogo inevitável com o espectador. A leitura das frases que sucessivamente vão sendo substituídas por um outro agente, um jovem que as troca segundo um determinado intervalo de tempo, não carece de uma resposta, seja esta dirigida ao artista, ou a outra pessoa que se encontre na sala da galeria, onde a estrutura arquitectónica identifica o espaço expositivo e conseqüentemente a existência temporária do EMPTY CUBE. Não se trata também de um posto de informação onde o artista apresenta um ou mais textos que se dirijam ao público, fornecendo-lhe uma indicação. É, ao invés, um sinal que delimita uma zona que tem uma qualidade específica. Uma zona (o título original do projecto na língua materna do autor é ZONE), como se fosse um território em que o pensamento é o sujeito de uma eventual confrontação que pode ocorrer nesse mesmo território.

É essa a sua qualidade: transformar o cubo construído, um cubo branco no seu interior, numa zona em que o acto de pensar, irreflectido ou condicionado, se encontra ou não em conformidade com a frase que identifica aquele espaço, num determinado momento, como um lugar onde o pensamento conhece um conflito entre a liberdade de pensar num espaço neutro, branco, e o paradoxo que diferentes propostas criam nesse espaço. Como por exemplo, uma “Zona de tudo aquilo que imita o pensamento” (uma das frases que incorpora este trabalho de Mark Themann) como um lugar utópico mas que no seu limite indaga e inquieta o sujeito que lê a frase. Não há aqui uma relação directa com o outro, mas uma relação do sujeito com uma alteração de estado em diálogo consigo mesmo. Por outro lado, prosseguindo práticas artísticas (pós-conceptuais), o artista percorre um itinerário crítico, no sentido em que trabalha com a herança da desmaterialização da obra de arte e simultaneamente com um outro legado, a ideologia do cubo branco, o “white cube” de que Brian O’Doherty foi o delator mais atento. Numa das passagens do seu livro *No interior do Cubo Branco, A Ideologia do Espaço da Arte*, o autor diz o seguinte: “chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. (...) vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém.”¹ Contudo, três décadas antes, John Baldessari inscreve sobre uma tela² a seguinte frase: “EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING BUT

1. Cf. Brian O’Doherty, *No Interior do Cubo Branco, A ideologia do Espaço da Arte*, Martins Fontes, São Paulo, 2007, p. 3.

2. Pintura de John Baldessari, ‘EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK’, 60” x 45”, 1966-67.

ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK”. Estes dois marcos históricos dão-nos uma ideia sobre o enquadramento do trabalho de Themann, seja nas suas preocupações conceptuais, seja na subtil modificação de um contexto expositivo. Qual é, então, o estatuto da obra de arte e a condição do espectador enquanto elemento essencial no interior do espaço tipificado da galeria? Por que razão um rapaz muito jovem activa a substituição das páginas cujas frases nos compelem a um momento introspectivo e filosófico?

No trabalho de Mark Themann, estas são algumas das questões que se constituem enquanto matéria do seu acto artístico, e que ocorrem na temporalidade que a performatividade da obra nos propõe compreendendo a absurdidade, a abstracção das metodologias que criam a ordem através da linguagem e que resistem nessa dualidade poética e mutante. Da mesma forma, a métrica temporal da performance é precedida por uma determinação sobre a sucessão das frases que operam sobre a condição do espaço. A substituição de cada uma das frases na frente, e no verso, desta placa informativa que em nada se parece como um equipamento museológico, foi predeterminada aleatoriamente pelo resultado do lançamento de um dado. Uma perspectiva aparentemente lúdica, mas que resgata a imprevisibilidade de uma determinação e, assim, o valor da necessidade de exercer controlo sobre uma situação e um território em que o pensamento se reencontra, testando-se enquanto sujeito que se pensa a si mesmo.

Os grupos de frases que integraram a performance:

Zone de tudo aquilo que foi pensado

Zone de tudo aquilo que recusa ser pensado

Zone de tudo aquilo que não pode ser pensado

Zone de tudo aquilo que ainda falta ser pensado

Zone de tudo aquilo que pede para ser pensado

Zone de tudo aquilo que imita o pensamento

Zone de tudo aquilo que quer ser pensado

Zone de tudo aquilo que abole o pensamento

/

The nomadic mirror.

361

On two projects by Mark Themann

João Silvério

—

Mark Themann's artistic path may, in part, be characterised as a nomadic approach that delineates a wandering itinerary across a variety of contexts and communities. Far from being limited to the journeys to various countries and continents detailed in his CV, this nomadism is also a means to expand an ability and a need to experience relational systems. In the latter, the written word presents and presences an element of confrontation – a confrontation of becoming – in regards to the various conditions of spatiality and the locations in which this confrontation takes place. Our subject here transcends the gallery space and encompasses the public urban space and the space of his work's performativity, which reveals the temporal duration to which we are naturally conditioned as a moment in which our memory is regained and alienated when faced with paradoxical situations that are related to everyday matters. Here a state is engendered in which perception and reflective thought come close together, but which in Themann's artistic practice delivers us to our own gaze.

Some of his actions, such as ZONE (2014) the performance held at EMPTY CUBE, for which I wrote a text (included

below as a document of that ephemeral moment) confronts us with an unexpected situation, that develops via a sequence of phases. One thinks of a Platonic text that progresses as an alternation of issues (rather than direct questions), that in an apparent crescendo, comes close to an *aporia* which evolves between Themann's work and its reception by the viewer.

The difference between presenting an issue and asking a direct question becomes irrelevant to a situation in which the artist engages the anonymous and unknown viewer by placing within a certain context sentences that seemingly strike us as a possible tautology.

The issue of appearance (and of that which appears) is strikingly present in the formulations, enunciated by Themann's artistic process, concerning the truth of things and of the form of thought that questions them. That issue also plays an essential role in a dialogue between Socrates and Theaetetus¹ on the notion of science. There, memory and learning undergo a contradictory scrutiny, in the form of an *aporia*, which discredits the laws needed to rule the city and consequently questions the concept of a future. Memory, like a fragmented tool, which is to say, like an imprecise instrument, defines an impossibility to recover or actualise, in veritative terms, the correlate of the successive moments in an experience. It is that transitoriness, that temporal condition of becoming, which Mark Themann explores in the same work. Here the nature of the space and its taxonomic conditions affect the community, be it the public in a gallery (ZONE, 2014) or the

1. Platão, *Teeteto ou da Ciência*, Lisbon: Editorial Inquérito Lda., 1990, pp. 68-72.

anonymous people who pass him by as he walks around the city during an (unannounced) performative action (CITY OF THE HORIZON, 2014). Here he is engendering an awareness of the paradox that instills the viewer with freedom's purest essence: thought.

One of the sets of sentences that were part of ZONE, a piece presented at EMPTY CUBE for an unrepeatably span of about three hours, deals with the following duality:

**'Zone of all that which cannot be thought
Zone of all that which remains to be thought'**

Here, a temporal hiatus in the psychological regulation of thought is accompanied by a spatial construct of perception, placed at the beginning of the sentence via the use of the word 'Zone'. In the succession of the two sentences there is something that separates, placing us in an intermediate situation and creating, in the same time and space, a mechanism of aggregation. These two sentences, between a negation and a prospective notion of a future (that which 'remains to be thought'), convey a profound reflection both on the present and that which in the future is evocative of (an) absence, the presenting of a temporal transitoriness as a constant work, which we are unable to evade, regardless of whatever obnubilated condition we may find ourselves in. I cannot find an objective answer to this paradox, and I do not think Mark Themann is looking for one, either. However,

this reminds me of a passage, one of the fragments that make up Friedrich Nietzsche's 'The Philosopher', which presents a genealogy of thought that returns to these issues:

'That man has developed in the way that he has and not in some other way is after all certainly his own accomplishment: it is his *nature* to be so immersed in illusion (dream) and dependent upon the surface (eye). Is it surprising that, in the end, his truth drives return to his fundamental nature?'²

Also worthy of mention here, out of the many other artists and theorists in a lineage in which I also include Mark Themann, are two authors who used words and texts in their strongly conceptual and performative work. They are Marcel Broodthaers, more precisely a sentence he used as the title of a text, "to be *bien pensant*...on not to be. To be blind"³, and Cildo Meireles, who used sentences in a number of artistic projects, namely 'Coca-Cola project' (1970), a work with strong political content that was nonetheless aimed at a wider, and also anonymous, audience via the use of circuits for the distribution and circulation of consumer goods. The processes that Themann sets in motion are materially and formally distinct from these, but he is also a part of this critical genealogy in which the word acts upon the context, generating a disruptive moment, even though this may just seem transitory and fugitive, as in the case of 'CITY OF THE HORIZON', a performance held in Porto, Portugal, in June of 2014. The action was carried out by the artist himself, with no previous announcement, meaning that no members of the

2. Friedrich Nietzsche, *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870s* (transl. Daniel Breazeale), Humanities Press International, Inc., New Jersey / London, 1979, p. 44.

3. The text was originally published in *Le privilège de l'art* (Oxford: Museum of Modern Art, April-June 1975), and later in *October*, N.º 42, 1987, p. 35.

crowd that regularly attends artistic events would necessarily witness it. For many hours, Mark Themann walked the streets of Porto, wearing a sandwich board like the ones used in certain forms of commercial advertising. The sign on his back read, in English: ‘to the appearance of that which appears’; while the front sign presented that sentence in Portuguese: ‘para o aparecimento daquilo que aparece’. One additional and important detail: Themann also wore very dark glasses and a red-tipped white cane, a combination of items that is generally associated with the blind. In this artist’s work, the use of objects with specific functions becomes an integral part of a cross-referencing system. It also assumes a fictional poetics similar to Marcel Duchamp’s, in the sense that it recontextualises actions and places, turning these into heterotopias which we might eventually situate within the scope of a Beckettian staging, one unpredictable for the viewer and in certain instances, as in the case of the EMPTY CUBE project, unpredictable for the artist himself. There, the poetic act develops alongside conceptual construction, reconnecting the use of the word to an aura of apparent impossibility, but which attains verisimilitude in connection with something that only the individual imagination can conceive, and thus silently share.

Similarly, this blind man who wandered through the city streets without a predefined itinerary was not looking for any feedback from the passers-by. He did, however, display what one could construe as a wish: that ‘that which appears’ would

reify its appearance. This was a concrete action, instead of just one more element in the 'landscape' of the urban reality, which the human eye tends to be unselective about, ignoring all signs of difference. This is a form of blindness that leads to formlessness and makes any conscious form of subjective judgement obsolete. It is a kind of alienation or negative utopia which Themann explores within a corpus of artistic actions that grounds itself in a silencing of the author's presence, not by hiding himself from it, but by showing a need to blur the author's protagonism, ceding its position to the sometimes deceptive, sometimes even relocated, experience that brings into our gaze a quality of sharing that makes us part of the work. This attitude is indicative of a stance, evocative of Zen (although the artist has no such affiliation); a stance which is distanced from any pamphleteering ideologies but based on strong ethical premises.

The performance was constantly followed by only one person, a photographer, who recorded the whole action. Here we have another basic feature of this artist's work: a documental, archival-like approach to preserving the memory of the action, as is usually done with such short-lived events. But is that not also the case of all human activities that must be marked down in time? Could this fragmented relationship with memory, as I have previously called it, be actually an aleatory relationship with temporality?

ZONE, the other aforementioned project carried out in Portugal, has its roots in a proposition Mark Themann

made to the EMPTY CUBE project. The conditions for its execution took into consideration that EMPTY CUBE is an interdisciplinary art project that is conceptually organised in terms of a defined temporal duration, and of the interaction between various spaces and its 'own' space. Themann's initial proposal included a descriptive memory that set down a very austere economy of means, which could even be described as dispensing with any important material demands. However, the finished work proved somewhat more complex than that, and demanded the intervention of several people, including myself, as EMPTY CUBE's curator from the project's inception in 2007.

In *ZONE*, Themann reduces to their essentials the procedures as well as the formal and conceptual issues around which (in my opinion) his work is organized. This includes the gallery space and the relationship between exhibitiv spaces, as well as the gallery as a mediating device for the display of the artwork in the history of the 20th century (a concept proposed by O'Doherty). Themann also references, in his critically aware reductivity: the much discoursed (now complex) role of the artist as the artwork's author and protagonist, as well as time and its aleatory relationship with probability as a determinant for the temporal structure of the work (the performance). In this particular case, it included the recording of the performance outside his own visual range, and thus of the public, which only witnessed its outcomes.

A two-sided informational display sign was installed in the

centre of a freestanding cube (the architectural structure that belongs to EMPTY CUBE, which itself was installed inside the Appleton Square gallery space) in accordance with the artist's instructions. This sign is of the kind widely used in hotels, airports, shops, etc. On that single structure (decontextualised, but playing a similar informational role) and in accordance with a predefined temporal cadence, a number of sentence pairs⁴ were regularly placed and substituted with a new pair of sentences. The action was performed by Vasco, an eleven year-old boy who proceeded to replace them, walking through the audience as if he was carrying out a normal everyday task.

The relationship between the artwork and the audience demanded that one (as viewer) assign a multivalent territorial quality to the cube's inner space, one which included (and oscillated between) a zone described by the sentence on the back of the sign and the one opposing it, which was visible on the placard's 'front'. However, an irregular duration separated the actions of substitution and replacement. Before opening the performance to the public, Mark Themann invited me to roll the dice with him, on a domestic English gaming table. Besides the possibility of this action being read as a game of chance, to which the artist subjects the curator (thus including him in the whole process), another set of relations was set in motion. This was a relationship with time, as a field of possibilities for the abstracting of some regulating predetermination, one which presents and presences a

4. See the EMPTY CUBE website, and also on print below.

transitoriness and accidental unpredictability, itself 'acting' as a metaphor for our resistance to subjecting ourselves to a naturally conceived and programmed structure.

Young Vasco operated the devices that enabled the viewer to engage with the sentences, without being aware of their meaning - and, I must stress this - without requiring that awareness. This turned an act of intervention on issues connected to awareness and individual thought into a practical action of replacing paper sheets on an informational display. Though apparently absurd at first, the situation led the audience to focus their attention on the sentences; after the initial surprised reaction at Vasco's presence had waned, they started waiting for what new challenge the sign would display.

In the same way that the blind man, in 'CITY OF THE HORIZON', carried and conveyed a message (a wish?) asking for the appearance to reify itself, the performance at EMPTY CUBE was carried out by someone (the boy) whose self-awareness as a thinker is still developing. In the periphery of this action, a gaze attained self-determination as something absent from the principal action, the switching of the paper sheets, and would only become aware of it through the photographic documents of the action. The artist kept wandering among the audience, avoiding all visual contact with any decisive moments in the action. Similarly, Mark Themann did not see his Porto performance, apart, perhaps, from some occasional glance at his reflection on a shop

window.

Absence as a presentification of itself is then the mirror of one's gaze, as well as of those subtle alterations that change the horizon line, a phenomenological potency whose affection becomes concrete in every individual who is able to focus on their own temporal regulation.

Text written for Mark Themann's *ZONE* project,
EMPTY CUBE, 25 June 2014.

Think And Roll The Dice

By installing an informational display sign inside the structure of EMPTY CUBE, Mark Themann sets in motion an inevitable dialogue with the viewer. Our reading of his sentences, which are successively switched by another agent, a young man who replaces them at certain intervals, does not demand a response from us. Neither is it aimed at the artist or to some other person in the space of the gallery, whose architectural structure identifies it as an exhibitiv space, which simultaneously hosts the temporary presence of EMPTY CUBE. In addition, the placard does not constitute some kind of information booth where the artist displays one or more texts, which might act as pointers to the audience. On the contrary, it defines a zone that possesses a specific quality, a zone (also mentioned in the project's original title:

ZONE) that acts as a territory where thought is the object of an eventual confrontation which may occur in that same territory.

Such is the project's quality: it turns the white cubic structure into a zone where the act of thinking, either sudden or deliberate, may, or may not match, the sentence that at any given moment, identifies that space as a place. This is a place where thought comes into contact with a conflict between the freedom of thinking in a neutral white space and the paradoxes generated within that space by the changing descriptions displayed in the installed sign. We have, for instance, a 'Zone of all that which mimics thought' (one of the sentences that are part of this work by Mark Themann), a place which, utopian though it is, ultimately questions and disturbs the individual who reads the sentence. What happens here is not a direct relationship with an other. Rather, what happens is a relationship between ourselves as individuals and a change of condition in our dialogue with ourselves. On the other hand, the artist explores a number of (post-) conceptual practices within a critical path, as he works on the double legacy of the artwork's dematerialisation and of the 'white cube' ideology, whose most attentive proponent was Brian O'Doherty. In a passage from his book *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, this author states: 'We have now reached a point where we see not the art but the space first [...] An image comes to mind of a white, ideal space that, more than any single picture, may be the

archetypal image of 20th-century art. And it clarifies itself through a process of historical inevitability usually attached to the art it contains¹. However, three decades earlier John Baldessari had written on a canvas² the following words: 'EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK'. These two historical landmarks give us an idea of the sphere in which Themann's work develops, be it in terms of its conceptual concerns or of the subtle alteration of an exhibitivite context. What then, is the status of the work of art here, and what is the condition of the viewer as an essential element within the gallery's typified space? Why is a very young man tasked with replacing the paper sheets bearing sentences that compel us to a moment of philosophical introspection?

These are some of the questions that are part of the materials raised by Mark Themann's presented work. These emerge out of the temporality that is brought to us by his work's performativity. It is one which takes into consideration the absurdity and abstract nature of the methodologies that create order via language and abide in a poetic, mutant duality. In the same way, the temporal metric of the performance relies on the previous determination in regards to the succession of the sentences, that operate on the space's condition. The replacement of each sentence on the front (and back) of this rather un-museological-looking textbased signage has been randomly predetermined by a roll of the dice. A seemingly playful approach, that nonetheless recovers the imprevisibility

1. Cf. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1999, p. 14.

2. John Baldessari's painting, 'EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK', 60" x 45", 1966-67.

of a determination and at the same time engenders the valuable need to control a situation and a territory, one in which thought confronts itself, putting itself to the test as someone thinking themselves.

373

June 2014

—

The sentences that made up the performance:

Zone of all that which has been thought

Zone of all that which refuses to be thought

Zone of all that which cannot be thought

Zone of all that which remains to be thought

Zone of all that which asks to be thought

Zone of all that which mimics thought

Zone of all that which wants to be thought

Zone of all that which abolishes thought

—

