

**Alexandre Nuno Serrão Fialho Alves Barata**

**AMOR, LIBERDADE e SABEDORIA**

**- Dialética de uma construção visual**



**UAAlg**

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

2018

**Alexandre Nuno Serrão Fialho Alves Barata**

**AMOR, LIBERDADE e SABEDORIA**

**- Dialética de uma construção visual**

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes

Trabalho efetuado sob a orientação de:  
Professora Doutora Mirian Tavares  
e Professor Doutor António Pedro Cabral dos Santos



FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

2018

# **AMOR, LIBERDADE e SABEDORIA**

## **- Dialética de uma construção visual**

### Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

© Alexandre Nuno Serrão Fialho Alves Barata

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que dado crédito ao autor e editor.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus orientadores, Mirian Tavares e António Pedro Cabral dos Santos pelo apoio e liberdade. Aos meus colegas do curso de Artes Visuais da FCHS / UAlg, Ana Isabel Soares, Ângelo Gonçalves, Bertílio Martins, Fernando Amaro, Rui Sanches, Susana Medeiros e Tiago Batista pela cumplicidade. A muitos alunos das Artes Visuais da FCHS / UAlg pela criatividade. À minha família: Ana Ramalhete pela leitura estimulante e amor; À Sara e Sofia Ramalhete Barata pela alegria; Aos meus pais, Ana e Pedro Alves Barata, pela dedicação incondicional.

## **Resumo:**

Investigação para desenvolvimento de projeto artístico no domínio das artes visuais, partindo da análise de obras de minha autoria, sob o nome artístico de Xana. No processo exploratório inicial sistematizei as questões conceituais e construtivas presentes, nomeadamente: as ideias e obsessões, as atitudes operativas e os valores éticos. Na fase de execução projetual realizei uma deriva entre essa reflexão e a prática artística, num processo experimental que relacionou ideias/formas visuais, imaginação, ética e os novos lugares e contextos de intervenção. Com esta estratégia desenvolveu-se um discurso pessoal, enunciou-se a postura crítica à sociedade contemporânea e exerceu-se intervenção cultural. As obras criadas neste projeto são dispositivos ativos que se relacionam com as pessoas, com o espaço, numa poética em que acontece a propagação não linear da expressão visual numa pesquisa necessariamente idiossincrática, complexa e subjetiva. Talvez, por isso, foi decidido experimentar nos trabalhos finais a ideia de labirinto.

Esta investigação situa-se no âmbito da especulação analítica e da prática das artes visuais, num processo de procura do belo dialogal e convulsivo que nos permita prosseguir a construção de uma “obra aberta”, de que já falava Umberto Eco, com uma ética estética alicerçada sobre os valores do amor, da liberdade e da sabedoria.

**Palavras-chave: artes visuais; poética; amor; liberdade; sabedoria; labirinto; Xana.**

## **Abstract:**

Research for the development of an artistic project in the field of visual arts, starting from the analysis of works of my authorship, under the artistic name of Xana. In the initial exploratory process I systematized the conceptual and constructive issues present, namely: ideas and obsessions, operative attitudes and ethical values. In the projectual execution phase I made a drift between this reflection and the artistic practice, in an experimental process that related ideas/visual forms, imagination, ethics and the new places and contexts of intervention. With this strategy a personal discourse was developed, a critical stance was placed on contemporary society and cultural intervention was carried out. The works thus created are active devices that relate to people, to space, in a poetics in which the non-linear propagation of visual expression occurs in a necessarily idiosyncratic, complex and subjective research. Perhaps, therefore, it was decided to experiment with the idea of a maze in the final project.

This research is part of the analytical speculation and the practice of the visual arts, in a process of searching for a dialogic beauty and convulsive that allows us to continue the construction of an "open work", already spoken by Umberto Eco, with an aesthetic ethics based on the values of love, freedom and wisdom.

**Keywords: visual arts; poetic; love; freedom; wisdom; labyrinth; Xana.**

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>4</b>
<b>1. CONTEXTUALIZAÇÃO</b>	<b>9</b>
1.01 Percurso Inicial	9
1.02 Intervir no Lugar	15
1.03 Ser Livre	20
<b>2. ANÁLISE DE OBRAS SELECIONADAS</b>	<b>24</b>
2.01 <i>Alvos</i>	26
2.02 <i>Rigorosamente Alguidares com Água</i>	28
2.03 <i>Quatro Esculturas</i>	29
2.04 <i>Quatro Fachadas</i>	31
2.05 <i>Super Plástica</i>	32
2.06 <i>Amor, Trabalho e Sabedoria</i>	34
2.07 <i>Lar Doce Lar</i>	35
2.08 <i>O Caminho do Paraíso</i>	37
2.09 <i>Felicidade</i>	39
2.10 <i>O Falso Diário de A. B.</i>	40
2.11 <i>Areia para os Olhos</i>	42
2.10 <i>Às Portas da Loucura - Ensaio para um Arco do Triunfo</i>	47
2.13 <i>Arco do Triunfo – Lacobriga</i>	49
2.14 <i>Arco do Triunfo – Barcelona</i>	50
2.15 <i>Assembleia</i>	54
2.16 <i>Camouflage 001 Liberdade 2012</i>	66
2.17 <i>Nova Assembleia e Algumas Próteses</i>	69
2.18 <i>Casa no Céu</i>	73
2.19 <i>Amor, Libera, Lux</i>	76
2.20 <i>Muro de Portugal</i>	79
2.21 <i>LLS</i>	81

2.22	<i>XPTO</i>	83
2.23	<i>BABEL Watching ALS</i>	86
2.23.01	<i>Outra Babel</i>	87
2.23.02	<i>Watching You</i>	88
2.23.03	<i>ALS</i>	89
2.24	<i>A Natureza do Movimento</i>	92
2.25	<i>Chiaro Scuro Libera</i>	94
2.26	<i>Manifesto com Objetos para Construir</i>	98
<b>3.</b>	<b>QUESTÕES CONCEPTUAIS E CONSTRUTIVAS DO PERCURSO</b>	<b>101</b>
<b>3.01</b>	<b>MATERIAIS, IDEIAS E OBSESSÕES</b>	<b>101</b>
3.01.01	Círculo	102
3.01.02	Ondulado	104
3.01.03	Retângulo	105
3.01.04	Caixa	106
3.01.05	Cor	108
3.01.06	Azul	110
3.01.07	Vermelho	113
3.01.08	Objetos Procurados	116
3.01.09	Super Pop	119
3.01.10	Plástico	122
3.01.11	Alguidares	123
3.01.12	Palavras	125
3.01.13	Nada	126
3.01.14	Verdade	128
<b>3.02</b>	<b>ATITUDES OPERATIVAS</b>	<b>134</b>
3.02.01	Sentir e Experimentar	134
3.02.02	Construir	136
3.02.03	Técnica	138
3.02.04	Repetição e Ornamento	140
3.02.05	Congeminar a Utopia	143
3.02.06	Imaginar	145

<b>3.03 VALORES ÉTICOS</b>	<b>147</b>
3.03.01 Amor	148
3.03.02 Liberdade	152
3.03.03 Sabedoria	155
<b>4. PROJETO FINAL: <i>LABIRINTO X001</i> e <i>LABIRINTO X002</i></b>	<b>156</b>
4.01 <i>LABIRINTO X001</i>	158
4.01.01 Alguns Passos do Processo de Construção	170
4.02 <i>LABIRINTO X002</i>	174
4.02.01 <i>Quase Redes</i>	181
4.02.02 <i>Labirinto Xdesenho</i>	186
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>194</b>
5.01 Sobre a Vida Humana, a Ciência e a Arte	196
5.02 As Formas que São Ideias	200
5.03 Por um Belo Dialogal e Convulsivo	210
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>213</b>

## INTRODUÇÃO

*Amor, Liberdade e Sabedoria* é o título da investigação no domínio das artes visuais que realizei, partindo do meu trabalho anterior, sobretudo do período de 1993 até à atualidade. Este rever e pensar algumas das obras de minha autoria daquele período, foi o percurso condutor para a produção de novos dispositivos visuais que se concretizaram na obra designada por *Labirinto X001* e em *Labirinto X002*, a realizar. Trabalhei, assim, com as ideias existentes no meu *corpus* de trabalho, passado e presente, e na relação com a História, a sociedade e as ideias contemporâneas.

Neste projeto, enfatizei os valores - Amor, Liberdade e Sabedoria - pois pretendo prosseguir neste caminho de descoberta e afirmação do meu lugar no mundo e manter a minha ação eivada desses princípios éticos. Assim, a questão central desta investigação é, aparentemente, muito abrangente mas busca o essencial: será o meu trabalho capaz de participar na poetização e transformação do mundo?

Essa é a motivação - intervir na realidade que nos circunda - interpelando os meus contemporâneos e construindo, com eles, com criatividade/arte, um **belo dialogal e convulsivo** (subcapítulo 5.03), aquele que não é fetichização das coisas ou das pessoas, mas surge na relação sensível, intelectual, crítica e preferencialmente harmoniosa entre os seres vivos. Dirão: utopia das utopias, sobretudo se o colocarmos num amanhã ideal e a uma escala global, mas realizável se o situarmos num sítio específico e num tempo efêmero. E então levanta-se outra questão: será a arte apenas a tentativa/sonho de uma “liberdade livre”, como dizem os poetas Rimbaud<sup>1</sup> e Ramos Rosa (1962)?

É a arte, entendida como criatividade permanente, como construção da ideia poética, de realização efêmera da utopia, como procura do “novo”, do “singular”, mesmo que seja “estranho”, do “que não existe”, do “não sei quê” que faz parte deste caminho imprevisível que me interessa prosseguir. Como diz Adorno “Em toda a obra de arte genuína, aparece algo que não existe.” (2008, p.131)

---

<sup>1</sup> « Je meurs, je me décompose dans la platitude, dans la mauvaiseté, dans la grisaille. Que voulez-vous, je m'entête affreusement à adorer la liberté libre, et... un tas de choses que « ça fait pitié », n'est-ce pas ? » - disse Rimbaud ao seu professor em 1870 .

Tradução de minha autoria: “Eu morro, me decompouso em nivelamento, em maldade, em cinza. O que o professor quer, eu persisto em terrivelmente adorar a liberdade livre, e ... um monte de coisas que "isso faz pena", não é?”

<https://www.deslettres.fr/lettre-darthur-rimbaud-a-georges-izambard-mentete-affreusement-a-adorer-liberte-libre/> (consultado em 10 agosto 2018)

Aqui, a investigação desenvolvida é eminentemente da análise e do domínio do discurso visual, por isso foi imprescindível apresentar, neste relatório, desenhos preparatórios e imagens de referência. Procurei, assim, estabelecer a aproximação aos contextos iniciais, a ligação entre as fontes de documentação prévias e a conceção das obras finais, sem esquecer as histórias e os esboços das próprias ideias. É nesse caminhar sensível, experimental, técnico e intelectualmente complexo, até pela ligação a outras esferas do conhecimento e na relação com contextos temporais e espaciais determinados, que acontece a investigação e que surge a produção artística.

No essencial, temos uma investigação, enquanto ação intelectual, que não nega a importância do sensível, dos sentimentos e por isso é também instintiva, emocional, disruptiva, fragmentária, com dificuldade em estabelecer uma narração linear. E, se tem uma direção, é a de tentar estar atenta à memória da humanidade, ao pulsar da sociedade, da arte, materializando-se na construção de ideias que se afirmam em objetos e hipóteses de cenários para habitar.

Neste processo de reflexão, investigação e construção, prossegui a relação com obras de artistas e com a sua história, nomeadamente com a escultura moderna e contemporânea, essencialmente a partir do movimento minimalista americano. Destacando, por exemplo, a atividade invasora e “mágica” de Thomas Hirschhorn, passando por alguns escultores ingleses contemporâneos (Anish Kapoor e Tony Cragg) que marcam o meu imaginário visual, sem esquecer a inspiração da atitude positiva e “solar” de Matisse, do mundo das formas seriais de Andy Warhol ou do resgate dos objetos do quotidiano na obra de Marcel Duchamp.

A reflexão teórica foi realizada com base nessa relação com o trabalho dos outros artistas, com as suas ideias, os seus textos, e com os pensadores tradicionais da filosofia ou da teoria da arte, passando pela semiologia de Roland Barthes. Esta interessa-me particularmente porque introduz questões mais próximas do trabalho artístico, como a problemática da criatividade na leitura das obras de arte ou mesmo a importância do prazer, como nesta sua afirmação:

“O prazer, entretanto, não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionário e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto.

Qualquer coisa de neutro? É fácil ver que o prazer do texto é escandaloso: não

porque é imoral, mas porque é atópico.” (Barthes, 1987, p.33)

Mas, o meu percurso de reflexão não foi hedonístico, além do prazer outros conceitos e por vezes obsessões não explicáveis estiveram presentes, como o já referido “novo”, na procura da novidade (paradigma “moderno” que continuo a achar produtivo) ou o “estranho” (psicanalítico ou em sentido geral) que se nos depara tantas vezes quando saímos dos caminhos da normalidade ou dos cânones.

Conceptualmente, e formalmente, tentei perceber algumas tendências marcantes do trabalho e as suas possíveis razões de existência, tais como:

- Repetição, modular ou não, de objetos, ou mesmo a presença de elementos que criam sistemas regulares (por vezes padrões) que são ou aparentam ser ornamento;
- Utilização de objetos industriais (“objetos procurados”, subcapítulo 3.01.08) como elementos icónicos das composições visuais e a sua relação com a tradição dos “*objets trouvés*” e dos “*ready-made*” históricos;
- Relação das minhas construções de arte pública com a arquitetura declaradamente “política” dos edifícios públicos e o seu carácter simbólico ou comemorativo;
- Presença, por vezes, de palavras no seio das obras e a consequente relatividade da autonomia do discurso visual;
- Participação do público na construção ou destruição das obras e as relações de proximidade com os atos performativos;
- Importância da cor no contexto da composição visual;
- Relação entre todos estes componentes, na construção de uma obra que quer desenvolver um espaço poético e relacionar-se ativamente com as pessoas e os lugares.
- Importância do prazer, no jogo criativo, para a ação de construção.

Esta reflexão verbal é uma explicação da atitude perante o ato criativo, num discurso paralelo às obras que não as traduzirá nos seus significados, para não as trair, para não haver um esvaziamento da sua dimensão poética e de “obra aberta” (Eco, 1991). A relação entre a obra e a sua análise é entendida também hierarquicamente, onde o discurso visual é a causa e prepondera, como o artista Daniel Buren explicou quando escreveu sobre os seus textos:

“A primeira facilidade, que poderia acontecer a alguém que lê ou leu estes textos, é de pensar que fica dispensado de ver as obras, sob o pretexto de que eles são suficientemente explícitos, e sentir-se isentado de prestar atenção aos trabalhos,...,

porque certamente, explicam o trabalho.

A ilusão é ainda mais insidiosa porque é o resultado de uma confusão entre escritos e trabalho, apesar de existir essa distinção. O facto de haver uma interação entre trabalho e texto é inegável, mas seria uma contradição absoluta esquecer quem gera quem: aqui a obra gera o texto, não estão um e outro como espelhos refletindo-se indefinidamente. Permanecer na relação texto (teoria) / obra (prática) é ficar bloqueado na falsa dialética. Aqui, é primordial compreender que o impulso vem da obra.”

(Buren,1973)

E, reafirmo que evitei a tentação de traduzir verbalmente os significados presentes no meu trabalho, porque esse será talvez o ponto que separa a arte da armadilha de uma análise “explicativista”, dificilmente autocrítica, porque possivelmente narcisista. Como refere Alain Badiou (1998, pp.40-41), a arte está sempre ligada ao sensível e por isso é da esfera do “impensável” ou ainda, para que o “poder de revelação” da arte se manifeste deve ser respeitado o “enigma” imanente e seguida uma “ética do mistério”. E, é também neste conceito de espaço artístico aberto, em devir enigmático, que as ideias que investigarei germinarão, afirmando-se na *praxis* das artes visuais.

Esse texto visual explana-se nas obras finalizadas, apresentadas a público. Ele tem a sua génese, principalmente, nos milhares de imagens (artísticas e não só) que passam pelo meu olhar, que me despertam interesse e ficam na memória e no trabalho de seleção, de desenho, de experimentação que vai sendo realizado ao longo dos anos, antes, em paralelo e depois, com as obras finais. E não em qualquer elaboração verbal sobre a necessidade de construir isto ou aquilo. Os conceitos teóricos ou a verbalização de sentimentos, não estão antes das obras, eles acontecem durante e, na maior parte das situações, depois da realização das mesmas. Muitas vezes, nem sequer existe a necessidade de encontrar uma justificação ou um significado para o resultado final porque a ideia é a própria obra.

É nesses trabalhos intercalares (desenhos preparatórios, outros desenhos, maquetes, simulações digitais ou reais) que encontro os problemas, as soluções e novas dúvidas que me levam a prosseguir um discurso poético, eminentemente visual.

Será na relação sensível e de decodificação dos signos visuais que encontraremos o sentido para as obras e poderemos também estabelecer relações com trabalhos de outros artistas. É nessa dialógica de discursos artísticos, nesse cruzamento de poéticas que encontro o maior interesse para questionar o meu trabalho e prosseguir a investigação, que reafirmo, tratar-se da minha colaboração para a construção do mundo.

Este relatório é parte inseparável de um projeto de investigação artística, de dimensão necessariamente intelectual, com diversas vertentes operativas: verbal, material e visual. E, nesta ramificação complexa, está em permanente elaboração, gerando novas hipóteses para o desenvolvimento autoral e conseqüentemente também tem de ser lido como um **labirinto de ideias** (verbais/visuais) a decifrar, a questionar, a prosseguir em conjunto com as obras que ele refere. É nessa relação que ganha um sentido mais produtivo, porque gerador de novas obras e novas questões.

# 1. CONTEXTUALIZAÇÃO

## 1.01 Percurso inicial

Situar a minha prática artística no contexto da arte contemporânea é exercício complexo, não porque seja difícil forçar pontes a referências históricas ou formalmente coincidentes com movimentos ou artistas, mas porque é redutor da variedade, da amplitude e da subjetividade das relações que fui estabelecendo num percurso artístico com cerca de 30 anos. Nesse trajeto, não foi só a cultura artística que me formou mas foi, também, a relação com a sociedade nas suas contaminações socioculturais e políticas.

Enquadrarei, assim, o percurso no espaço contemporâneo sabendo, como disse anteriormente, que também estou intrinsecamente contaminado pelo “movimento moderno”, visto ter iniciado a formação artística em Portugal no final dos anos setenta do século XX (entrei para a Escola de Belas Artes de Lisboa em 1978), num período de transição de uma cultura “moderna”, ainda muito condicionada nacionalmente pela influência da anterior ditadura do “Estado Novo”, para a abertura cultural propiciada pela democracia nascente. É neste contexto político, em que Portugal timidamente começou a abrir-se para as teorias mais ecléticas ou “pós-modernas”, que inicio o meu percurso como artista visual. As ideias mais interessantes são, nessa altura, na melhor das hipóteses “modernas”, pois ainda havia muitos sinais de uma cultura académica e neorrealista.

Internacionalmente, no entanto, o “modernismo” já apresentava alguns sinais de enclausuramento, pois estava a ficar bloqueada por novos cânones (Greenberg, 1997 [1960]) que descontextualizavam as obras, da sociedade. Situação referenciada por Rosalind Krauss, ao dizer: “a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial.” (1979, p.136)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Originalmente publicado no nº 8 de *October*, na primavera de 1979 (31-44), o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, também apareceu em *The Anti Aesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984. tradução publicada no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (pp.87-93).

No entanto, as contaminações de uma nova ordem “pós-moderna”, menos ortodoxa e mais polifônica, introduziram “uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura, que deriva, obviamente, da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão.” (Krauss 1979, p.132)

Mais tarde, na exposição *Le Big Bang Moderne* (2005)<sup>3</sup>, a arte moderna é analisada pela curadora da exposição, Catherine Grenier, como tendo um impulso essencial que é também paradoxal, ligando a destruição à consequente criação:

« Considérons l’art du xxe siècle, dans son extraordinaire diversité, en nous libérant du mode de lecture traditionnel qui organise cette diversité dans une pléiade de mouvements et de styles, pour nous attacher plutôt à l’acte créateur de l’artiste moderne, sa spécificité, son sens. Nous serons alors conduits à abandonner la perspective historique pour rechercher et circonscrire le caractère propre de l’art moderne – si toutefois il y en a un. De fait, lorsqu’on étudie les oeuvres, qu’on lit les écrits et témoignages des artistes, on s’aperçoit que s’il y a un dénominateur commun à l’oeuvre des artistes du xxe siècle comme de nos contemporains, c’est une impulsion plutôt qu’un caractère. Cette impulsion fondamentale, celle qui sert aux artistes à se définir par rapport à leurs prédécesseurs, celle qui autorise et guide l’émergence d’une forme nouvelle, celle qui détermine l’identité de l’œuvre, est une impulsion paradoxale qui lie étroitement deux termes: *destruction et création*. »<sup>4</sup>

( Grenier, 2005 p.13)

---

<sup>3</sup> *Le Big Bang Moderne - Destruction et création*, Centre Pompidou, 2005

<sup>4</sup> Sublinhado meu.

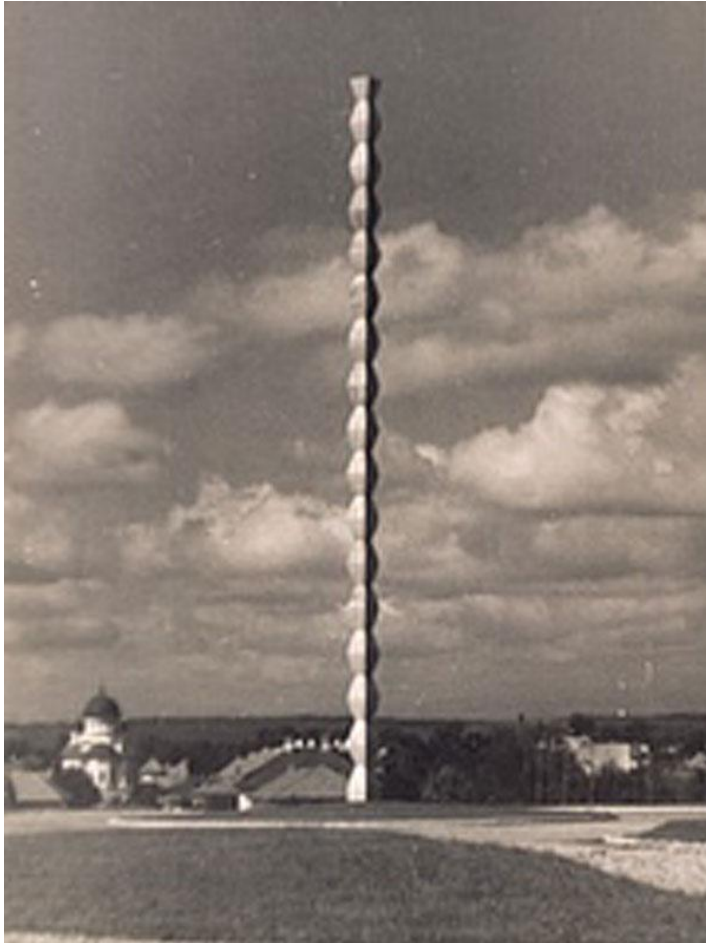


fig. 1.01 - Brancusi , *Coluna Infinita*, 1938, Targu Jiu (Roménia) 29 metros de altura. <sup>5</sup>

Grenier considera que esse movimento de destruição/criação é, ainda hoje, um impulso inato à evolução da humanidade e da atividade artística.

“Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer.” Cette injonction, tirée du “Manifeste Dada 1918” lu par Tristan Tzara le 23 mars 1918 à Zurich, montre bien l’atmosphère qui préside aux débuts de la modernité. **Détruire le monde ancien pour reconstruire un monde neuf, moderne ! Détrôner l’homme vieux pour aller vers un homme nouveau ! Désintégrer les systèmes académiques pour instaurer un nouvel état d’esprit!**<sup>6</sup> Tel est le programme proposé par l’art moderne, un programme qui inscrit l’idée de destruction au coeur même de la redéfinition d l’art, redéfinition qui ne cessera de s’opérer durant tout le siècle et jusqu’à aujourd’hui. “

(Grenier, 2005, p.41)

---

<sup>5</sup> Foto do artista, Prova gélatino-argentina, 24 x 18 cm, Constantin Brancusi 1957 © Adagp, Paris foto de <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-brancusi/popup18.html> (consultada em 12 setembro 2018)

<sup>6</sup> Sublinhado meu.

Nos anos oitenta, pareceu-me que a ideia de uma “arte expandida”, contextualizada ou mesmo inserida socialmente num lugar e radicalmente livre, deveria ser a atitude crítica e criativa a seguir. Nesse âmbito, comecei por realizar esculturas que também são pinturas, em materiais menos ortodoxos, num uso que designava de “cores compridas”<sup>7</sup>. Esse período inicial (1981-1987) que fica fora desta análise, é apenas aqui exemplificado por algumas obras, para que se perceba como passei da superfície desenhada ou pictórica para o tridimensional e depois para as experiências *site-specific* e de espaço público.



fig. 1.02 - *Enigma Negro*, 1984.



fig. 1.03 - *Sem título*, 1985.



fig. 1.04 - Detalhe de *Enigma Negro*, 1984.

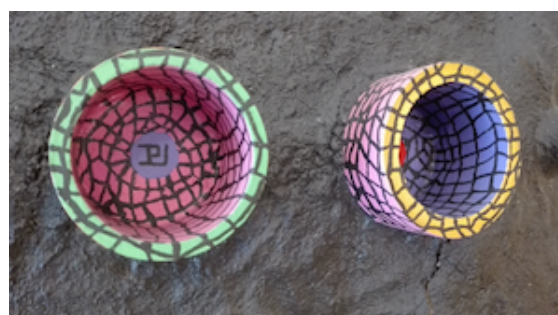


fig. 1.05 - Detalhe de *Sem título*, 1985.

Estas esculturas foram efetuadas num processo físico de sentido oposto às perfurações de Lucio Fontana mas coincidente na “capacidade de a arte se libertar da herança do Renascimento. Uma parte desta herança era a criação da ilusão de profundidade através da perspetiva; a abertura física da superfície da pintura implicava criar uma continuação entre o

---

<sup>7</sup> Xana citado por Melo, Alexandre & Pinharanda, João (1984)

espaço ocupado pelo observador e o espaço pictórico»<sup>8</sup>, referiu Barbara Hess a propósito do artista.

Nesse desenvolvimento recorri, por vezes, à relação com o real através de uma associação de colagens de recortes fotográficos com desenho, e a utilização de palavras e frases, pela primeira vez, numa série enigmaticamente intitulada: *Raspar as Palavras*.



fig. 1.06 - Quatro desenhos da série de desenhos *Raspar as Palavras*, 1985.

Iniciei a trajetória de intervenção no espaço público, a partir da instalação *Alvos* (fig. 2.01), nas muralhas da Fortaleza de Sagres (1987) e depois, em conjunto com outros artistas,<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Citado por Garcia, Elsa. Lucio Fontana - *A era do espaço*. <http://umbigomagazine.com/um/2012-08-31/lucio-fontana-a-era-do-espaco.html> (consultado em 28 março 2018)

na intervenção *Rigorosamente alguidares com água* (fig. 2.02) realizada em Lisboa e Coimbra, em 1987. Essas instalações foram já, claramente, a afirmação do espaço real como o lugar de intervenção privilegiado e longe de qualquer ideia clássica de arte como janela ou “ilustração”. Como explicou Batchelor, referindo-se às alterações provocadas pelas pinturas associadas a objetos (nomeadas de “Combines”, 1953-1964) de Rauschenberg:

“Foi uma mudança na ideia de pintura como uma ilusão de espaço por trás do plano literal da tela e uma viragem para o “plano da placa de pintura rasa”, em que a tela constitui uma superfície mais semelhante a um tampo de mesa ou um quadro onde se pregam os apontamentos”

(Batchelor, 2000, p.15)

Esta revolução foi depois radicalizada pelo Minimalismo, movimento que me interessou em alguns aspetos, nomeadamente na afirmação, nas suas obras, do novo paradigma não representacional do objeto artístico moderno. Onde Batchelor percebe que a “...experiência destas obras revela-se tão diferente como os materiais que as constituem” e prossegue:

“Os materiais da escultura constituem parte do seu tema. desde que Picasso e Tatlin reuniram pequenos relevos de pedaços de madeira, cartão, corda, fio eléctrico e diversos objectos (...), ou num espaço literal em vez de um espaço sugestivo de ilusão, passaram a dispor de um mundo, ou mais de que um mundo, para o seu trabalho. A modernidade já não necessitava de ser descrita; surgia em amostras retiradas do progresso industrial ou dos desperdícios do quotidiano”.

(Batchelor 2000, p. 38)

---

<sup>9</sup> Mimi, Patrícia Garrido e Pedro Silva Dias.

## 1.02 Intervir no lugar



fig. 1.07 - Richard Serra , *Tilted Arc*, 1981, aço Corten, 37m x 3.7m x 6.4cm, Manhattan, Nova Iorque.

O lugar é a “cidade”, é o cenário construído (é também a zona rural já considerada “arquitetura paisagista”) mas é sobretudo um espaço habitado, ou usado, por pessoas num determinado contexto sociopolítico. Estes lugares sociais não são meramente funcionais, eles são fruto das diversas necessidades da humanidade onde, devido à evolução do planeta Terra, já existe pouco espaço para o “selvagem”. Estamos num outro estado da “natureza”, demasiado contaminada pela atividade humana.

Neste desenvolvimento social, é através da organização política que estruturamos as sociedades, onde a arte, no espaço público, tem sido com mais frequência “arte oficial”, tem estado ao serviço do poder político mas, simultaneamente, também tem sido expressão livre, politicamente.

Como Mário Caeiro diz: “sem liberdade, não há participação no vazio de que a cidade é constituída” (2014, p.359) E onde a “reviravolta artística” poderá fazer a diferença: criar

novas formas-ideias, “uma cidadania plástica”, uma intervenção poética que cria que “informa” e, acrescentaria, que provoca e transforma.

A intervenção artística, na cidade, muitas vezes coincide com as construções arquitetônicas o que provoca um diálogo complexo entre a “linguagem” dos edifícios e a expressão subjetiva da arte. Nesse sentido, é importante perceber que o espaço arquitetônico tem diversos níveis: função, definição de espaços interiores e criação de fronteiras com o exterior, ocupando espaço físico e visual na paisagem. Esta última característica surge como fundamental pois, através da manipulação dos elementos constituintes do discurso das superfícies da arquitetura (textura e cor), podemos alterar a percepção do espaço e, inerentemente, a relação entre o público e esses volumes. Se a arquitetura, vernacular ou não, tem interessados e autores que lhe quiseram dar um certo significado funcional e social, a obra de arte vai dialogar com essas características, provocar novas semânticas e redefinir aquele lugar no seu contexto.

Assim, a minha intervenção artística no espaço público é condicionada pelos fatores anteriores. E pode ter características diversas: semelhantes à construção, ao ornamento, à camuflagem, gerar contraste ou usar elementos de comunicação próximos da publicidade. Mas tenta, sobretudo, provocar o aparecimento de uma poética espacial que envolva o público em novas experiências sensoriais, críticas e construtivas que designarei por uma dinâmica estética que cria a hipótese de, em última instância, acontecer arte.

Na minha atitude de interventor no espaço público, sigo a experiência de diversos artistas, como, por exemplo, Richard Serra ou Daniel Buren. De uma forma bem radical, Serra define essa relação crítica entre artista e urbanidade e foca a autonomia do artista enquanto construtor de espaço:

“Ao fazer uma escultura urbana, eu tenho que achar um lugar. Um lugar sempre tem um contexto, mesmo quando se trata de um local abandonado. Nunca há um contexto neutro. Ele sempre carrega significados ideológicos. Quando faço uma escultura urbana, eu tento então redefinir o espaço em termos das minhas preocupações esculturais, não em termos da fisionomia existente do espaço.”

Continua, afirmando a independência e diferença do trabalho artístico:

“Não quero ser útil, ser subserviente, ser adaptado ou fazer arte aplicada. Eu quero interagir com a cidade, o contexto urbanístico, de modo a definir um espaço que eu considere escultural

em termos da minha própria linguagem, estendendo a definição do que uma escultura pode se tornar. Muitas vezes, você faz um trabalho de arte que pode ser considerado inútil em um espaço urbano. “

E, reforça, ainda, a estranheza e conflitualidade que pode gerar a arte na relação com o poder político ou mesmo com a arquitetura:

“As pessoas que estão no poder então são relutantes em dar uma permissão ou dar apoio para um trabalho que não está nem decorando, nem melhorando, nem embelezando o espaço das pessoas. Isso provoca um certo conflito. Os arquitetos frequentemente também ficam muito incomodados se você muda o propósito do espaço com uma preocupação escultural ou se você divide o espaço de um jeito diferente do que eles imaginavam. Seu trabalho como escultor, portanto, se torna crítico da arquitetura do jeito que os arquitetos organizam o espaço. Nenhuma linguagem pode ser crítica dela própria. É preciso uma outra linguagem para criticá-la. Invariavelmente, a escultura urbana, por causa da sua grande escala, se torna então uma voz crítica da arquitetura e do contexto urbano.”

(Serra, 2014)



fig. 1.07 - Daniel Buren, *Ballet n° 2 - East Village*. Maio de 1975<sup>10</sup>.

Por seu lado, Buren usa uma estratégia de “assinatura” no lugar, “reveladora” e provocadora:

“Eu não exponho riscas, mas riscas em determinados contextos que mudam constantemente. Quer seja impresso em papel ou tecido, gravado numa parede ou em escadas, quer seja num museu ou numa rua, tornaram-se para mim uma "ferramenta visual" cuja

---

<sup>10</sup> foto retirada de <https://danielburen.com/images/exhibit/217?&lang=eng> (consultado em 14 julho 2018)

função é revelar pela sua localização as características do lugar em que investi. Permitem um olhar novo para a arquitetura, o ambiente. Mas eu não uso apenas riscas.”<sup>11</sup> (Buren, 2012)

A arte pública, se a generalizarmos a todo o espaço extramuros, é vasta e por vezes confunde-se com o *design* urbano, com o ornamento ocasional dos edifícios e dos espaços ajardinados e, em última instância, podemos dizer caricaturando, com as “placas” comemorativas oficiais. Mas não são essas as estratégias que persigo, enquanto criador. Não estou preocupado com esses objetos, interessa-me, sim, uma relação crítica com o lugar público que seja capaz de contribuir para a construção de comunidade, sítio, talvez cidade, se estivermos num contexto urbano.

Não quero mimetizar o mundo ou o corpo, nem mesmo transfigurado, e não quero somente reagir ao que está errado ou destruir o que está mal. Quero construir novos cenários para vivermos, quero realizar um mundo **belo** (subcapítulo 5.03) mas **convulsivo**, com os outros (**dialógico**) ou, pelo menos, criar uma outra atmosfera, uma utopia possível, com outra “graça” como diz Mário Caeiro:

“Na órbita do urbanismo – sobretudo crítico ou radical – tornam-se assim determinantes aquelas posições que criam instauram um sentimento de *graça social*. Nestes termos, trata-se de afirmar que alguma arte, e a um certo nível apenas alguma arte, ou alguns momentos de arte, criam verdadeiramente cidade.”

(Caeiro, 2014, p.27)

Mas evitando o risco da estratégia paternalista da “mediação social”, como refere Anne Cauquelin: “a arte é chamada a gerir as contradições entre lugar e espaço. A animar o que está morto ou em vias de morrer” (2005, p.109). Onde, em nome da defesa do património, o “poder central” toma a decisão de reanimar os “locais de interesse”.

É, também, importante uma atitude de provocação, mesmo intrusiva, de “**invasor de espaço**” e claro, de novidade.

Quando Aristóteles começou a falar da “poética” das coisas e dos dizeres, definia a atitude dos artistas assim: “...o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro

---

<sup>11</sup> Tradução de minha autoria. Texto original: “je n'expose pas des bandes rayées, mais des bandes rayées dans un certain contexte, qui, lui, change sans cesse. Qu'elles soient imprimées sur un papier ou un tissu, gravées sur un mur ou sur des escaliers, qu'elles se trouvent dans un musée ou dans une rue, elles sont devenues pour moi un «outil visuel» dont la fonction est de révéler par son emplacement les caractéristiques du lieu qu'il investit. Elles permettent de regarder d'un oeil neuf l'architecture, l'environnement. Mais je n'utilise pas que des bandes.” entrevista a Daniel Buren por Eric e Libiot, publicada 20/06/2002 no *L'Express* [https://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/je-n-utilise-pas-que-des-bandes\\_498671.html](https://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/je-n-utilise-pas-que-des-bandes_498671.html) (consultada em 20.04.2018)

criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser. “ (Aristóteles, 2004, p.97)

Penso que este “como deviam ser” já continha a noção do impulso poético primordial para criar o novo, mesmo que mimético, da ação natural porque como disse Ramos Rosa: “A imagem poética moderna restabelece a unidade na multiplicidade, recupera a riqueza da percepção original nas suas várias significações, estabelece a identidade dos contrários, cria uma nova realidade...” (Rosa, 1962, pp.12-13)

Essa amálgama complexa, subjetiva, a criação artística, não quer ser ciência, quer ser conhecimento sem regras, onde o princípio da não contradição é questionado:

“Esse precioso instrumento será uma regra absoluta? A linguagem poética dispensa-o por inútil a este novo nível em que o imaginário e o real se identificam.

“La terre est bleue comme une orange”. Este maravilhoso verso éluardiano não pode ser um contra-senso, nem mesmo um nonsense. É simplesmente admirável poesia.”

(Rosa, 1962, p.12)

No universo intramuros ou extramuros, ser artista é tentar ser plenamente humano, agente e questionador da sua existência criativa. Pode passar por voltar a ser genuíno como uma criança: “o esforço necessário para libertar-nos exige uma espécie de coragem; e essa coragem é indispensável ao Artista que deve ver todas as coisas como se as visse pela primeira vez” (Matisse, 1954) ser adulto visionário: “Olho para como quem olha para o impossível” (Barthes, 2015 [1980], p.305), ou ser sonhador:

"por um mundo que vuelve a vitalizarse y erotizarse, por una arquitectura [arte] que nos haga experimentar el mundo en lugar de si mesma"... (Pallasmaa, 2012, p.149) ..."la falta de horizonte, de ideales y de alternativas, incluso en el pensamiento político actual, es consecuencia de una atrofia de la imaginación política. Lo más probable es que el sofocante pragmatismo actual y la falta de visiones estimulantes sean consecuencia de una imaginación empobrecida. una cultura que haya perdido su imaginación solo puede producir visiones apocalípticas de amenaza como proyecciones de su inconsciente colectivo reprimido. un mundo vaciado de alternativas imaginables debido a la ausencia de imaginación es el mundo de sujetos manipulados descrito por Aldous Huxley y George Orwell."

(Pallasmaa, 2012, p.150)

### 1.03 *Ser livre*

Ser artista pressupõe ter uma ação e uma atitude perante os outros, a arte, a sociedade, o mundo. Nesse sentido, registro aqui algumas declarações de artistas com os quais tenho maior proximidade, mesmo questionando parcialmente algumas das suas afirmações, porque é nesse confronto das diferentes atitudes e universos que acontece o diálogo produtivo entre artistas.

Por exemplo, Thomas Hirschhorn é radical na necessidade de afirmação pessoal e de estabelecer a possibilidade de transformar o público:

“Eu sei também que a Arte cria a condição para que um diálogo ou um confronto com o Outro se estabeleça. Então, eu penso que, se tenho a força de fazer uma forma que só venha de mim e se eu tiver a coragem de afirmar esta forma, o Outro pode ser transformado pela minha forma, pela minha visão. É - em todo o caso - a minha missão.” (Hirschhorn, s.d.)

Noutro exemplo, a artista Laurie Anderson preocupa-se principalmente com a sua livre expressão, e não se quer enquadrar historicamente, nem se classificar, a sua preocupação fundamental é comunicar livremente:

"Sou artista porque quero ser livre!"... .. “ serei eu uma música eletroacústica, artista de vanguarda ou Historiadora de Arte ?... não me interessa. Escrevo música” ... interessa é sentir-me livre e mesmo bem. É isso que farei, é muito simples.” (Anderson, 2016)

Mas, os artistas, ao autocaracterizarem-se, podem ser surpreendentes e contradizer as definições mais habituais. No caso da grande referência da arte conceptual, Marcel Duchamp, quando questionado sobre o motivo que o levou a realizar a obra *Bicycle Wheel* declara, com alguma ironia, que o fez por prazer, para decorar a casa e para fazer humor.

Diz ele, exatamente::

“It was just a pleasure to have it in my room. It was interior decoration, a pleasant gadget”

“It was also pleasant for the movement it gave, like a fire in the chimney, moving all the time...” ou ainda, porque “... the humor played a great role in my life, my God.”

(Duchamp, 53%, 2013)

Frank Stella, então no seu início de carreira e ainda muito ligado ao movimento minimalista americano, reforça a importância da “sensação visual” que quer comunicar sobre qualquer significação verbal, reafirmando o seu interesse apenas na obra:

“A minha pintura baseia-se no fato de que só o que pode ser visto na tela está realmente lá. Trata-se, de fato, de um objeto. Qualquer pintura é um objeto, e quem quer que se envolva o suficiente com isso no fim é obrigado a enfrentar o objeto que existe no que quer que esteja fazendo. Está se fazendo uma coisa. Isso tudo devia ser considerado ponto pacífico. Se a pintura fosse enxuta o bastante, acurada o bastante ou direta o bastante, você seria simplesmente capaz de olhar para ela. Tudo o que eu quero que as pessoas extraíam dos meus quadros, e tudo o que extraio deles, é o fato de que você consegue apreender a idéia em seu todo sem confusão... **O que você vê é o que você vê.**

Glaser: Então não fica muita coisa depois, fica?

Stella: **Não sei o que mais pode haver. Se puder chegar a uma sensação visual que seja prazerosa, ou que valha a pena olhar, ou agradável; se puder apenas fazer algo que valha a pena ser olhado, isso é algo que realmente tem valor.”**<sup>12</sup>

(Stella, 2014 [1966], pp.130-131)

Por sua vez, Anish Kapoor (2015) não se importa de falar nos mecanismos incontroláveis de comunicação artística e até constata a impossibilidade humana de fugir à tentação do “significado”, mas frisando não se quer transformar em mero emissor de mensagens. Ele percebe que “não há como evitar” a dinâmica da significação livre e até admite o quão interessante é esse facto, e declara: “como artista, não tenho nada a dizer. O trabalho de um artista não é entregar mensagens. É aceitar processos de experimentação em que há coisas que emergem, que acontecem, e tentar segui-las. Somos investigadores, de certa maneira.”

E dá-nos um exemplo concreto, passado com uma obra sua, que estava no Jardim de Versalhes:

"É um trabalho abstracto. Se pegarmos numa chávena de chá e a deitarmos de lado é uma vagina. Quer dizer... Há aqui toda uma questão ligada à nossa **necessidade colectiva de significado**. Espero que seja o poder da arte." (Kapoor, 2015)

Outra estratégia, seguida por diversos artistas para afirmar mais claramente o seu universo, será escrever um manifesto, como o fez Claes Oldenburg. Neste caso, cheio de

---

<sup>12</sup> Sublinhado de minha autoria.

ironia e provocação e através das suas metáforas, agora verbais, explicar uma outra ordem das coisas:

"Sou a favor de uma arte que seja mítico-erótico-política, que vá além de sentar o seu traseiro num museu.

Sou a favor de uma arte que evolua sem saber que é arte, uma arte que tenha a chance de começar do zero.

Sou a favor de uma arte que se misture com a sujeira cotidiana e ainda saia por cima.

Sou a favor de uma arte que imite o humano, que seja cômica, se for necessário, ou violenta, ou o que for necessário.

Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida.



fig. 1.08. Vista da instalação de Claes Oldenburg na Green Gallery, New York, 1962. <sup>13</sup>

Sou a favor da arte das caixas abandonadas, enfaixadas como faraós.

Sou a favor da arte de caixas-d'água e nuvens velozes e sombras tremulantes.

Sou a favor da arte inspecionada pelo Governo dos Estados Unidos, arte tipo A, arte preço regular, arte ponto de colheita, arte extra luxo, arte pronta para consumir, arte o melhor por menos, arte pronta para cozinhar, arte higienizada, arte gaste menos, arte coma melhor, arte presunto, arte porco, arte frango, arte tomate, arte banana, arte maçã, arte peru, arte bolo, arte biscoito.

---

<sup>13</sup> Foto retirada de <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1371> em 5 de junho de 2018)

acrescente:

Sou a favor da arte que seja penteada, que pensa de cada orelha, seja posta nos lábios e sob os olhos, depilada das pernas, escovada dos dentes, que seja presa nas coxas, enfiada nos pés.

quadrado que se torna amorfo."

(Oldenburg, 2014 [1961], pp. 67-71)

Thomas Schutte (1998), por seu lado, refere-se à questão da significação das obras dizendo preferir “sempre falar com as minhas mãos e através de formas e deixar essas criaturas viverem as suas próprias vidas e contarem as suas próprias histórias.” (p.166). E investe na eficácia da presença física da obra, da comunicação que se processa pelo objeto artístico onde o importante é a obra conduzir a questões essenciais.

Essas questões são para Schutte (e eu subscrevo): “As coisas das quais não se consegue falar”. Porque, se ditas, são traduções enganadoras ou passarão a ser, talvez, a caricatura da ideia, destruindo a própria obra. E, tal como ele, “acredito que os materiais, a forma e a cor têm uma linguagem própria que não pode ser traduzida.” (p.166)

E que, sem sombra de qualquer dúvida, “a experiência direta é muito mais tocante do que os meios de comunicação social, as fotografias e tudo o resto. Isso do corpo e da alma, do espaço e da luz...” (Schutte, 1998, p.166)

Se alguém insistir na necessidade de definir a “função” da arte, Ad Reinhardt já respondeu: “O único ataque às belas-artes é a tentativa incessante de torná-la subserviente, como um meio para outro fim ou valor.” (2014 [1962] p.74)

E se, agora, persistirem em querer saber os “segredos” escondidos na arte, talvez se tenha de repetir tautologicamente: “A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo resto. Arte-como-arte nada é além de arte. A arte não é o que não é arte.” (Reinhardt, 2014 [1962] p.72)

## 2. ANÁLISE DE OBRAS SELECIONADAS

Para intervir artisticamente num território é essencial vivenciar sensivelmente o mesmo e fazer uma leitura multidisciplinar: analisar o contexto histórico e sociológico do lugar e depois dialogar com o espaço, com os seus utilizadores ou visitantes. Nesse processo, surgem ideias, vontade de alterar o ambiente visual, de inserir símbolos ou signos que sejam importantes para arquitetar conteúdos que, por seu lado, vão provocar novas interpretações para aquela realidade. Procuo, no essencial, acrescentar sentido poético (subjetividade) ao contexto, numa relação dialógica que possibilite acontecer arte.

Perceber sensivelmente implica usar todos os sentidos e estratégias, em percursos automobilísticos, em caminhadas pedonais ou em viagens virtuais (postais, fotos turísticas, *streetview*) ou ainda outras derivas que a imaginação e o corpo nos impulsione.

Intervir é sempre transformar os lugares, partindo da experiência dos mesmos, procurando uma relação com a minha conceção de mundo, de como gostaria que as coisas se organizassem visualmente e não só. Com a minha intervenção, faço uma proposta parcelar que os outros podem reutilizar, acrescentar ou transformar. Gostaria que, por vezes, fosse um processo de contaminação, replicação ou de trabalho colaborativo. Normalmente uso signos abstratos ou objetos industriais simples que conferem grande liberdade de vivência, interpretação e recriação. Neste sentido, a abstração confere uma imensa abertura de apreensão e, também, de recomposição de estruturas.

As formas, não figurativas, revestem-se de grande interesse pois não replicam personagens, humanas ou outras e são assimiladas como paisagem ou cenário. Os sinais abstratos permitem interpretações diversas, geram histórias infinitas e provocam a imaginação sobre tudo aquilo que desconhecemos da humanidade e do Universo. Interessa-me essa dimensão onírica que não está condicionada pelo espaço e pelo tempo, mas que é útil para mergulharmos na vitalidade de novos cenários ou no prolongamento dos já existentes, por vezes funcionais (a casa, os edificios coletivos, os muros, e outros equipamentos urbanos) ou os mais ornamentais (jardins, iluminações, gradeamentos, desenhos na calçada).

A minha posição crítica, em relação ao lugar da intervenção urbana, nunca o é estritamente para não ser meramente uma análise sociológica ou política. Ou como diz Mário Caeiro:

“O caso de Xana merece aqui nota. A filiação pop e simultaneamente conceptual-minimalista no seu trabalho vai permitir que cada um dos seus objectos de grandes dimensões seja comentário atento à sua própria integração urbana. Na Alameda da Reitoria em Lisboa (1991) o seu imaginário já assumia um programa monumental, mantendo uma dose de criticidade que decorre fundamentalmente da irredutibilidade do efémero e do humor. O percurso de Xana percorre os anos 80 e não deixará de inscrever nos anos 90 e até hoje o irredutível da arte abstracta na forma-cidade, porém, dada a comunicabilidade das formas e das cores, sempre implicando um aspecto lúdico.”

(Caeiro, 2014, p.129)

Será isso e muito mais. Quero ter uma relação criativa com o mundo, quero construir outra dimensão da realidade. Será poetizar? Será a procura do lugar utópico e belo? Será questionar, provocar?

As minhas obras expressarão o que penso e o que quero e esta tentativa de análise verbal completará a minha ideia de arte e a resposta às perguntas anteriores.

## 2.01 *Alvos*



fig. 2.01 Intervenção na Fortaleza de Sagres.

título Alvos	data 1987	técnica Acrílico sobre tela esticado em estrutura tubular de ferro.	dimensões 6 x 6 m 6 x 11 m 6 x 11 m
exposição Festival de Sagres	curadoria João Pinharanda	organização CM da Vila do Bispo	local Fortaleza de Sagres, Sagres

Esta obra foi a primeira que efetuei em espaço público e foi realizada no âmbito do Festival de Sagres - 1987.

Para intervir neste promontório, tive em conta a especificidade do lugar e a orientação explícita de ter que o fazer nas muralhas da Fortaleza. Esta fortificação foi inicialmente construída no século XV pelo Infante D. Henrique e depois de seriamente danificada foi reconstruída em 1794. Local mítico ligado ao Infante, é uma estrutura monumental que prolonga o conjunto rochoso onde está implantada e foi durante séculos praça-forte do sistema defensivo marítimo do Sul de Portugal. Por esse motivo, criei um conjunto de *Alvos* de grandes dimensões, que assinalavam o local à distância e o comentavam enquanto espaço

militar. Foram inscritas palavras (Ouro, Pimenta Longa, Rio) no interior das formas para estabelecer uma relação com a dimensão simbólica do lugar, marco da História do Descobrimentos Portugueses.

João Pinharanda, curador das artes visuais no festival, referia-se assim à intervenção, no texto curatorial inserido no programa:

“ Um forte sentido de heterogeneidade materiais, ecletismo de referências e liberdade formal, completa o sentido lúdico e paródico das obras. As peças constituem-se, no entanto, como campos obsessivos de atração visual, devido às redes de linhas (quadrículas, círculos) e aos fortes campos de cor que assim se definem. Intervindo na parede exterior da fortaleza, Xana manterá os valores formais mais recorrentes da sua obra, e remeterá para os sentidos bélicos evidentes em todo o conjunto arquitectónico.”

(Pinharanda, 1987, p.23)

## 2.02 *Rigorosamente Alguidares com Água*



fig. 2.02 - Foto publicada no jornal *O Liberal*, 5 de Agosto de 1989, p.12.

título <i>Rigorosamente alguidares com água</i>	data 1989	técnica 144 alguidares de plástico azuis, água e instalação sonora	dimensões 15 x 15 m
exposição <i>Artejo</i> - Lisboa Coimbra	programação: Lisboa - Rui Horta Coimbra - AAC	organização Lisboa - Rui Horta Coimbra - AAC	local Central Tejo - Lisboa Coimbra

Instalação produzida para o *Festival Artejo* no pátio do edifício da Central Tejo, hoje MAAT - Museu Arte Arquitetura e Tecnologia. Obra realizada em conjunto com Mimi, Patrícia Garrido e Pedro Silva Dias, a partir de uma ideia inicial, de minha autoria, de utilização de alguidares. Como o título indica, *Rigorosamente alguidares com água*, a intervenção era constituída por 144 alguidares domésticos de cor azul e cheios da água. Os elementos estavam alinhados numa quadrícula geométrica, com referências ao movimento minimalista mas recorrendo a um cruzamento com uma estratégia de apropriação, como um *readymade* serial.

A instalação teve uma segunda apresentação em Coimbra, a convite da Associação Académica de Coimbra, ocupando a calçada central da Praça da República.

## 2.03 *Quatro Esculturas*



fig. 2.03 e fig. 2.04 - Vistas nascente e poente das *Quatro Esculturas*.

título <i>Quatro Esculturas</i>	data 1991	técnica Acrílico sobre madeira e estrutura de ferro.	dimensões Diversas
exposição <i>Festas de Lisboa</i>	comissariado Maria Nobre Franco e Miguel Portas	organização C. M. Lisboa	local Alameda da Cidade Universitária - Lisboa

Ao inserir trabalhos de minha autoria no centro da cidade, neste caso numa ampla alameda de Lisboa, faço-o para pensar e criar uma outra cidade, porque inventada, mas de certeza um cenário provisório que cria, que provoca de maneira efêmera os seus habitantes. Por isso, quero saber o que sentem e como viveram essa alteração ao seu quotidiano, porque essas opiniões são importantes para prosseguir, para perceber como lêem o que faço. Nesse sentido, é também fundamental ouvir os especialistas em arte. Assim, aqui fica uma opinião:

“Fiz o espaço de automóvel e percorri-o depois a pé, como tantas vezes me aconteceu, quando estudava por aquelas desoladoras bandas da Alameda da Cidade Universitária. Primeiro, autotransportado, foi a surpresa e a alegria da surpresa, embora já contasse com o que ia ver. Depois foi o passeio num lugar finalmente acolhedor, tomando nota ao mesmo tempo da escala que é apropriada à dimensão do local e jogando com o espaço, com o ritmo de cada objecto, com o seu conjunto, com a perspectiva nova que uma janela ou um quadro rasgado dentro da cidade abrem do Campo Grande para a imobilidade da reitoria ou da reitoria para a cidade que mexe, ali ao fundo.

A subversão, se subversão há, acaba por ser simpática no seu tempo e material efêmeros, a desolação animou-se, a erva parece relva de novo, o jogo tem a virtude de ser jogado por todos, mesmo por aqueles que aparentemente não reparam nele.

Os objetos de Xana encontram assim a sua dimensão e a sua vocação mais verdadeiras.”

(Porfírio, 1991)

## 2.04 *Quatro Fachadas*



fig. 2.05, 2.06, 2.07 - Intervenção em três dos edifícios de Osnabruck, *Arte Portuguesa 1992*, Osnabruck.

título <i>Quatro Fachadas</i>	data 1992	técnica Acrílico sobre madeira	dimensões 8x8m, 8x16m, 4x12m, 4x20m
exposição <i>Arte Portuguesa 1992</i>	curadoria Rui Mário Gonçalves	organização Fundação Baixa Saxónia	local Osnabruck, Alemanha

Intervenções realizadas nas fachadas dos edifícios (Kulturgeschichtliches Museum, Kunsthalle Osnabrück e outros) que receberam a exposição *Arte Portuguesa 1992* com curadoria de Rui Mário Gonçalves.

Para esta intervenção criei grandes objetos que foram colocados nas entradas dos edifícios e aí se constituíram como enormes portais. As formas apresentavam um contorno linear pontuado por um padrão de círculos tangentes que estabeleciam um diálogo com a arquitetura das fachadas.

## 2.05 *Super Plástica*



fig. 2.08, 2.09, 2.10, 2.11 - Vistas parciais das três salas da exposição *Super Plástica*.

título <i>Super Plástica</i>	data 1993	técnica Acrílico sobre tela e plásticos industriais	dimensões Diversas
exposição <i>Super Plástica</i>	programação Maria Nobre Franco	organização Galeria Valentim de Carvalho	local Lisboa

Pode resumir-se a descrição formal de *Super Plástica*, a uma instalação constituída por centenas de objetos industriais de plástico onde estavam integradas telas e esculturas pintadas com tinta acrílica.

Numa entrevista, realizada na época, disse a Luísa Soares de Oliveira que a ideia para a realização desta exposição tinha partido de uma afirmação minha anterior: “o mundo já é Pop (Matisse/Warhol) só falta é ser Super-Pop. A situação é Neo-Neo mas o acto criativo anseia para lá da realidade” (Xana, p.24,1993). Disse, também, explicando a presença de objetos industriais que “quando trago os plásticos para dentro da exposição, já não tenho a intenção de provocar escândalo; apenas estou a dizer que gosto destes objetos, que estes

objetos me interessam e que têm a ver com o meu mundo”. E acrescentei ainda: “A galeria é quase um laboratório para eu fazer uma série de experiências que não posso fazer noutros espaços, e tem esta vantagem de se poder criar aqui uma situação estável durante um certo período de tempo”. Finalizei dizendo “Quando faço uma exposição, é sempre um ensaio de como eu gostava que o mundo fosse.” (p.24, 1993)

Hoje, genericamente, concordo com essas afirmações que exaltavam a sociedade contemporânea pela sua capacidade inventiva de novos objetos funcionais, cada vez mais apelativos, que podem ser *design* mas que se misturam com arte ou podem ser reutilizados artisticamente. Andy Warhol já se tinha apercebido anteriormente destes factos e, nesse sentido, agrupado artisticamente representações das *Brillo Box*. Mas é nos anos 80 que se dá uma consciência mais generalizada, no trabalho artístico, de que os objetos industriais podem ser consumidos enquanto arte, se forem usados com novas simbologias e associados com subjetividade artística. As esculturas de parede de Tony Cragg em que ele utilizava pedaços de utensílios de plástico são um bom exemplo desse novo uso. Nessa linha, tenho usado massivamente produtos industriais combinados, em novas simbologias, em instalações que criam um cenário para experimentarmos uma outra realidade, ou pelo menos um diagrama visual e imersivo:

“ O sentido da sua obra (...) foi sempre alheio a valorizações discursivas e avesso a interpretações literárias. O facto de desejar (e alcançar) apresentar-se com uma realização puramente visual garante-lhe uma eficácia rara no contexto da produção atual (os êxitos das suas realizações de “arte pública” em Lisboa, em 1991 e 1992, ou em Osnabruck, em 1992) e confere-lhe um valor vivencial em que todos os valores são de ludicidade e de “joie de vivre”. Ao assumir a radicalidade da atitude pop (no que chama uma actuação ou uma constatação de sentido superpop ou superplástico do mundo atual), Xana não deixa de introduzir uma dimensão reflexiva que cauciona o sentido irónico e crítico do seu trabalho”.

(Pinharanda, 1993, p.17)

## 2.06 *Amor, Trabalho e Sabedoria*

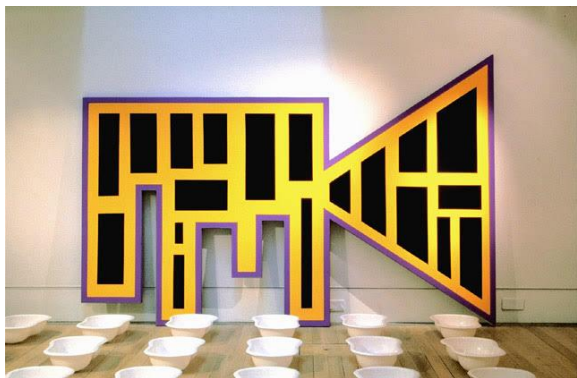
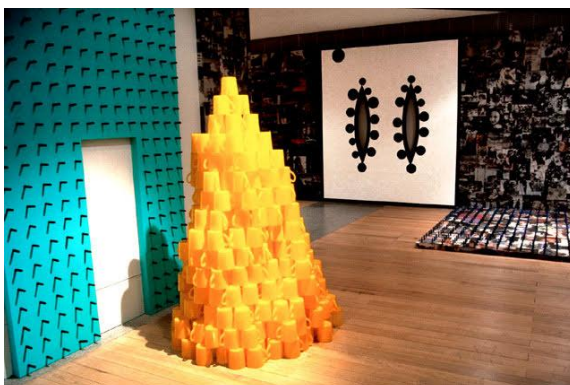


figs. 2.12, 2.13 - Vistas parciais da intervenção *Amor Trabalho Sabedoria*.

título <i>Amor, Trabalho e Sabedoria</i>	data 1993	técnica Construção em madeira pintada e objetos de plástico, terra e água e som	dimensões
exposição Jornadas de Arte Contemporânea	curadoria João Fernandes	organização CM Porto	local Alfândega do Porto

Intervenção no corredor central da Alfândega do Porto, dividindo-o em três espaços que alteravam os percursos habituais/funcionais daquele edifício. Entrava-se por uma ampla fachada vermelha e, na primeira sala, estavam pintadas barras verticais de cor (vermelho, laranja, violeta e amarelo) nas paredes onde, no centro, estavam colocados baldes de plástico com terra e flores de plástico enterradas. A segunda divisão estava vazia e toda pintada de preto. Na terceira zona encontravam-se banheiras azuis, de criança, cheias de água com as paredes pintadas de tons azuis e verdes. A fachada de “saída” era toda azul com “estacas” vermelhas. Todas as superfícies estavam cobertas com “estacas” de madeira pintadas de cores contrastantes, constituindo um padrão obsessivo e tridimensional.

## 2.07 *Lar Doce Lar*



figs. 2.14 a 2.19 - Diversas vistas da instalação *Lar Doce Lar*.

título <i>Lar Doce Lar</i>	data 1994	técnica Fotografias e pintura sobre MDF, plásticos industriais	dimensões Três salas: 7x7 m cada Corredor: 3x26 m
Exposição <i>Depois de Amanhã</i>	curadoria Isabel Carlos	organização Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura	local Centro Cultural de Belém, Lisboa

Em *Lar Doce Lar*, transferi informação e objetos da esfera pública (comunicação social e produtos industriais) e integrei-os numa composição/montagem com sentido onírico. A ideia era construir um espaço incomum, a partir de produtos banais da sociedade, um sítio real mas inventado para não ter utilidade, onde sonhei, mais uma vez, com “a invenção do Paraíso” mas talvez tenha ficado mais “perto do Inferno”.<sup>14</sup>

Para este objetivo recolhi informação (centenas de fotografias) e objetos do quotidiano que foram reorganizados no espaço expositivo. As fotografias foram recortadas de jornais e revistas da época e foram coladas lado a lado, com uma organização orgânica, em painéis que preenchiam largos metros de parede em algumas zonas da instalação. Por vezes, as imagens eram organizadas por temas: pessoas, carros, flores, personalidades políticas, artistas, obras de arte, carros, manifestações, polícias, situações do quotidiano; noutras partes os temas misturavam-se.

Os objetos escolhidos foram diversificados (copos, pratos, cestos, caixotes do lixo, lavatórios, chávenas) e selecionados pela simplicidade das formas e por remeterem para funções de acondicionamento.

Passei do espaço público para o espaço fechado das salas de uma instituição cultural, para aí construir um laboratório de relações entre formas, objetos, imagens e pessoas para, nessa amálgama, experimentar e retornar a contaminar o mundo. Porque o ímpeto criativo de um “novo mundo” se constrói também sobre a atual realidade, porque acredito que é possível criar neste lugar um outro lugar.

Ou, por outro lado, como refere Isabel Carlos no texto do catálogo da exposição *Depois de Amanhã* onde a instalação *Lar Doce Lar* foi edificada:

“(…) neste Home Sweet Home, encontramos quase uma espécie de auto-retrato ou auto-representação do artista. Nesta sala, quarto ou atelier, deparamos não só com um interior completamente retrabalhado à imagem e semelhança do imaginário de Xana, mas também com referencias e reenvios para obras precedentes, “mundo ideal” interior feito a partir do interior da sua própria obra.”

(Carlos, 1994, p.152)

---

<sup>14</sup> Expressões usadas por mim na sinopse do projeto apresentado para a exposição *Depois de Amanhã* e citadas por Isabel Carlos no texto *Paraiso Infernal* (Carlos, 1994, p.151)

## 2.08 *O Caminho do Paraíso*



figs. 2.20 e 2.21 - Imagens de câmara *web* colocada no local da instalação.

título <i>O Caminho do Paraíso</i>	data 17 de julho a 2 de setembro de 2001	técnica Assistente (Jorge Rodrigues) a trabalhar, em pinturas sobre MDF, computador e câmara <i>web</i> , livros (consultor bibliográfico Pedro Cabral santo)	dimensões Sala com 14 x 15 m
exposição <i>Apresentação</i>	curadoria João Pinharanda	organização Museu da Eletricidade	local Central Tejo -Lisboa

Instalação com *performance*, durante o tempo de realização da exposição. A ação performativa consistia na pintura, por um assistente, durante dois meses, de diversas setas que eram depois colocadas nas paredes de um antigo armazém de materiais da EDP - Central Tejo (local onde hoje está implantado o MAAT). Além das obras pintadas, constituiu uma pequena biblioteca para consulta pública com livros referentes à ideia de Paraíso.

A acompanhar a exposição foi criada uma página na *internet* que transmitia em direto tudo o que se realizava na sala. No referido *site* foi apresentado o seguinte texto com um conjunto de ideias que contextualizavam a intervenção:

1 - Este projeto intitula-se *O caminho do paraíso*.

A instalação e esta página na *internet* são intervenções que refletem a ideia de paraíso, da procura do caminho e do conceito de um lugar perfeito (utópico) . Será nesse lugar que também encontraremos o “belo” ?

- 2 - Tudo neste projeto está em construção / mutação, em processo de reflexão (*work in progress*).
- 3 - Este não é um texto com princípio, meio e fim, é um espaço onde vou colocando ideias, interrogações, pistas de trabalho, emoções, anotações.
- 4 - Foi-me proposto fazer uma intervenção artística num antigo armazém da Central Tejo, pelas suas características sugeri-me a ideia de biblioteca (conhecimento).
- 5 - Atenção, isto não é um momento de exposição da minha intimidade.
- 6 - Estou a sinalizar o caminho para o paraíso, mas ainda não sei o caminho todo.
- 7 - Podia fundar o Partido do Paraíso, mas já andam aí outros "artistas" a trabalhar na mesma ideia.
- 8 - Repetindo ... o paraíso é aqui invocado como um local / estado perfeito que a humanidade deseja alcançar pela religião, pela ação política ou outra, para viver em felicidade ou "descansar" em paz .
- 9 - Para um artista visual não será o caminho para o paraíso a sua própria aventura estética.
- 10 - Este espaço na Internet permite a afirmação do meu discurso de forma direta, independente, não filtrada.
- 11 - .....

Na folha de sala, João Pinharanda, curador da exposição, apresentava assim a intervenção:

“Todo o espaço da sala é entendido como uma enorme e colorida casa-de-pintura/escultura. O artista explora a cibertecnologia como meio auxiliar e positivo do seu ofício de pintor/comunicador. O artista comunica em directo , desde Lagos, onde reside, com o seu assistente controlando a sua acção.” ... “O assistente executa manualmente as imagens definidas pelo artista através da *net*. São setas que irão sendo penduradas numa grelha de mobiliário pré-existente na sala juntamente com alguns livros de referencia universal ao mito e utopia do paraíso. Instáveis nas suas posições, estas setas dão-nos indicações contraditórias sobre a direcção do Paraíso a partir da metáfora que ironiza ainda a tele-presença e tele-vigilância contemporâneas.”

## 2.09 *Felicidade*



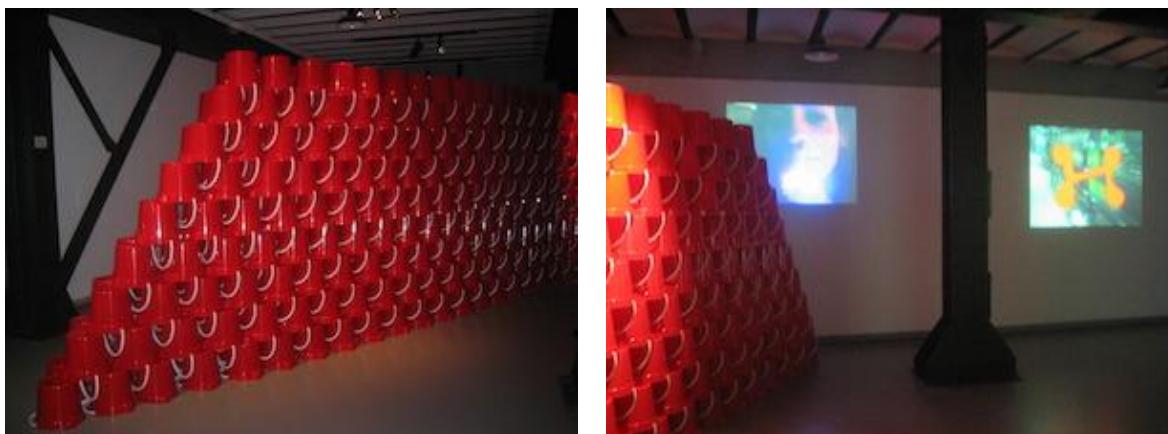
fig. 2.22 - Vista parcial da intervenção *Felicidade*.

título <i>Felicidade</i>	data 2003	técnica Caixas de plástico, vinil autocolante sobre PVC	dimensões
exposição <i>SHOWWINDOWS - Experimenta 03</i>	curadoria Guta Moura Guedes - João Paulo Feliciano	organização <i>Experimenta 03</i>	local Montras do Palácio Foz, Lisboa

Nesta instalação privilegiava um discurso visual, pessoal mas de leitura plural, formado pela interação de objetos de origem diversificada (industriais e gráficos). As montras eram, assim, enfatizadas como vitrinas de comunicação em que, no seu interior, os referentes utilizados eram constituídos por objetos de consumo corrente e “palavras-chave” impressas em *placards*, apresentados, nestes espaços, fora da sua função normal, interagindo de um modo enigmático com o cenário urbano e com os seus utilizadores.

O discurso destas montras era formalmente abstrato mas, talvez, poético na relação criada entre a semântica verbal e a simbologia dos objetos. Assentava na dicotomia entre as formas rigorosas dos elementos industriais e as palavras, resultando desse encontro a hipótese de uma comunicação expressiva.

## 2.10 *O Falso Diário de A. B.*



figs. 2.24 a 2.25 - Vistas parciais da exposição *O Falso Diário de A. B.*

título <i>O Falso Diário de A. B.</i>	data 2007	técnica Vídeos e baldes de plástico.	dimensões Diversas
exposição +	curadoria João Pinharanda	organização Fundação EDP	local Galeria do Cinzeiro, Museu da Eletricidade, Lisboa

Em 2007 apresentei, no Museu da Eletricidade, uma instalação com vídeos sobre a vida quotidiana. Esta era contextualizada pela presença de uma escultura cenográfica, constituída por algumas centenas de baldes de plástico vermelho, intitulada ironicamente de *Muro de Lisboa*. Apesar da efemeridade e do carácter eminentemente estético desta construção, é óbvia a referência conceptual deste muro ao mítico *The Wall*, tema dos Pink Floyd, ao Muro de Berlim ou a tantos outros muros que separam as sociedades em conflito, como o muro entre Israel e a Cisjordânia. E aquela metáfora mantém, infelizmente, a atualidade, pois a estratégia política de criar barreiras físicas entre estados continua com, por exemplo, o presidente dos EUA<sup>15</sup> a defender a construção de um muro entre o seu país e o México.

<sup>15</sup> Em diversas declarações de Donald Trump entre 2015 e 2018.

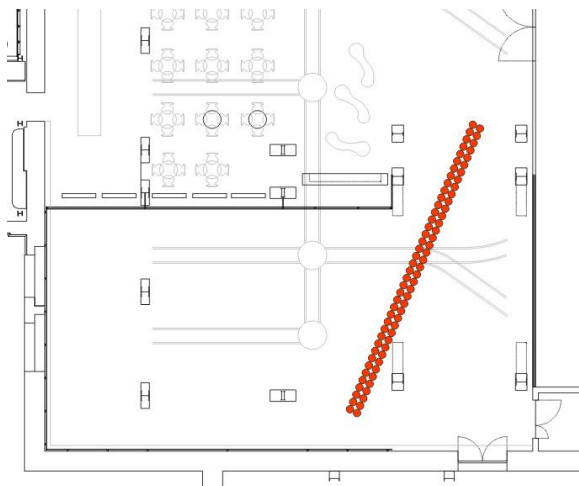


fig. 2.23 – Planta de localização do *Muro de Lisboa* na exposição *O Falso Diário de A. B.*

Esta primeira construção, de um muro metafórico, foi prosseguida em outras obras de minha autoria, tendo-me apercebido que as relações dos cidadãos (e dos artistas) com os muros foram diversas e complexas e poderiam até constituir uma História específica. Deixo aqui exemplos de referências poéticas a essas construções, realizadas por três autores:



fig. 2.26 - Foto de Raymond Depardon, *Children playing at Building the Wall* (1962).



fig. 2.27 - Foto de Jean-Claude Coutausse, *The fall of the Berlin Wall*, (1989).

“Estamos todos diante de um muro, e aqueles mesmos que sabem o que há do outro lado, não descobrem outras saídas senão a de o pintar. Não há senão falsas portas e falsas janelas. É insuficiente para sair.”

G. Ribemont-Dessaignes <sup>16</sup>

<sup>16</sup> Citado na revista *Fora de Jogo* - Cadernos Miséria do Quotidiano, 1975, p.61

## 2.11 *Areia para os Olhos*

título <i>Areia para os Olhos: Muro de Lisboa, Porta da Europa, Ponte de África, Ponta da América.</i>	data Verão de 2008	técnica Diversos utensílios de plástico (baldes e caixas contentoras)	dimensões Variáveis conforme a tipologia e o local de intervenção
exposição <i>Holidays in the Sun</i>	curadoria João Fernandes	organização <i>Allgarve'08</i>	local Algarve (praia da Rocha - Portimão, praia de Santa Eulália, praia de São Rafael - Albufeira e praia de S. José - Quarteira)

Esta intervenção foi realizada para o evento *Holidays in the Sun*. Este título citava uma antiga canção dos *Sex Pistols* e foi o mote para a apresentação de nove trabalhos de artistas portugueses e estrangeiros em espaços públicos, não convencionais, no Algarve.

Como escreveu João Fernandes para este projeto: “Em férias o mundo não pára, apesar da aparente suspensão do tempo e das agendas que redefine o quotidiano nesses dias que marcam uma exceção no calendário anual do trabalho. Os jornais continuam a ser editados, a televisão continua a transmitir notícias e todos nós, nas nossas férias, fomos já sobressaltados por acontecimentos que nos despertam para esse mundo que pensávamos ter esquecido.”

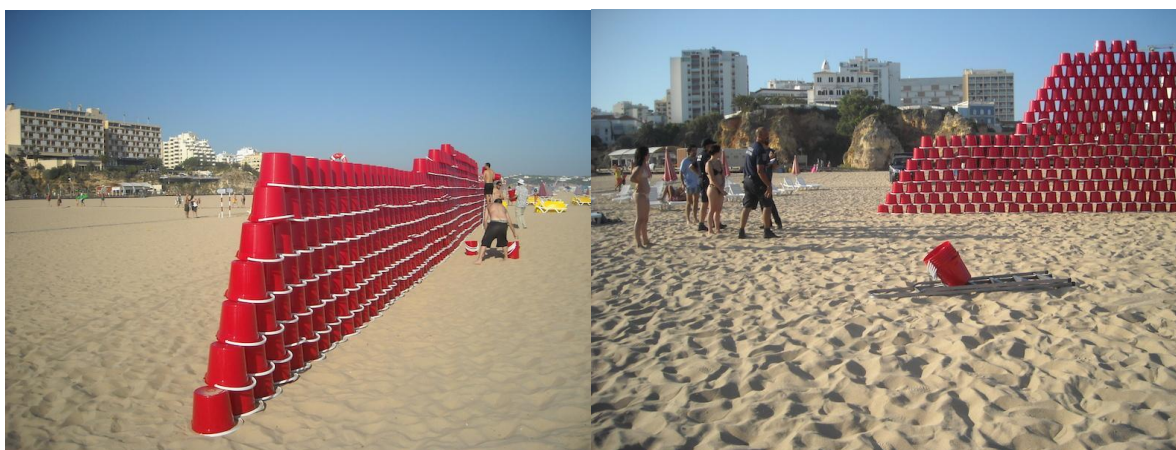
Neste contexto curatorial, realizei um conjunto de instalações/*performances* intituladas globalmente *Areia para os olhos*, uma óbvia referência irónica aos espaços das praias, locais onde as obras se realizaram, e à demagogia em geral.

As intervenções foram apresentadas, semanalmente, de Junho a Setembro de 2008, no areal de diversas praias, onde foram construídas arquiteturas efémeras com produtos industriais de plástico (baldes e contentores comerciais). Foram concebidos quatro modelos de instalação diferentes que se pretenderam potenciadores de interferência na rotina do turista veraneante, introduzindo elementos escultóricos que suscitassem a produção de um discurso poético nos espectadores.

A partir das *performances* dos “atores” (assistentes de montagem), estabeleceram -se possíveis ligações a memórias do quotidiano dos cidadãos, relacionadas com o ato de construir, com a ideia de muro, de ponte e de porta.

Tratam-se de intervenções eminentemente visuais e espaciais que, apesar da sua estranheza, remetem para a lógica das construções arquitetónicas e, pelo inesperado, provocam uma interpelação espontânea dos utilizadores da praia, além de uma tentativa de leitura imediata mas necessariamente polissémica.

As doze intervenções realizadas enquadram-se no seguimento de outras obras produzidas, desde 1989, com objetos industriais que tenho explorado regularmente com uma atitude, talvez, pós-Pop, porque como já anteriormente referi: “(...) não pretendo esconder as desgraças que vão pela Terra, porque essas estão sempre a saltar-nos para cima, mas proponho-vos uma visão superplástica”<sup>17</sup>. E apesar da efemeridade e do carácter visual e háptico destas construções, as intervenções realizadas sob quatro subtítulos e explicadas a seguir, exploram um contexto conceptual de referências também políticas:



figs. 2.28 e 2.29 - Vistas parciais da intervenção *Muro de Lisboa* na Praia da Rocha.

- ***Muro de Lisboa***. Esta intervenção surge na sequência da instalação, com o mesmo nome, realizada no Museu da Eletricidade no ano anterior (subcapítulo 2.10) e continua aqui a evocar esses muros físicos que, por desígnios do poder político, separam comunidades em conflito. Mas a instalação *Muro de Lisboa*, nas praias do Algarve, pode provocar outras leituras possíveis, nomeadamente: será este muro uma metáfora à separação de Lisboa do restante território, por excesso de centralização político-administrativa? Ou será, uma referência irónica ao excesso de construção civil ao longo da faixa costeira algarvia?

<sup>17</sup> Citação de texto inserido no disco vinil editado por ocasião da exposição *SuperPlástica*, Galeria Valentim de Carvalho, Lisboa, 1993



figs. 2.30 e 2.31 - Vistas parciais da intervenção *Ponte de África* na Praia de Santa Eulália.

- *Ponte de África* no Algarve, possível símbolo do projeto utópico da circulação mais livre entre estes continentes, tão próximos e tão afastados. Porque, historicamente, o Sul da Europa está perto geograficamente mas tem eternos conflitos com o Norte de África, quer económicos quer religiosos e continua, na atualidade, com múltiplos problemas motivados pela emigração.



fig. 2.32 e fig. 2.33 - Vistas parciais da intervenção *Porta da Europa* na Praia de São Rafael.

- *Porta da Europa* evoca todos os sonhos convocados pela integração de Portugal na União Europeia, os respetivos problemas e frustrações subsequentes e as muitas portas que há por abrir nessa “comunidade”.



fig. 2.34 e fig. 2.35 - Vistas parciais da intervenção *Ponta da América* na Praia de Quarteira.

- ***Ponta da América***, desenho que se desenvolveu no plano horizontal, dispondo baldes no solo, lado a lado, como uma substância estranha ao lugar que invade progressivamente esse espaço. Aqui, o título é um trocadilho e uma metáfora das ações dominadoras dos EUA no mundo. É também uma referência à desigualdade específica das relações dessa nação com Portugal, em que sempre se pretende usar o território português como entreposto para outras “guerras”, mas com pouco interesse em construir relações fraternas nos dois sentidos.



fig. 2.36 e fig. 2.37 - Vistas parciais da intervenção *Muro de Lisboa* na Praia de São Rafael.

Explorei livremente os quatro temas, sem nunca esquecer que também estava a intervir cromaticamente na paisagem e assim a regressar aos problemas básicos da pintura, com a especificidade de o fazer num contexto espacial e de intervenção paisagística. Pelas

características performativas do projeto, as várias intervenções foram sempre diferentes em cada lugar, devido às condições particulares do terreno, às condições climáticas e à interação com as pessoas presentes nas praias, possibilitando a multiplicação do número e das características específicas das construções em cada sítio.

Com este trabalho, continuei à procura do caminho para um lugar utópico e constatei que a sensibilidade das pessoas, aliada à vontade de conhecer/criar outras realidades, transforma os espectadores em agentes ativos e verifiquei que a obra inicialmente projetada se pode converter em *happening* inesperado ou num desenho coletivo no espaço. E de intervenção crítica, também social, como refere Mário Caeiro:

“Recentemente (2010), a intervenção no evento *ALLGARVE* confirmou este artista capaz de ativar como um modelo eficaz de criticidade, no espaço público estival da praia. O artista colocou centenas de baldes vermelhos como que a construir um muro entre duas partes da praia, sendo interpretado de várias maneiras e assim gerando um intenso debate acerca da praia como coisa pública e em que a questão da acessibilidade é incontornável.”

(Caeiro, 2014, p.129)

## 2.12 *Às Portas da Loucura - Ensaio para um Arco do Triunfo*



fig. 2.38 – Hipótese em atelier para a obra *Às portas da loucura - Ensaio para um arco do triunfo*.



fig. 2.39 – *Às portas da loucura - Ensaio para um arco do triunfo* instalado na exposição *In Connection*.

título <i>Às portas da loucura - Ensaio para um arco do triunfo</i>	data 2009 - Fevereiro	técnica 60 caixas contentoras de plástico	dimensões Altura: 280 cm Comprimento: 400 cm Largura: 50 cm
exposição <i>In Connection</i>	curadoria Isabel Vaz	organização Pavilhão 28, Júlio de Matos	local Hospital Júlio de Matos, Lisboa



figs. 2.40 e 2.41 – Fotografias da evolução, em atelier, de diversas configurações para construção de arcos do triunfo.



figs. 2.42 a 2.45 – Fotografias da evolução, em atelier, de diversas configurações para construção de arcos do triunfo.

Historicamente os arcos de triunfo foram monumentos arquitetados pelos Romanos para festejar as vitórias militares. Cada um remetia a batalhas vencidas e aos respectivos imperadores, em honra de quem se erguia o arco. Depois, ao longo da história, outros imperadores, reis e chefes de estado mandaram construir estruturas da mesma tipologia para fazerem as suas passagens vitoriosas.

Ao instalar um arco do triunfo numa instituição psiquiátrica, quis estabelecer uma relação entre aqueles que mandam erguer esses monumentos e os que sofrem da doença que vulgarmente se conhece por Megalomania, cientificamente designada por “Transtorno de Personalidade Narcisista” (transtorno psicológico, em que as pessoas têm ilusões e delírios de poder e superioridade).

## 2.13 *Arco do Triunfo – Lacobriga*



fig. 2.46 - *Arco do Triunfo – Lacobriga (2009)* instalação no LAC – Lagos.

título <i>Arco do Triunfo - Lacobriga</i>	Data Abril de 2009	técnica 97 caixas contentoras de plástico	dimensões 4 x 6 m
exposição <i>Apresentação LAC</i>	curadoria LAC	organização LAC	local LAC - Lagos

Esta construção foi uma segunda experiência na tipologia de Arco do Triunfo, executada com caixas contentoras verdes e vermelhas. Posicionada a meio de um pátio interior, do edifício da antiga Cadeia de Lagos, aproximava-se também da forma de um Arco Triunfal, estrutura usada na arquitetura clássica que estabelecia a ligação entre a nave e a capela-mor ou entre a nave e o transepto de um templo.

## 2.14 *Arco do Triunfo - Barcelona*



fig. 2.47 - *Arco do Triunfo* (2009), intervenção no cruzamento da Av. Diagonal com Paseo de Gràcia, Barcelona.

título <i>Arco do Triunfo</i>	data Junho de 2009	técnica Caixas contentoras de plástico e estrutura metálica interior. Nº de caixas: 1250	dimensões 9,6 x 6,0 x 1,6 m
exposição <i>Portugal Convida e Readymade</i>	curadoria João Pinharanda	organização Consulado Português em Barcelona (Cônsul Bernardo Futscher Pereira)	local Cruzamento da Av. Diagonal e Paseo de Gracia, Barcelona. Museu da Eletricidade, Lisboa

Na sequência dos “arcos” construídos anteriormente, que tinham sido inseridos em zonas interiores de edifícios (Hospital Júlio de Matos - Lisboa e Antiga Cadeia de Lagos)

desenvolvi, para o espaço público, em Barcelona, a convite do consulado de Portugal, a construção intitulada *Arco do Triunfo*.

Com este “Arco”, prossegui a estratégia de intervenção em que uso objetos industriais de plástico que funcionam como módulos da construção escultórica/arquitetónica. Esta obra mantinha as características monumentais e a aparente simbologia celebrativa dos monumentos políticos convencionais mas, em oposição a eles, era executada com contentores de mercadorias. Trazia para o centro da cidade ou para um espaço museológico (este *Arco do Triunfo* também foi depois apresentado no Museu da Eletricidade em Lisboa) os objetos que normalmente se encontram nos bastidores da indústria, da agricultura ou dos espaços comerciais. Continuei, assim, a estratégia duchampiana de deslocação de contexto dos objetos industriais para o espaço artístico mas agora criando, por acumulação, um alfabeto com o qual se pensa e se constrói uma outra realidade. Desse modo, proponho uma obra/ideia visual que reequaciona os rituais urbanos da construção civil, os significados dos objetos e equaciona novos materiais artísticos.

Arquitetonicamente, este *Arco do Triunfo* tem como referência os que foram construídos pelos dominadores para afirmar as suas vitórias. Mas politicamente, este *Arco* pretende, por contraste com os tradicionais que afirmam a derrota sobre os outros, celebrar o triunfo de qualquer cidadão que constrói o seu próprio destino, superando objetivos pessoais ou causas coletivas. E, poeticamente, proponho o ensaio de uma utopia: com cidadãos criativos, meios e materiais comuns, pode-se celebrar a felicidade ou mesmo recriar o mundo.

## Referências históricas de Arcos do Triunfo:



fig. 2.49 - O Arco do Triunfo de Orange, construído em entre 10 e 26—27 d.C.



fig. 2.50 - Arco do Triunfo, Paris construído entre 1806 e 1836.<sup>18</sup>



fig. 2.51 - O Arco de Wellington<sup>19</sup>, Londres, construído em 1825.



fig. 2.52 - Arco do Triunfo de Narva<sup>20</sup>, São Petersburgo, construído em 1814.

## Desenhos preparatórios e estudos de cor:

A partir das referências dos arcos de triunfo históricos, desenvolvi desenhos hipotéticos de novos arcos. Como as cores têm, na cultura contemporânea, uma simbologia muito marcada quer no campo político quer campo no futebolístico, tive a preocupação de

---

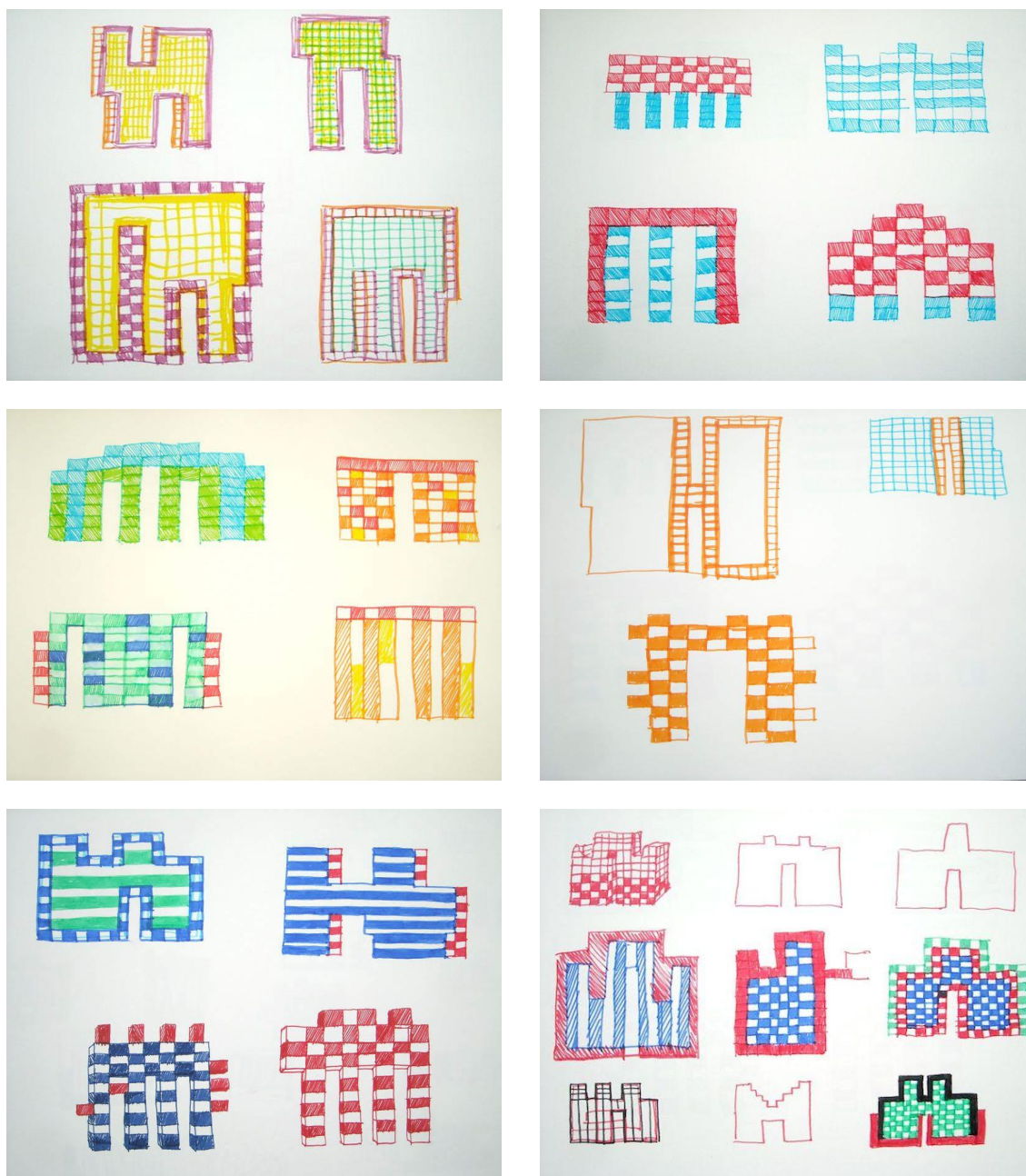
<sup>18</sup> *Arc de Triomphe* representa vitórias e conquistas sob a liderança de Napoleão Bonaparte. foto retirada de [https://pt.wikipedia.org/wiki/Arco\\_do\\_Triunfo\\_\(Fran%C3%A7a\)#/media/File:Paris.\\_Arc\\_de\\_Triomphe.\\_Postcard,\\_c.1920.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Arco_do_Triunfo_(Fran%C3%A7a)#/media/File:Paris._Arc_de_Triomphe._Postcard,_c.1920.jpg) (consultado em 2 de agosto de 2018)

<sup>19</sup> Arco de Green Park, é um arco do triunfo situado a sul de Hyde Park, O arco, foi projetado em 1825 por Jorge IV para comemorar as vitórias britânicas nas Guerras Napoleônicas.

<sup>20</sup> para comemorar as vitórias russas nas Guerras Napoleônicas. (foto de Florstein - CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19091231>)

encontrar aquelas que distanciassem o arco de conotações nacionalistas ou, pelo menos, de estabelecer uma certa ambiguidade.

Formalmente, também procurei novas configurações mantendo, no entanto, a existência de entradas, na sua base, para permitir um sentimento de pertença e de participação nesse ato simbólico da passagem pelo interior do arco.



figs. 253 a 2.58 - Desenhos de desenvolvimento da pesquisa formal e estudos de cor para *Arco do Triunfo*.

## 2.15 *Assembleia*

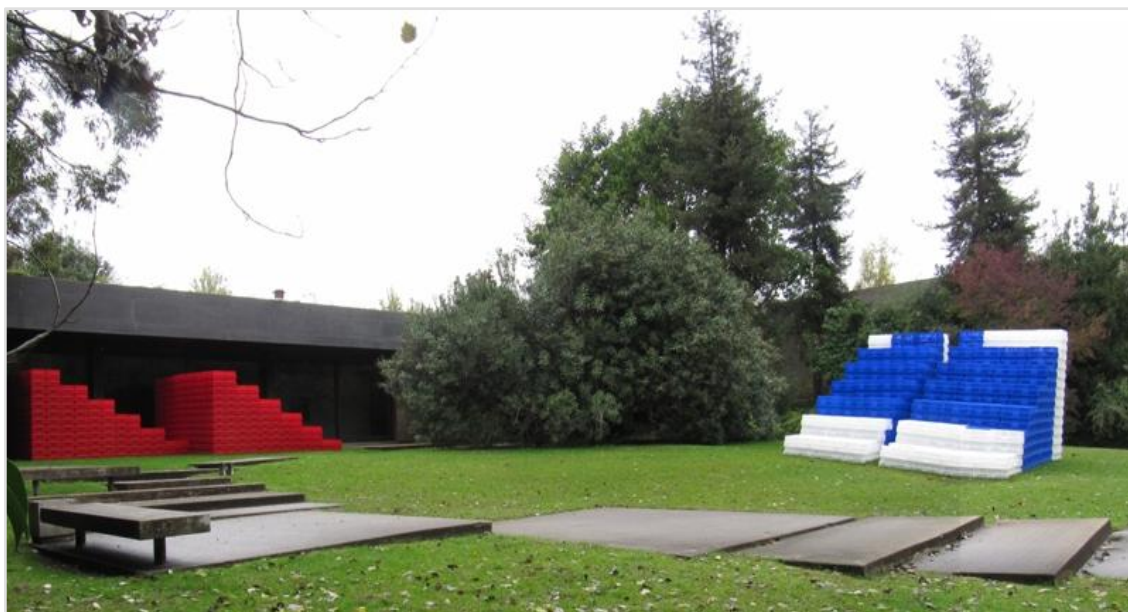


fig. 2.59 - Vista geral da parte exterior da intervenção *Assembleia* no Jardim da Fundação Gulbenkian.

título <i>Assembleia</i>	data 6 de outubro de 2010 a 15 janeiro de 2011	técnica Caixas contentoras de plástico.	dimensões 2,5m x 4,8m x 1,2m 2,5m x 9,6m x 5,4m 2,9m x 5,6m x 4,7m
exposição <i>Res Publica</i>	curadoria Helena de Freitas e Leonor Nazaré	organização Fundação Calouste Gulbenkian	local Edifício sede da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

No âmbito da exposição *Res Publica* realizei, para os jardins e para a sala de exposições da Fundação Gulbenkian, uma construção, quase arquitetónica, que metaforiza os históricos edifícios parlamentares. E, apesar de haver uma dimensão nacional neste evento, do ponto de vista artístico a intervenção, que me propus realizar, teria de ter dimensão universal, tal como a política tem, como dizem as curadoras da exposição:

“As questões da instauração da República têm um âmbito manifestamente nacional, apesar de sempre generalizáveis num quadro sócio-antropológico geral.

As questões de hoje são necessariamente globais e civilizacionais. É impossível pensar um país sem pensar o mundo ou pensar o mundo sem pensar cada povo.”

(Nazaré, 2010, p.31)



fig. 2.59. Vista parcial da intervenção *Assembleia*, interior da sala e jardim da Fundação Calouste Gulbenkian.

Criei diversos anfiteatros formados por caixas contentoras estruturalmente relacionados com os anfiteatros Greco-Romanos que inspiraram, mais tarde, os parlamentos nacionais nos regimes ocidentais. Interessou-me, neste projeto, explorar a ideia de dispositivos de participação coletiva e de diálogo político, e a sua relação com a funcionalidade das formas da arquitetura que lhes estão implícitas.



fig. 2.60 - Ruínas de Anfiteatro Romano em Segóbriga (Cuenca- Espanha).<sup>21</sup>

<sup>21</sup> foto de <http://www.patrimoniohistoricoclm.es/parque-arqueologico-de-segobriga/multimedia/imagenes/>

Em consonância com a curadoria da referida exposição existe, nesta intervenção, uma vontade de questionar as formas de viver a política, as suas construções e daí pensar novas estruturas, talvez mais humanas:

“As utopias movem o mundo inconformado de uma minoria e o imaginário de quem não se reconhece no que existe. O futuro começa sempre já hoje e exige um labor profundamente diligente. Exigiu da República que acabava de nascer o que ela não tinha, provavelmente, instrumentos de consciência para configurar; exige do mundo atual, questionamentos radicais ao nível das formas de conhecimento e de gestão das prioridades da vida caracterizável como humana.”

(Nazaré, 2010, p.53)

Assim, parti da análise da planta da Assembleia da República Portuguesa, instalada desde o seu início no Palácio de S. Bento, em Lisboa, estrutura parlamentar da República Portuguesa que apresenta a forma de semicírculo. Aliás, uma das formas mais frequentes dos parlamentos nacionais como se pode verificar na amostragem da figura 2.61.

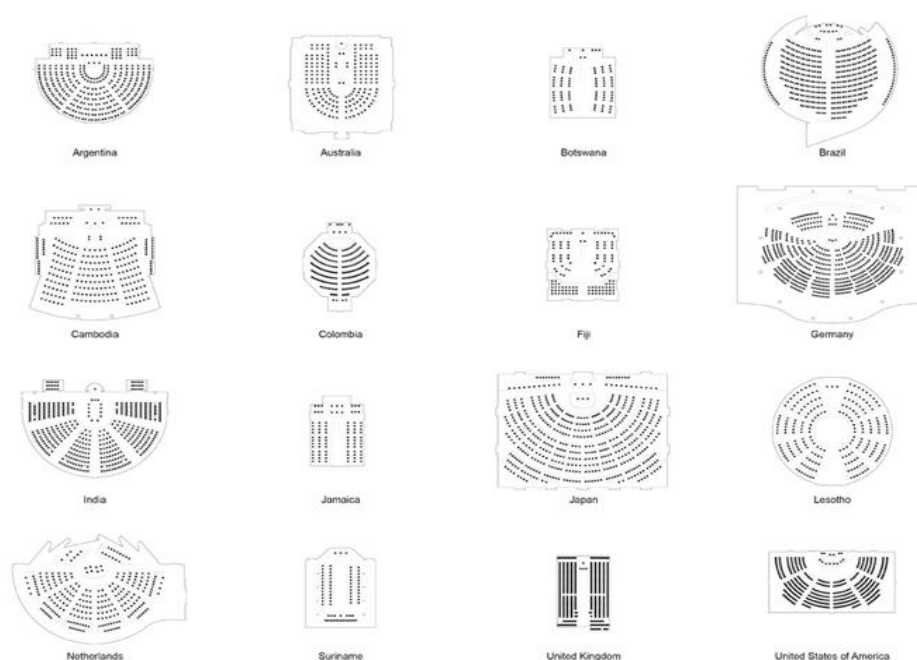


fig. 2.61 Exemplos de plantas de Parlamentos do mundo inteiro (retirado de <http://www.parliamentbook.com/spaces>).

No estudo publicado em <http://www.parliamentbook.com/spaces>, observamos as diversas configurações que os parlamentos de 193 países de todo o mundo apresentam: círculo, sala de aula, ferradura, bancadas opostas, semicírculo. E, como é salientado no referido estudo, esses desenhos têm raízes históricas ou refletem as relações de poder dentro

dos diversos regimes nacionais:

“Parliament is the space where politics literally takes shape. Here, collective decisions take form in a specific setting where relationships between political actors are organized through architecture. The architecture of spaces of political congregation is not only an expression of political culture, it also shapes this culture.”

Foi, partindo desta relação entre estruturas/formas parlamentares e diálogo político, que imaginei uma Assembleia fragmentada para a exposição *Res Publica*. Não me remeti à forma do semicírculo, que apresenta a Assembleia da República Portuguesa, porque não queria uma relação literal mas apenas uma evocação dos espaços de representação política de poder.

Criei dois núcleos escultóricos formados por caixas contentoras em diversas situações formais de implantação. Um dos núcleos encontrava-se parcialmente instalado dentro da sala de exposições; era composto de caixas vermelhas e prolongava-se para o exterior, invadindo o jardim adjacente. Produzia, assim, uma indefinição do lugar ocupado: estaria aquela “assembleia” no espaço público ou no privado? Como comunicar, se fisicamente existia uma grande janela de vidro?

A uma distância de 50 m, construiu-se outro núcleo que além de ter diferentes cores (azul e branco) apresentava-se num declive, fragmentado verticalmente, dando uma sensação evidente de instabilidade.

Para evocar mais explicitamente a energia e os conteúdos que podem conter o diálogo político, entre cidadãos, na procura de caminhos comuns, toda a intervenção era contaminada por uma instalação sonora que emitia “vozes”.

Escolhi, para ilustrar esses discursos contraditórios, afirmações e palavras de ordem conhecidas das grandes movimentações sociais do século XX, em Portugal e internacionalmente, nomeadamente dos momentos charneira do 25 de Abril português e Maio de 68 francês, porque nesses momentos históricos se confirmou que “as utopias movem o mundo inconformado de uma minoria e o imaginário de quem não se reconhece no que existe. O futuro começa sempre já hoje e exige um labor profundamente diligente.” (Freitas & Nazaré, 2010, p.12)

Os valores em disputa foram apresentados através do referido dispositivo sonoro que ia emitindo do interior das construções. Essas frases apresentavam, propositadamente, alguma distorção, por serem lidas por vozes digitais, com o objetivo de se tornarem mais

universais ou de serem um eco do ruído de muitas vozes falando ao mesmo tempo.

A ideia foi criar um dispositivo físico e sonoro estranho (talvez ruínas habitadas por fantasmas?) e assim tentar perceber uma república, um povo, a humanidade. Construir um espaço sonambúlico a partir dos fragmentos dos discursos arquitetónicos e verbais de uma vasta época.

Lista das frases usadas na banda sonora:

Abaixo a ditadura!	Just do it!
Amor, trabalho e sabedoria!	L'imagination au pouvoir!
Viva o bebé proveta!	Make love not war!
Liberdad sexual!	Nada em extinção!
Libertad reunion!	Think outside de bomb.
Long life freedom!	Viva! Viva! Viva!
Love!	End of apartheid!
Make Love not War!	Freedom for political prisoners!
The paradise in earth!	No pasaran!
Viva a liberdade!	Is forbidden to forbid
Vive la liberté!	Is interdit enterdir!
Arte para todos.	É proibido proibir!
Viva o presente e o futuro!	Proletários de todo o mundo uni-vos!
Connecting people!	Be realistic demand the impossible!
El imperialismo es un tigre de papel!	Seja realista exija o impossível
Todo o poder ao povo!	Nem mais um só soldado para as colónias!
A imaginação ao poder!	Think diferent!

**Desenhos do desenvolvimento do processo de investigação:**

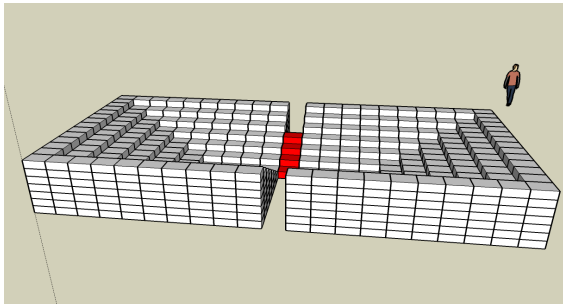


fig. 2.62 - Hipótese de construção, simulação 3d (executado em *SketchUp*).

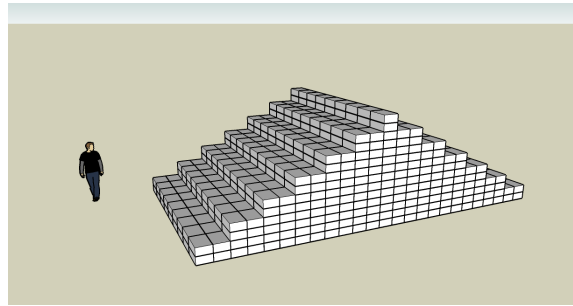


Fig. 2.63 – Hipótese de construção, simulação 3d.

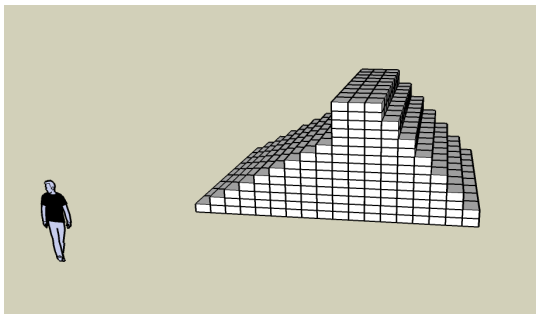


fig. 2.63 - Hipótese de construção, simulação 3d.

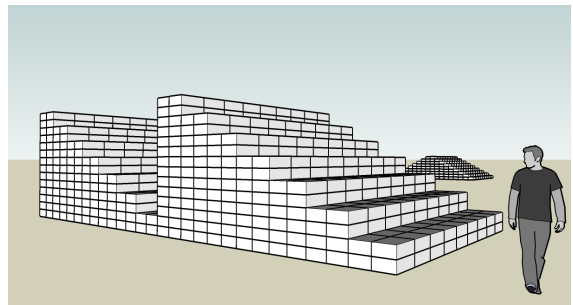


fig. 2.64 - Hipótese de construção, simulação 3d.

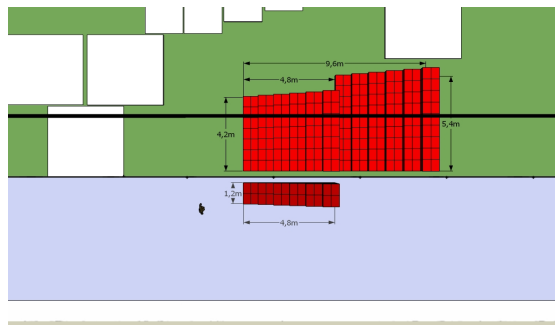


fig. 2.65 - Hipótese de construção, vista aérea 3d (executado em *SketchUp*).

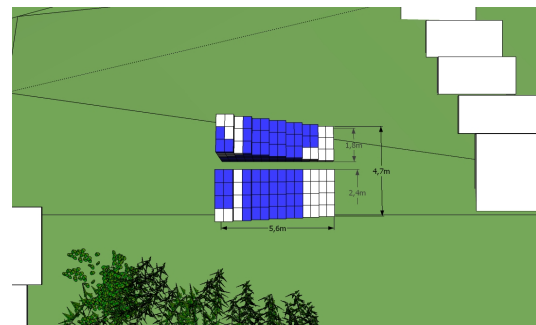


fig. 2.66 - Hipótese de construção, vista aérea 3d.

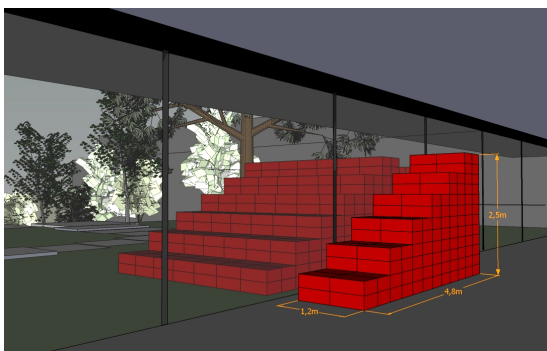


fig. 2.67 - Simulação 3d (executado em *SketchUp*).

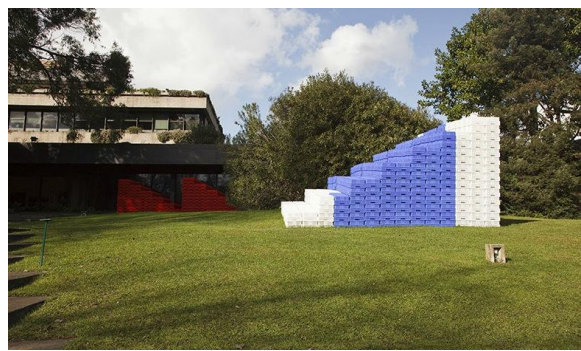


fig. 2.68 - Vista parcial da *Assembleia*, foto no local.

Num caderno fiz diversas anotações, como nos exemplos que se reproduzem (figs. 2.69 a 2.79), em que incluí: primeiras ideias, proporções do jardim, problemas a resolver, dimensões das caixas a utilizar como módulos, cores a usar, etc.

Como se percebe, pelo evoluir dos desenhos, deu-se um processo de simplificação na procura do essencial. Nessa investigação muitas ideias não foram usadas (mas arquivadas para outros trabalhos), por exemplo: as cadeiras como sustentáculo (fig. 2.69), as tabuletas com palavras (figs. 2.70 e 2.71), porque resolvi usar o som para emitir esses conteúdos e o camuflado sobre as caixas (fig. 2.75) que entretanto foi utilizado em *Camouflage 001 Liberdade 2011* (subcapítulo 2.14).

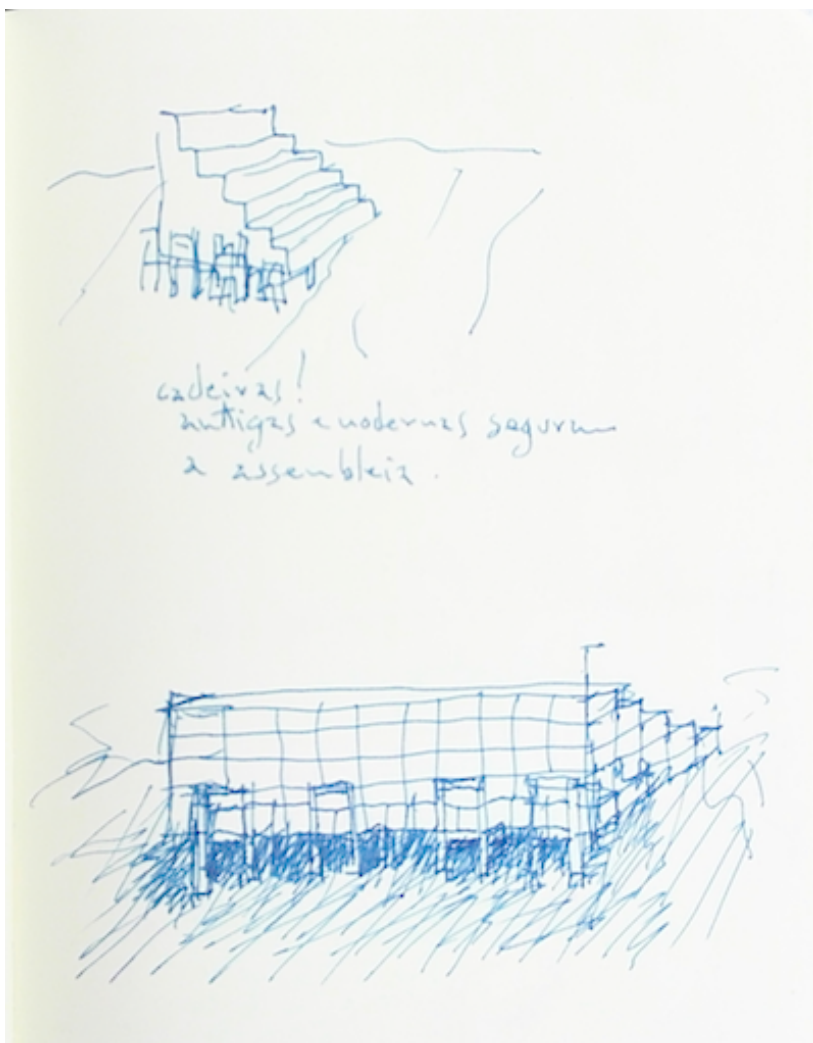


fig. 2.69 - Desenho de ideia: a *Assembleia* é sustentada por cadeiras, uma redundância a explorar.

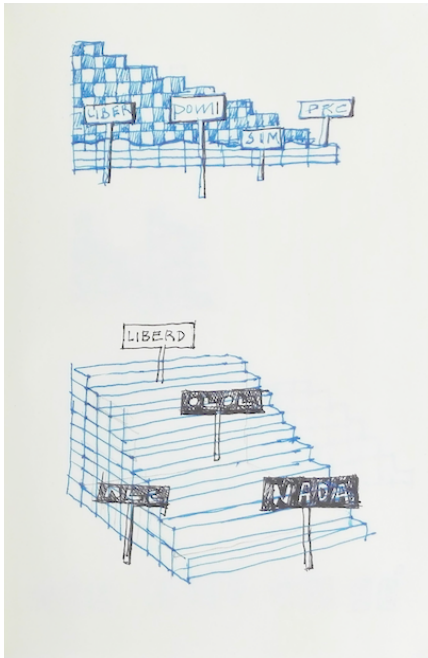


fig. 2.70 - Desenho de hipótese de utilização de placards com estacas.



fig. 2.71 - Desenho de hipótese de utilização de placards com estacas.

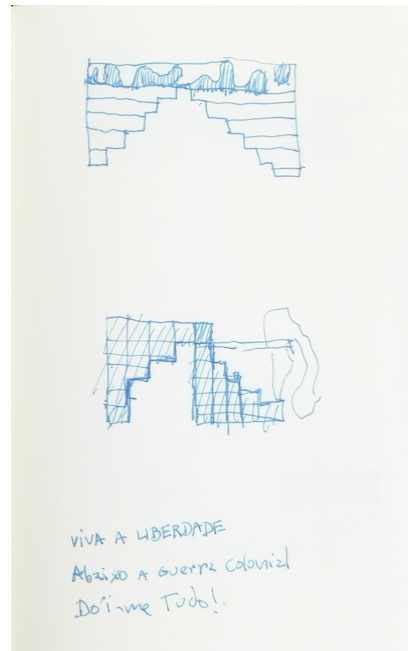


fig. 2.72 - Desenho de exploração, relação da forma com o fundo.

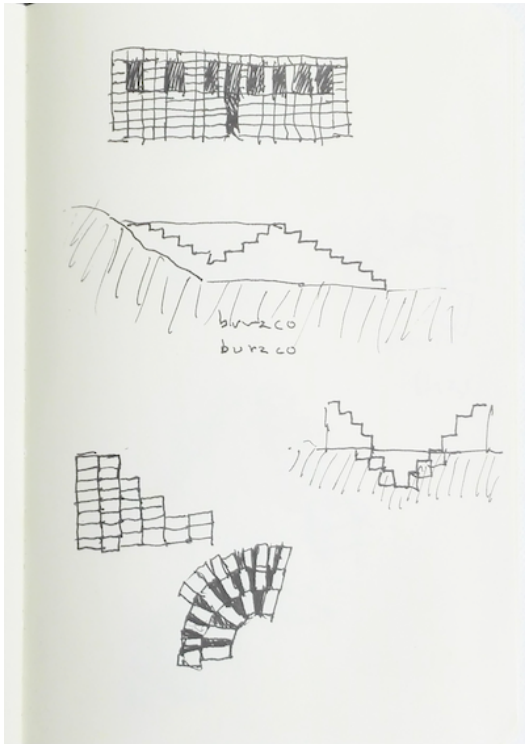


fig. 2.73 - Estudo de hipóteses de relação com a inclinação do terreno. Disposição circular ou outra.

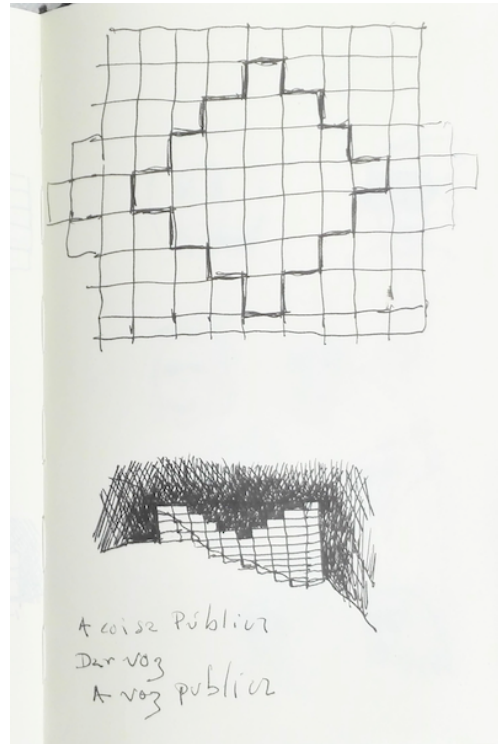


fig. 2.74 - Estudo de hipóteses de implantação.



fig. 2.75 - Estudo de hipótese de camuflagem que, neste caso, não chegou a ser utilizada, mas foi aproveitada noutra obra (*Politically Excited*, subcapítulo 2.14).

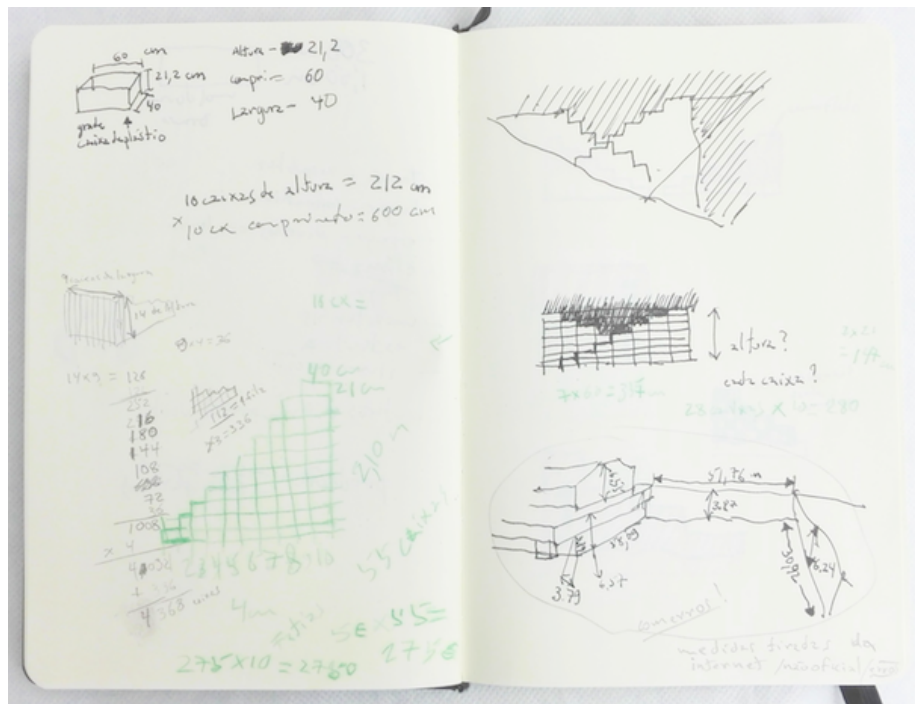


fig. 2.76 - Desenhos, ideias e dimensões para *Assembleia*.

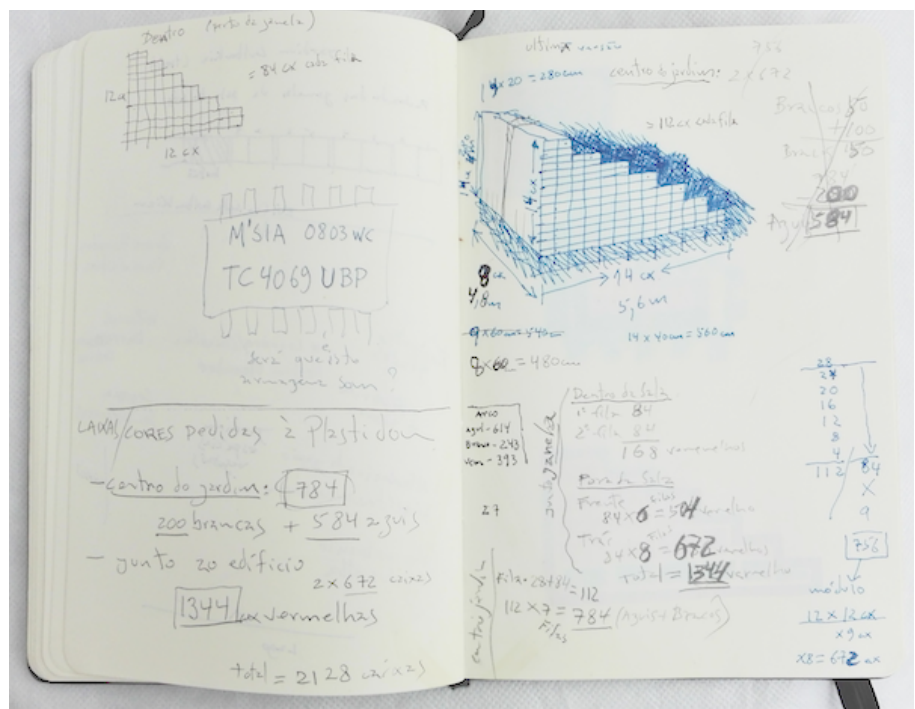
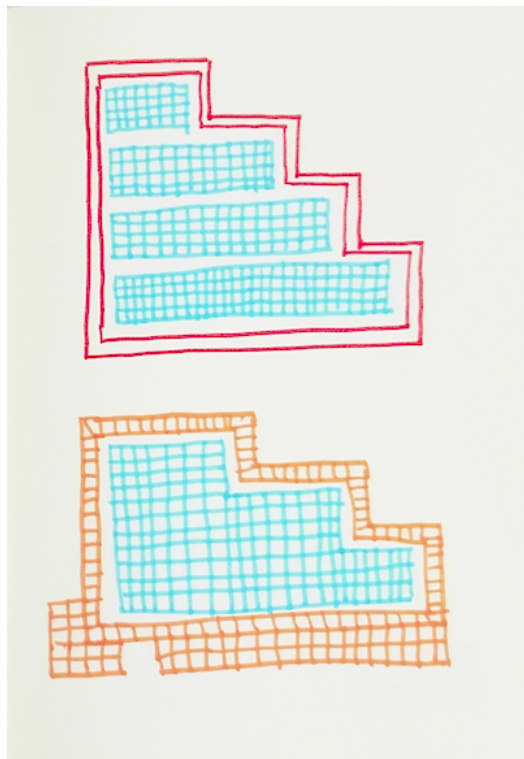
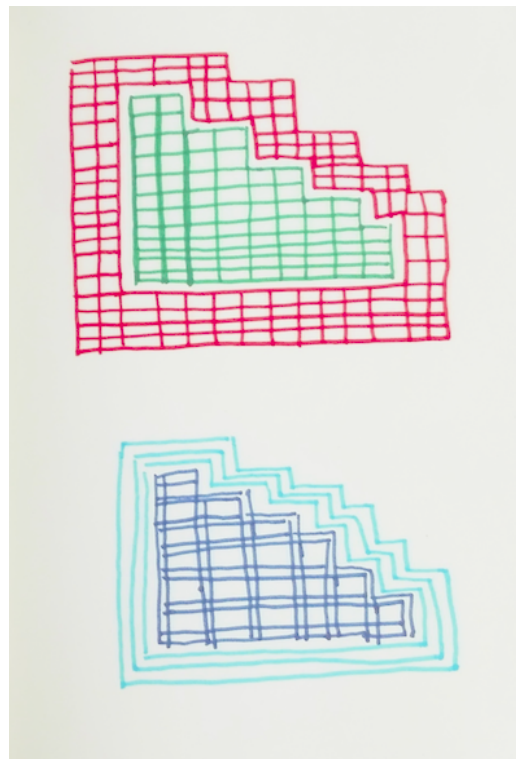


fig. 2.77 - Desenhos, ideias, número de caixas, hipótese de dispositivo de armazenamento de som.

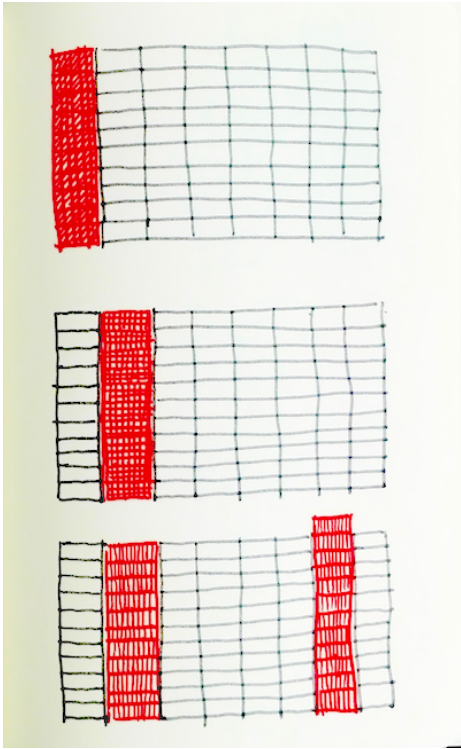
Na evolução deste processo criativo, como noutros casos, surgiram desenhos que já tinham pouco a ver com o processo construtivo em causa e que passaram a ser expressão autónoma de outras ideias visuais. Esses outros desenhos (figs. 2.77 a 2.82) passam a ser obras independentes ou podem depois ser desenvolvidas em pinturas ou mesmo em esculturas.



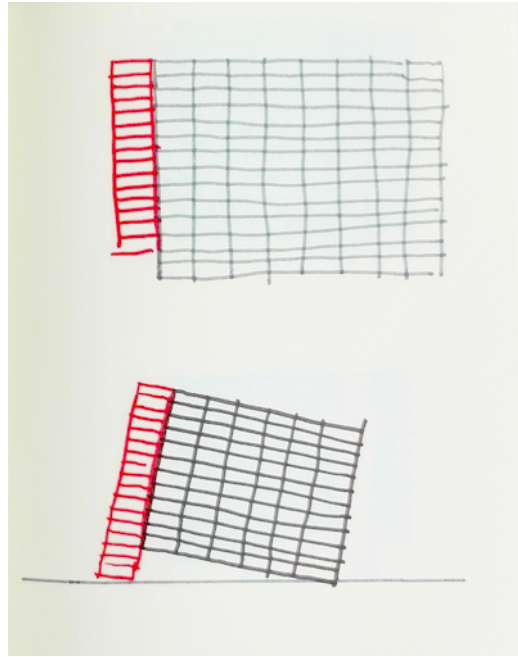
2.77 - Desenho de desenvolvimento de ideias.



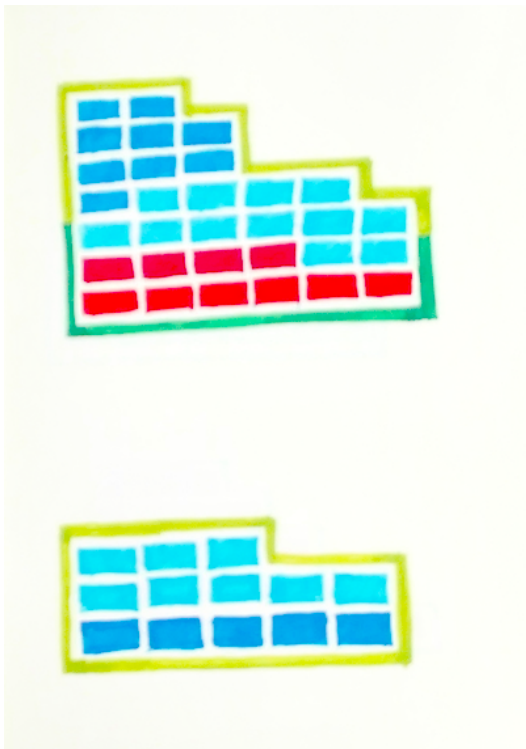
2.78 -.Desenho de desenvolvimento de ideias.



2.79 - Desenho de desenvolvimento de ideias.



2.80 - Desenho de desenvolvimento de ideias.



2.81 - Desenhos executados a caneta de feltro, para pensar.



2.82 - Desenhos executados com autocolantes coloridos, para pensar o futuro da ideia.

## 2.16 *Camouflage 001 Liberdade 2012*



fig. 2.83 a 2.85 - Diversas vistas de *Camouflage 001 Liberdade 2012*.

título <i>Camouflage 001 Liberdade 2012</i>	data 2012	técnica Caixas de plástico, acrílico s/ madeira, camuflado militar	dimensões 3 x 3,5 x 2,5 m
exposição <i>Politically Excited</i> <sup>22</sup>	curadoria Mirian Tavares	organização AV - UALG	local Galeria Trem Faro

Construção evocativa de um abrigo, talvez de guerra (por estar coberto com um camuflado), com duas placas de madeira, com as palavras liberdade e sabedoria no seu interior. Esta instalação foi criada propositalmente para a exposição *Politically Excited* e

<sup>22</sup> *Politically Excited* exposição Galeria Trem (Faro) Exposição de obras de artistas/professores da Licenciatura e Pós-graduação em Artes Visuais da FCHS - Universidade do Algarve (Pedro Cabral Santo, Rui Sanches, Susana de Medeiros, Tiago Baptista e Xana) setembro e outubro de 2012.

por esse motivo tinha um sentido claramente de intervenção crítica na sociedade e no momento de crise económica, e marcado pela tentação de o poder vigente em Portugal tentar impor um modelo político baseado em supostos “imperativos de mercado”.

Sobre o sentido geral da exposição, Mirian Tavares escreveu:

“Xana, Rui Sanches, Pedro Cabral Santo, Tiago Batista e Susana de Medeiros. Como artistas, e professores, cada um deles traz um contributo que reflete a sua postura enquanto criador e o seu modo muito particular de ver e de (re)articular o mundo que o circunda. Com uma obra mais ou menos associada a uma ideia de política, todos agem politicamente porque se recusam a desistir. Porque a depressão não deve ser o mote para processos que envolvem a atividade artística. Nesta exposição a diversidade da obra de cada um, e os seus pontos comuns que as conectam ao universo da arte contemporânea, estão explícitos nas escolhas feitas pelos artistas. Na decisão que tomaram de (se) exporem através de cada um dos seus trabalhos. A cidade tornou-se um espaço global. E precisa de estar aberta para receber a Universidade que deve ser uma presença politicamente ativa nas suas ruas. Se os tempos são de reclusão, há que resistir. E expor-se.” (2012)

Nesta obra, parti da observação de aglomerados de caixas industriais, normalmente próximas de estabelecimentos comerciais (fig. 2.87), e imaginei que esses mesmos caixotes seriam usados como abrigos/barricadas para afirmar uma vontade de contrapoder. No abrigo estavam guardadas as palavras Liberdade e Sabedoria acentuando esses valores como preciosos e a necessidade imperiosa, e até guerreira, de os defender.



fig. 2.86 - Fotografia de trabalho de pesquisa: caixas na rua junto a estabelecimento comercial.

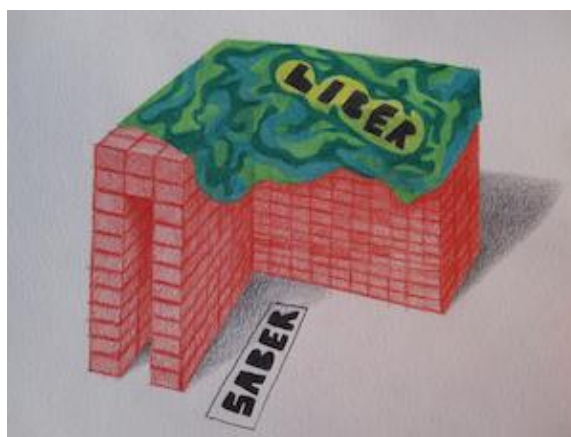


fig. 2.87 - Desenho (lápis de cor) em perspectiva, de simulação da obra.



fig. 2.88 - Desenho preparatório para as placas. A palavra amor acabou por não ser usada, aparecendo no *Labirinto X001* (fig. 4.07)



fig. 2.89 - Pintura das placas em processo.



fig. 2.90 – Vista do interior de *Camouflage 001 Liberdade* 2012.

## 2.17 Nova Assembleia e Algumas Próteses

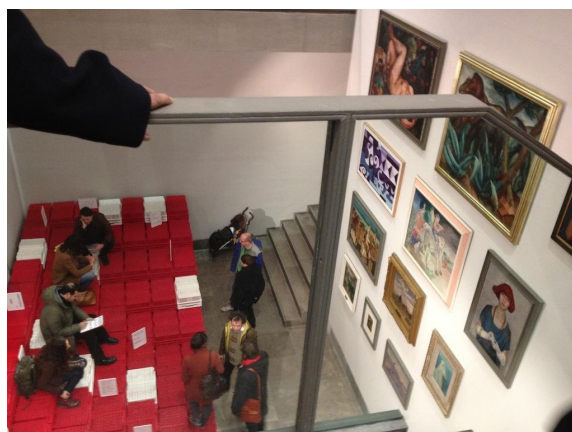


fig. 2.91e fig. 2.92 - Vista do varandim do Museu do Chiado sobre a *Nova Assembleia*.

<p>título <i>Nova Assembleia e algumas próteses</i></p>	<p>data 2012</p>	<p>técnica 600 Caixas industriais de plástico, molduras de plástico, folhas A4 impressas, placas de PVC impressas + Obras da coleção do MNAC-Museu do Chiado</p>	<p>dimensões</p>
<p>ciclo de exposições <i>Outros Olhares - Novos Projetos</i></p>	<p>curadoria Adelaide Ginga</p>	<p>organização Museu do Chiado - MNAC</p>	<p>local Museu do Chiado - MNAC , Lisboa.</p>



fig. 2.93 e fig. 2.94 - Vistas parciais do interior da *Nova Assembleia*.

“Olhar o MNAC - Museu do Chiado, que conheço desde que frequentei a ESBAL como estudante do curso de Artes Plásticas, para pensá-lo, levou a uma necessidade imperiosa de recriar este lugar. Estranhamente não o visitei muitas vezes, por não se cruzar com a minha paisagem contemporânea, porque a vida é sempre muito mais interessante que abrir as caixas das memórias, porque tenho saudades das pessoas e não tanto da clausura dos templos. Mas, como acredito que os museus podem ser espaços abertos e que criar é intervir no nosso tempo e território, proponho a colocação de caixas/módulos que constroem as bancadas de uma *NOVA ASSEMBLEIA* para que possamos estar no espaço museológico de outro modo, noutra arquitetura.

Esta construção surge na sequência de diversas obras anteriores, como: a *Assembleia* realizada no jardim da Fundação Gulbenkian, o *Arco de Triunfo* instalado numa avenida de Barcelona ou o *Muro de Lisboa* construído em praias do Algarve. Obras que questionam a representação da arquitetura ligada ao exercício do poder e propõem a idéia da edificação de um lugar alternativo, e tal como alguns movimentos sociais, experimentam uma utopia transitoriamente realizada.

Neste projeto sobreponho cerca de seiscentas caixas industriais, em anfiteatro, para nos sentarmos e revermos algumas pinturas do museu, escolhidas de forma intuitiva num conjunto de obras que percorrem o início da coleção até à data do meu nascimento, 1959.”

As obras da coleção eram de: Eduardo Viana, Dordio Gomes, José Tagarro, Nadir Afonso, António Dacosta, Adriano de Sousa Lopes, Carlos Botelho, Artur Loureiro, Fernando Lanhas, Milly Possoz, Amadeo de Souza-Cardoso, António Carneiro

“Sobre a *Assembleia* estão presentes alguns objetos e palavras ditas por mim e pelos outros: sobre arte, os museus, a sociedade... como que despojos de uma memória, de declarações sobre esses temas que aconteceram, e ali vão ficando para pensarmos/agirmos sobre o mundo. Esperando que os objetos, as palavras, sejam - como disse J. L. Godard num filme - “aquilo que permite religar, passar de um sujeito a outro, logo de viver em sociedade, de estar em conjunto”. Porque as palavras não explicam tudo. Porque o mundo encerra mistérios que quando são percebidos nos intrigam mais. Porque a arte é a liberdade livre que é ideia poética.”

Xana, Janeiro de 2012 <sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Texto de minha autoria publicado na folha de sala da intervenção

A *Assembleia* foi inaugurada com algumas folhas em branco e outras já com frases inseridas. Tentou-se, com os textos iniciais, motivar os visitantes a participarem na continuação da inscrição de frases sobre a definição de arte. Essa estratégia resultou plenamente e foram sendo inseridas espontaneamente, pelo público, diversas frases ao longo do decorrer da instalação.

### **Algumas das frases inicialmente colocadas na Assembleia:**

“o homem está condenado a ser livre”

“Felicidade é provar o pudim”

“The cultural industry, however, never absorbs entirely the autonomy of art, which can be actualized as a force of resistance.” Marcel Broodthaers

“My concern is always invention. I always want to invent a new language that’s different for me and for others, too... I want to discover new things. Because, to me, art is a way of knowing the world... to see how the world is... of getting to know the world...” Lygia Pape

“...todo o conhecimento humano procede da arte. Toda a capacidade procede da capacidade artística do ser humano, ou seja, de ser activo criativamente.” Joseph Beuys

“Todos são artistas... ...mas muitos não são praticantes”

### **Algumas das frases escritas pelo público:**

“L'avantage de l'art c'est qu'il nourrit sans faire grossir” Emma 13 ans

“L'art, pour nous aider à vivre ... GBCRD

“A arte é embriaguez dos sentidos” Nélia Câmara

“Arte é crítica e intervenção”

“Tota la vida es pot veure con una obra d'art” Barcelona ‘ África

“Le Petit art attend ses parents à la caisse” Camille

“Art is fundamentally pretentious “

“Arte é embriaguês do sentidos”

“L’art c’est drôle” Orian

“Imposible solo existe en el mundo del los incapaces” Courtney

“O problema são os artistas ...”

“Somos Todos actores” Augusto Boal

“Somos todos artistas. Até os artistas !”

“A arte é alma dos que não têm medo da auto-expressão, mesmo que o mundo não a enxergue” Karen

“que ferait-on dans ce monde sans poésie?” Coralie Mack

“A arte é a pureza e sensibilidade de perceber toda e qualquer manifestação do mundo”

“Real eyes realize real lies”

“A arte exprime sentimentos / (em complemento) actos / (re-actos) emoções / pulsões” Sílvia Vieira

“Le beau est toujours bizarre...”

## 2.18 *Casa no Céu*



fig. 2.95 – Vista sul de *Casa no Céu* em fase da construção.

título <i>Casa no céu</i>	data 2012	técnica 4338 caixas plásticas industriais	dimensões 657cm x 900cm x 640cm
exposição Parque de Escultura Contemporânea - Almourol	curadoria João Pinharanda	organização C M Vila Nova da Barquinha	local Vila Nova da Barquinha

*Casa no Céu* é uma intervenção escultórica construída com caixas industriais de plástico que tem a aparência de uma casa mas que, quando o público tentar aceder ao interior, e ultrapassados os acessos das fachadas, encontra somente escadas que se dirigem para um “terraço”. Este conceito partiu da situação geográfica do Parque de Vila Nova da Barquinha e das frequentes cheias que condicionam a vida dos residentes da zona ribeirinha, devido à eventualidade da invasão, pela água, dos pisos térreos das suas habitações.

Pretendeu-se, com esta obra, sugerir um percurso poético para um lugar ideal, aqui representado pela casa enquanto refúgio. Trata-se de edificar um espaço onde é impossível habitar e onde só nos podemos dirigir para o terraço - para cima - em direção ao céu (símbolo de paraíso religioso). Evoca-se, assim, metaforicamente, esse desejo humano de construção de um lugar perfeito utópico, na terra ou no “espírito”.

A escultura teve, numa primeira fase (cerca de um ano), um carácter performativo, no sentido em que apresentei ao público o seu processo construtivo com alterações periódicas nas formas, teatralizando o seu processo construtivo.



fig. 2.96 , fig. 2.97, fig. 2.98 – Diversas vistas da *Casa no Céu*, em diversas fases da construção.

“O artista trabalha temas e formas que usam as estratégias da sociedade de consumo e da linguagem popular para exaltar os valores lúdicos da produção industrial ou para questionar a sua banalização. Para isso, usa objetos de produção maciça realizados em materiais baratos que se afirmam pelo excesso de cor. O jogo é de permanente leveza mas também de insistente sentido crítico e intelectual.

Nesta peça um inesperado objecto torna-se material escultórico: caixas de armazenamento industrial passam fazer as vezes de tijolos e é com eles que o artista constrói uma casa pré-fabricada. Por um lado, pode ser maquete ou modelo utópico de uma solução para habitações baratas, por outro, inserida num jardim público, passa a fazer parte, de um projeto de divertimento sem que as preocupações sociais necessitem já de ser explicitadas.” (Texto de João Pinharanda em tabela inserida junto à obra no Parque de Escultura Contemporânea - Almourol<sup>24</sup> ).

---

<sup>24</sup> O Parque de Escultura Contemporânea - Almourol, em Vila Nova da Barquinha, é um projeto museológico ao ar livre, onde estão presentes obras de onze nomes da escultura contemporânea portuguesa, com curadoria de João Pinharanda, numa parceria entre a Câmara e a Fundação EDP. Este parque integra obras realizadas propositadamente para o local, de autores cujo trabalho se desenvolveu da década de 60 até à atualidade, nomeadamente: Alberto Carneiro, Ângela Ferreira, Carlos Nogueira, Cristina Ataíde, Fernanda Fragateiro, Joana Vasconcelos, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Rui Chafes, Xana e Zulmiro de Carvalho.

## 2.19 *Amor Libera Lux*



fig. 2.99 - Vista parcial da intervenção.



fig. 2.100 - Vista parcial da intervenção.

título <i>Amor, Libera, Lux</i>	data 2013	técnica Vinil sobre PVC e cabos de aço	dimensões da rua : 60 x 2,5 m
exposição <i>Vicente'13</i>	curadoria Mário Caeiro	organização Travessa da Ermida,	local Lisboa

*Amor Libera Lux* foi uma intervenção, no âmbito da iniciativa *Vicente'13*, em que desenhei uma cenografia para ser lida como um diagrama tridimensional. Pretendi criar um percurso, pela Travessa da Ermida, que estabelecesse uma relação entre as palavras propostas, os sinais criados e acontecesse um “texto”, a descobrir livremente no passeio.

Intervir, em Belém, na cidade de Lisboa, convocou as memórias, as características atuais do lugar e do mito de S. Vicente e fez-me pensar na minha situação de cidadão português, europeu, integrado na “civilização ocidental”.

Para o catálogo do *Vicente'13* escrevi:

“Mas qual o meu lugar naquela rua? Qual a minha posição no tal espaço civilizacional?”

Claro que, quando abordamos o espaço público estamos sempre na área da política, porque implica a nossa posição na sociedade.

Qual é então o sentido dos meus atos no contexto complexo desse caldo cultural, desta comunidade regional, daquele sítio?

Aquele espaço é uma rua estreita, é uma travessa com andorinhas de loiça, ervas daninhas a espreitar nas frechas, com dois ou três espaços comerciais e uma capela desativada da sua função inicial, habitantes, turistas...

O mundo também é esta paisagem: ruínas, pequenos seres, secreções, objetos e as relações funcionais e obscuras destes elementos.



fig. 2.101 - Vista parcial da intervenção.



fig. 2.102 - Vista parcial da intervenção.

Convoco, também, a minha história: afetiva, social, com memórias e ideias sobre o mundo. Tudo isso estará presente e, no plano dos princípios, proclamo a minha conceção construtiva, dialética e fraterna do relacionamento humano, fundada nos valores da liberdade, sabedoria e criatividade.

Tenho vontade de gritar...de perguntar.

Onde estão os corvos?

Onde estão os heróis que dão a vida por uma causa?

O que fazemos por esta cidade, pela "civilização"?

O que destruímos, o que construímos?

Serão estas questões que quero presentes ao longo da rua, com signos/letras que poderão formar palavras reconhecidas pelo transeunte, ou não, formando ícones de

significação visual e verbal. A cor também terá forte presença ajudando a conotar o lugar com um espaço de celebração festiva, de provocação dos sentidos e de descoberta de ideias.

Parto dos conceitos: liberdade (inimaginável), sol/luz, mar/água, sabedoria (ativa), vitória/vicentius/vicente e amor (imane), pretendendo que provoquem nesse espaço um discurso visual essencialmente poético. Espero que a relação das pessoas com estes conceitos, as formas e o lugar formem um diagrama espacial que ative a sensibilidade e a imaginação.

Os sentidos nos alertarão e as ideias nos libertarão!”

Verão, 2013.

Xana

## 2.20 *Muro de Portugal*



fig. 2.103 - Vistas da instalação *Muro de Portugal*.

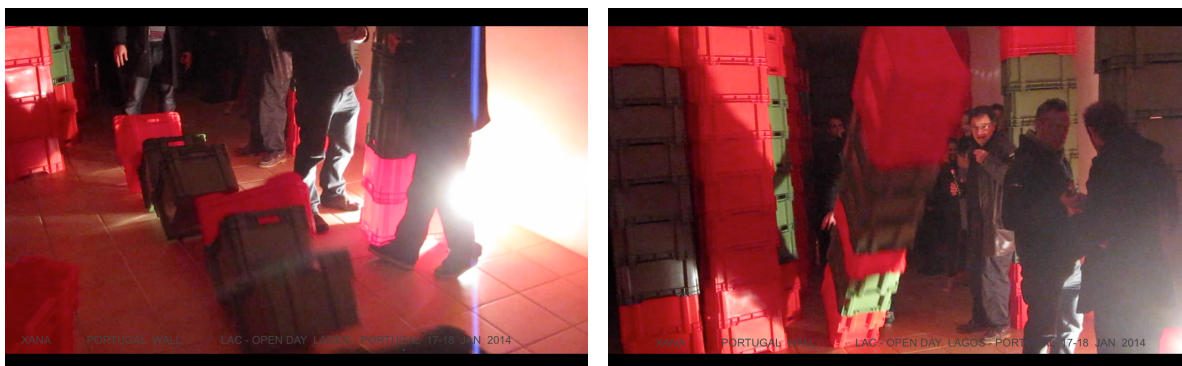


fig. 2.104 - Imagens da participação do público.

título <i>Muro de Portugal</i>	data 2014	técnica Contentores de plástico e performance sonora com um guitarrista (Nuno Pereira)	dimensões
exposição LAC - Dia Aberto	curadoria	organização LAC	local LAC - Lagos

A obra *Muro de Portugal* foi organizada como um *happening*. Estabeleci um conjunto de objetos e acontecimentos para funcionarem como provocação ao público que visitasse a sala polivalente do Laboratório de Artes Criativas, em Lagos.

Nesta situação, construí um muro de caixas contentoras de plástico que bloqueava parte da sala, não permitindo ao público o acesso à outra metade da sala. Nessa zona interdita, e visualmente bloqueada, ouvia-se o som de uma guitarra elétrica a ser tocada de improviso por um músico.

No muro lia-se a palavra *FREINET* (liberdade em alemão) que era formada pela diferença da cor das caixas, sendo a palavra a verde e o fundo a vermelho.

A ação desenrolou-se com o músico a tocar um solo improvisado durante alguns minutos e, a certa altura, algumas pessoas, espontaneamente, começaram a desviar as colunas de caixas, acabando por deitar abaixo algumas das colunas da construção. Depois já com o músico “liberto” e num ambiente caótico, mas alegre, acabaram por destruir todo o muro.



fig. 2.105 - Desenhos de desenvolvimento de ideias.

Este *happening* ou acontecimento artístico, muito efémero, comporta diversos problemas no campo das artes visuais que me interessa explorar em obras futuras, em parte referidas no seguinte texto:

“El acontecimiento, como el concierto, es irrepitible. Con suerte quedaran de él algunas fotografías, alguna crítica periodística. El acontecimiento pertenece al campo de la nostalgia, las instrucciones son el registro material, las imágenes fotográficas el testimonio, que pasan a formar parte de algún archivo y así el archivo adquiere el carácter de obra artística.”

(Maderuelo, 2014, p.87)

## 2.21 *LLS*



fig. 2.106 e fig. 2.107 - Vista exterior e interior da intervenção *LLS - Liberté, Love e Sabedoria*.

título <i>LLS                  liberté, love e                  sabedoria.</i>	data 11/6 a 31/7 de 2016	técnica Intervenção em contentor metálico de transporte. Vinil autocolante, canetas de feltro, fio de aço	dimensões 12 m x 2,4 m x 2,6 m
exposição <i>Contentores 2016</i>	curadoria Sandro Resende	organização P28, Associação	local Cobertura do Parque de Estacionamento da Marina de Cascais

Um contentor, colocado numa praça pública de Cascais, é uma caixa que se parece com arquitetura. E uma caixa pode ser tanta coisa, esse era o convite inicial e o desafio.

Será possível a liberdade numa caixa? Sim, mas uma liberdade com constrangimentos físicos, não de outra ordem, até pode ser um “mundo”. A ideia de criar utopia pode acontecer no espaço limitado? Sim, porque num lugar específico e num tempo controlado tudo parece possível e, apesar das fronteiras estruturais, o contentor tinha uma porta aberta para as pessoas saírem quando quisessem.

Neste espaço, quis partilhar algumas ideias com os outros. E, se esse lugar também fosse dos visitantes, se eles pudessem não só ver, andar e falar mas também ter a liberdade de desenhar, escrever o que entendessem? Partilhar um espaço, construir algo em conjunto, será um ato de amor? Poderíamos ali sentir, trocar informações e até construir sabedoria?

Deixo aqui no ar três perguntas, ligadas a três princípios éticos, com os quais estabeleço a ligação com o mundo: amor, liberdade e sabedoria.

Na intervenção, no exterior, encontramos as palavras LIBERTÉ e SABEDORIA, quando entramos no contentor vemos ao fundo a palavra LOVE. No interior, além dessa palavra e de formas onduladas, foram colocados 40 marcadores para o público poder executar livremente desenhos.

Com a possibilidade de intervenção do espetador, abri o diálogo com as pessoas, tornei-o óbvio, porque a arte é um ato de comunicação. Quis enfatizar esse diálogo permitindo que o público escrevesse o que entendesse, livremente, sem qualquer censura para haver um retorno na comunicação e acontecer um construir em conjunto a obra. Não se trata aqui de passagem de informação objetiva, mas há uma interação mútua e expressiva entre o artista e o visitante através da obra.

## 2.22 XPTO

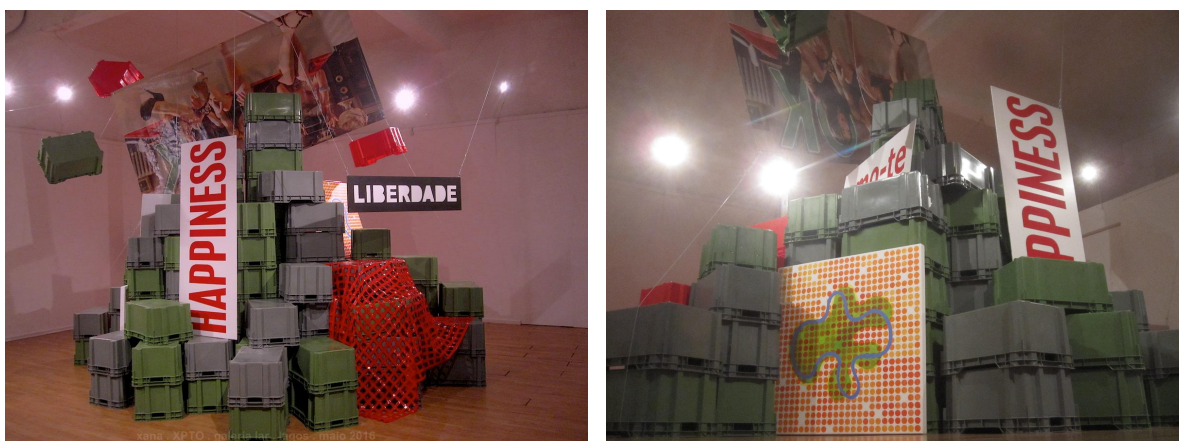


fig. 2.108 e fig. 2.109 - Vistas da instalação XPTO.

título <i>XPTO</i>	data Maio 2016	técnica Diversos materiais	dimensões Diversas
exposição <i>XPTO</i>	curadoria LAC	organização LAC	local Galeria Lar - Lagos

*XPTO* é uma instalação manifesto? Ou será um movimento paralisado de uma irrupção? Ou é uma evocação do “Monumento” (1919) de Tatlin? Ou serão os restos de uma manifestação?

*XPTO* constitui um grupo escultórico, com elementos originários de obras anteriores, incluindo também pinturas sobre tela e uma faixa fotográfica com *graffiti* executado no local. Este conjunto expande-se do centro da sala, como numa explosão, em que algumas palavras penduradas “gritam” de dentro do núcleo central e acompanham o movimento das caixas penduradas, estabelecendo um movimento ascensional. Será uma torre em construção?

O termo “xpto” aqui funciona como agente de dispersão semântica e irónico. Na página *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa* é definido assim: “Trata-se de uma forma abreviada, medieval, que corresponde às letras gregas do nome que em grego é equivalente à

palavra Cristo, *Khristós* (*Christus*, em latim). A expressão designa coisa ou qualidade excelente, em linguagem familiar: «um fato todo XPTO.»<sup>25</sup>

Quando apresentei a instalação, escrevi o seguinte texto que não tenta descodificar a obra mas é um antes um discurso paralelo, também ele, como a obra, acentuadamente subjetivo:

### **Esboço de Manifesto XPTO**

para uma espiral de caixas desarrumadoras (do horizonte)  
PTOX são as oscilações das ideias no tempo  
com formas obsessivas, repetitivas e comunicantes  
OXPT com milhares de cabeças ofegantes num presente urgente  
numa experiência complexa até à disrupção  
com o colorido de todos os desejos ... até das pedras rolantes  
XPTO é uma construção humana  
ou como as coisas deviam ser (aqui não esquecer o sublinhado e referir Aristóteles)  
XPTO olaré ou um baile imparável  
como se a felicidade se confundisse com o AMOR  
XPTO é a LIBERDADE com esticadores  
pode ser o TUDO em bandeiras ondulantes  
XPTO é o FUTURO em quatro letras  
(infelizmente RIR só tem três... )

XANA, primavera de 2016

Agora, sem tentar analisar, ou muito menos, decifrar o anterior *Esboço de Manifesto*, escrevo um outro texto, afirmando assim quão infindáveis serão as relações que posso voltar a ter com aqueles objetos e os consequentes novos manifestos que dai surgirão.

### **Manifesto XPTO**

Paraíso na Terra, já !  
com caixas PTOX e objetos HAPPINESS  
de formas obsessivas, repetitivas e comunicantes

---

<sup>25</sup> <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/xpto/14774> ( consultado em 20 agosto 2018)

OXPT são corpos ofegantes num presente urgente  
numa experiência de LIBERDADE até à ALEGRIA  
pelo colorido LIVRE de todos os desejos  
como as pedras rolantes até amanhã  
XPTO é hipótese de como as coisas deviam ser  
PTOX olaré ! Num baile imparável com Cidada FELI and LOEV  
XPTO é a liberdade em esticadores e bandeiras ONDULANTES  
POTX também se pode ler OPXT ou TXPO  
XPTO é ADOÃ é VAE é OTUD é o futuro.  
A Terra no Paraíso, sempre!

XANA, verão de 2018

## 2.23 *Babel Watching ALS*

título <i>BABEL Watching ALS</i>	data Primavera e verão de 2016	técnica Tinta acrílica sobre paredes de edifícios.	dimensões Diversas
Intervenção e Residência Artística <i>Watt ?</i> <sup>26</sup>	curadoria João Pinharanda	organização LAC - Fundação EDP	local Algarve (Alportel, Alte, Messines, Mexilhoeira, Figueira)

Intervir, artisticamente, no espaço público integrado num projeto de dimensão nacional, com organização local, não foi um exercício egocêntrico de *marketing* ou propaganda regional, mas sim, a tentativa de construir algo que estivesse imbuído de valores humanistas. Se é certo que a atividade humana ambiciona a dimensão universal, é na experiência dos lugares e, com as pessoas, que se constroem novas ideias. Nesse sentido, foi muito interessante este desafio de conhecer outros locais e, através das assembleias comunitárias, perceber melhor as pessoas no seu contexto vivencial. Por meio desse diálogo com o outro, afirmei o meu discurso visual, as minhas ideias para, em conjunto e na relação das diferenças, construir um “sonho” efêmero. Acredito que, neste processo de Arte Pública, se desenvolve o poetizar a realidade e se estabelece uma aproximação à possibilidade de utopia no presente (Belo Dialogal e Convulsivo), capaz de aprofundar valores de Amor, Liberdade e Sabedoria.

---

<sup>26</sup> Este conjunto de intervenções foi realizado no âmbito do projeto *WATT?* (onde também participaram os artistas Jorge Pereira, Mariana A Miserável, Menau, Padure, Susana Gaudêncio, Tiago Batista), nas localidades de Alportel, Alte, Messines, Mexilhoeira, Figueira, Barão de S. João e Vila do Bispo. *WATT?* foi uma parceria LAC - Laboratório Atividades Criativas e Fundação EDP integrado no projeto nacional, "Arte Pública - Fundação EDP" e teve curadoria de João Pinharanda.

### 2.23.01 *Outra Babel*



fig. 2.110 - Pormenor da intervenção.



fig. 2.111 – Vista geral da intervenção.

Título: *Outra Babel*

Técnica: Acrílico sobre paredes de posto de transformação elétrico

Dimensões: 7,30 x 2,48 x 2,48 metros

Em Alportel, continuando a investigação “livre” sobre a arquitetura vernácula do Algarve, confirmei a existência de ornamentação característica nas fachadas do casario tradicional, sobretudo nas platibandas, acentuada, algumas vezes, pelo revestimento cerâmico contemporâneo, gerando uma policromia peculiar.

Como o posto de transformação elétrica (PT), onde intervim, se situa ao lado da igreja, a relação com o desenho da fachada da mesma, era um fato que me pareceu importante acentuar. Nesse sentido, coloquei um círculo negro, vazio, no centro do PT que estabelece um diálogo evidente com o círculo do relógio (tempo), da igreja (espírito) e com o colorido da aldeia (vida).

Ou será que estava, também, interessado nas notícias científicas sobre os mistérios e poderes dos buracos negros celestiais ?

Ou estaria a construir uma outra Torre de Babel, porque ansiamos o desconhecido ?

Ou queria virar o céu às avessas ?

"O meu olhar azul como o céu" dizia Alberto Caeiro, entre os círculos e o buraco negro... a torre platinada...

## 2.23.02 *Watching You*



fig. 2.112

Título: *Watching You*

Técnica: Acrílico sobre edifício da Junta de Freguesia da Mexilhoeira Grande

Dimensões: 6,50 x 7,80 m

No âmbito das intervenções que realizei para o *WATT?*, pareceu-me interessante redescobrir a arquitetura popular algarvia trabalhando os elementos decorativos da mesma, nomeadamente as cores, as texturas, as formas e certos pormenores como as platibandas ou as molduras dos vãos. Relacionei essas características regionais com o meu alfabeto visual, num processo criativo de síntese e metamorfose de formas e ideias.



fig. 2.113 - Edifício da antiga Junta de Freguesia da Mexilhoeira.

Especificamente, nesta intervenção, destacou-se um padrão linear que ornamenta um antigo edifício do centro da Mexilhoeira que vim a saber, numa “assembleia comunitária”, tratar-se da antiga Junta de Freguesia. Tornou-se, assim, inequívoco que aquele tinha de ser o elemento modular da obra, numa das fachadas do novo edifício daquela instituição.

Mas, se esquecermos estes processos lógicos, talvez a intervenção se explique porque o azul é deslumbrante, os círculos são mágicos na sua harmonia e referência aos astros e o recorte quadrangular evoca as ameias dos antigos castelos poderosos. Ou podemos imaginar que aquele edifício está a olhar para nós ou para o horizonte.

### 2.23.03 *ALS*



fig. 2.114 - Vista da intervenção *ALS*.

Técnica: Tinta Acrílica sobre paredes de Posto de Transformação elétrica, EDP. Intervenção em S. Bartolomeu de Messines.

As colunas “ondulantes” de grés vermelho da Igreja vieram ao encontro do meu imaginário, onde as curvas (repetitivas e obsessivas) já constituíam a minha “iconologia”. Curvas essas que, por coincidência, ou não, também estão presentes em símbolos dos menires que se encontram na região.



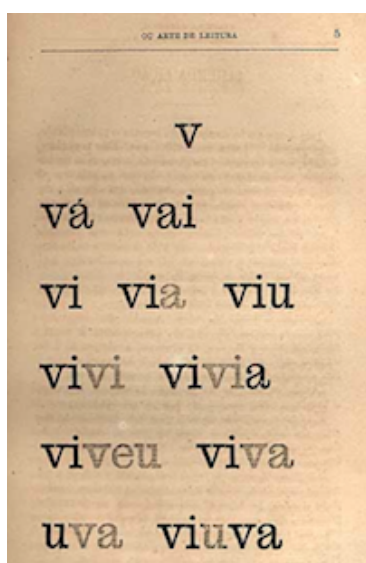
fig. 2.115 - Menir da Vilarinha 3 - detalhe , Cerro da Vilarinha, São Bartolomeu de Messines, Silves.



fig. 2.116 - Igreja de São Bartolomeu de Messines, foto parcelar do interior com os seus característicos “pilares torsos” em grés (construídos no séc. XVI).

A cor vermelha foi escolhida, pois, além de ser a cor do Grés de Silves, é presença constante nas barras e platibandas das fachadas da arquitetura local.

As palavras e os conceitos/valores inseridos, surgiram na relação com a *Cartilha Maternal* de João de Deus, cidadão notável, natural de Messines. Baseei-me na concepção gráfica daquela cartilha para desconstruir as palavras, AMOR/ LIBERDADE/ SABEDORIA.



figs. 2.117 e 2.118 - Reprodução das páginas 5 e 78 da *Cartilha Maternal ou Arte da Leitura* (1878) de João de Deus, Imprensa Nacional, Lisboa.

Foi com estes conteúdos que tentei construir um discurso essencialmente visual capaz de provocar, naquele lugar, uma dimensão poética, talvez uma caixa de “outras energias”.



fig. 2.118 - Vista parcial da intervenção *ALS* em São Bartolomeu de Messines.

## 2.24 *A Natureza do Movimento*



fig. 2.119 - Pérgula existente no passeio.



fig. 2.120 - Vista parcial da intervenção.



fig. 2.121 - Vista parcial com público.

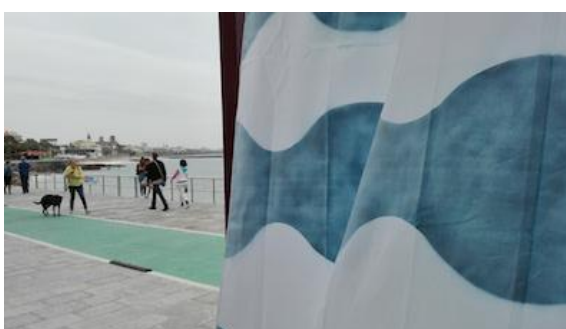


fig. 2.122 - Vista do interior.

título <i>A Natureza do Movimento</i>	data 2017 (27 maio a 25 junho)	técnica Intervenção sobre pérgulas: telas suspensas pintadas a tinta de spray e objetos diversos	dimensões 255 x 304 x 150 cm (cada pérgula)
bienal de arte pública <i>Artemar</i>	curadoria Luísa Soares de Oliveira	organização Fundação D. Luís _ CMC	local Passeio Marítimo Estoril Cascais

Na intervenção, no Passeio Marítimo de Cascais-Estoril, na obra *A natureza do Movimento*, o título estabelece uma ligação direta com o diagrama “Movimento da Serpente” (ver subcapítulo 5.01) que se refere ao processo do desenvolvimento do conhecimento, mas também ao pulsar natural da vida.

Formalmente a estratégia inicial passou pela ocupação das pérgulas existentes (fig. 2.119), transformando-as em espaços mais fechados, mais resguardados do sol, introduzindo também uma ornamentação padronizada. A estratégia foi provocar os utentes daquele lugar,

fazendo-os pensar o espaço existente de descanso e observação e depois de relação com os novos elementos propostos. Nesse sentido, as pessoas, cedo se apropriaram das “cortinas”, continuando a “habitar” o dispositivo e moldando-as conforme os seus interesses.

Pretendeu-se acentuar a função de abrigo daquelas peças de mobiliário urbano, mas também introduzir elementos de estranheza, confundindo os limites entre espaço aberto/público e o novo espaço mais fechado, proporcionando alguma intimidade.

Os padrões usados podem literalmente remeter para as ondas do mar, mas também são as formas que muitas vezes uso. Aqui, estabelecem uma relação com o ambiente e com as formas matissianas, em particular com a pintura *The Pink Studio* de 1911.



fig. 2.123 - Matisse, *The Pink Studio*, 1911.

Luísa Soares de Oliveira, curadora da exposição, enfatiza essa relação com Matisse no texto do catálogo:

“Xana... para esta edição do Artemar, convocou Matisse, o pintor que a si próprio se dava por função representar a alegria de viver. Em panos coloridos impressos com as formas que surgem hoje aos olhos de todos como a assinatura plástica de Xana, destaca pontos de repouso e descanso que existem já no paredão do Estoril, transformando-os em tendas coloridas onde estas autênticas pinturas fluidas esvoaçam ao vento, rodeando quem aqui se senta, como as tendas desse mundo ocioso e oriental de que o pintor de Nice tanto gostava. Intitula-se, por isso, A Natureza do Movimento.”

(Oliveira, 2017)

## 2.25 *Chiaro Scuro Libera*

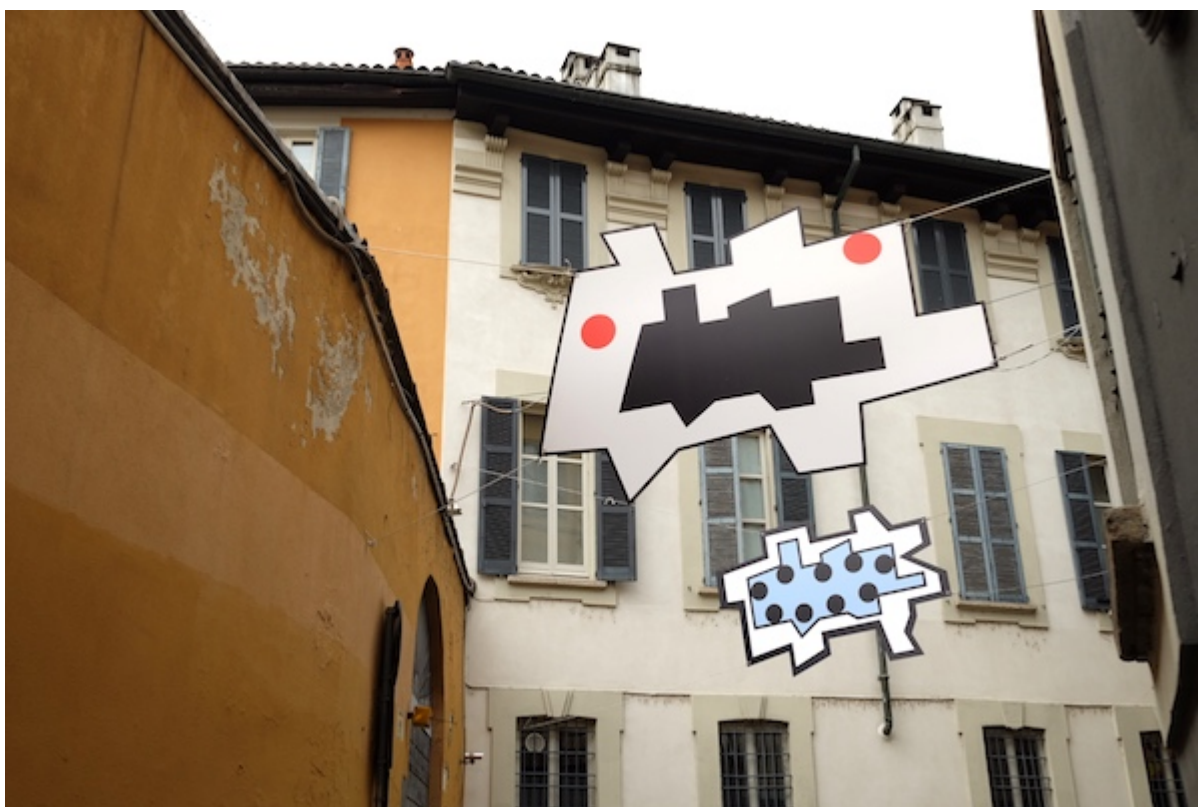


fig. 2.124 - Vista parcial de *Chiaro Scuro Libera* (foto: Agata Wioroko).

título <i>Chiaro Scuro Libera</i>	data 2018	técnica Intervenção com placas de PVC impressas e suspensas	dimensões Diversas
bienal de arte pública <i>5 Vie - Art Week</i>	curadoria Mário Caeiro	organização <i>5Vie</i>	local Via Bagnera, Milão, Itália

Intervenção, em toda a extensão da Via Bagnera, com a instalação de cerca de uma dezena de placas, suspensas das fachadas das casas dessa rua. Essas placas demarcavam um percurso entre os seus dois extremos e formavam, no seu todo, um diagrama de signos que construía um texto visual labiríntico e de leituras diversas. A inserção de algumas palavras-chave nesses *banners* evocavam a história misteriosa e os macabros atos realizados naquela rua, e contrapunham valores humanistas que me parece fundamental defender nestes tempos onde ainda impera o egoísmo, agora mais mercantil.

Nos dois extremos da rua (fig. 2.125), foram colocadas duas setas com as palavras “*Chiaro*” “*Scuro*”, que além de serem uma referência irônica à pintura clássica, nomeadamente à do milanês Caravaggio, sinalizavam a direção a seguir para penetrar no espaço da intervenção. O título *ChiaroScuro Libera* dava o mote à intervenção que enfatizava um elogio à liberdade como estratégia de construção da sociedade de hoje e, num exercício de esperança, invertia a sequência natural, e aqui partíamos de memórias de escuro/morte para um presente urgente de claridade/vida.

Para acentuar esta perspetiva positiva, inseri símbolos inspirados na iconologia dos vitrais do *Duomo* de Milão (fig. 2.131) que evocavam o Sol e também outras referências que ficam para a descoberta e interpretação pessoal.



figs. 2.125 e 2.126 - Vistas parciais da intervenção *Chiaro Scuro Libera*.

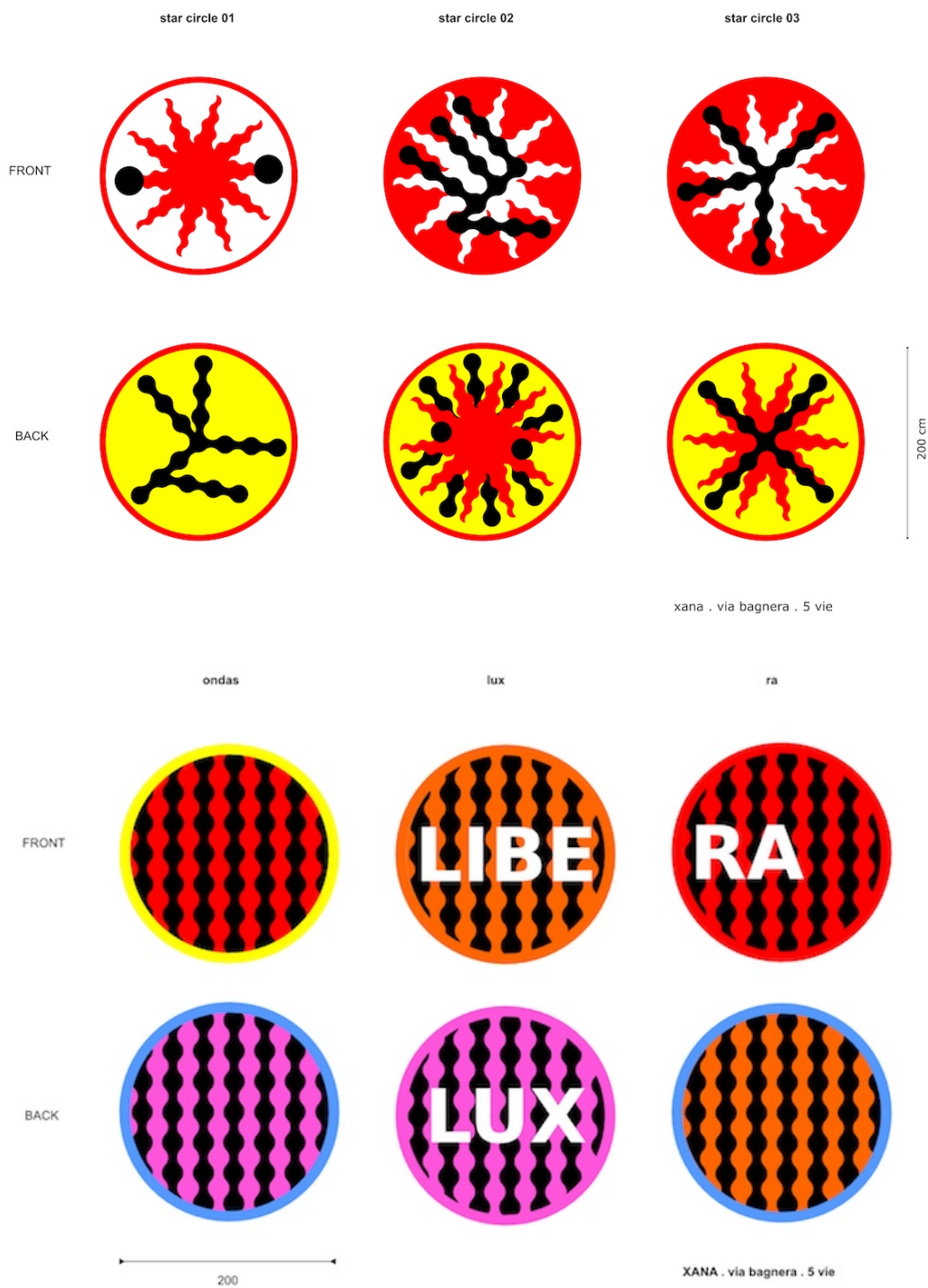


figs. 2.127 a 2.130 - Vistas parciais de *Chiaro Scuro Libera*.

“No Espaço Público é, para Xana, fundamental afirmar valores humanistas que sintetiza em três palavras: Amor, Liberdade e Sabedoria. Ora, tal como em Lisboa, em Milão a sua arte continua a questionar as pessoas da rua: *Onde estão hoje os heróis que dão a vida pelos outros ou por uma causa? O que fazemos pelas pessoas, pelas cidades, o que destruimos, o que construímos?*”

Em suma, esta peça de Xana propõe uma interação entre texto e espaço, narrativa e cultura visual, tornando a rua num palco para uma pouco usual conjugação de significados críticos, políticos e intelectuais.”

(Caeiro, 2018)



figs. 2.131 e 2.132 – Desenhos de algumas das placas do projeto *Chiaro Scuro Libera*.

## 2.26 *Manifesto com Objetos para Construir*



fig. 2.133 - Fotografia da instalação *Manifesto com objetos para construir* na galeria da associação 289.

título <i>Manifesto com objetos para construir</i>	data 2018 (agosto a setembro)	técnica Capacetes de obra e baldes com tinta e objetos diversos	dimensões 150x200x150cm (aproximadamente)
exposição 289	curadoria Pedro Cabrita Reis	organização 289 - Associação	local Solar Pontes de Marchil - Faro

Neste trabalho quis acentuar que cada obra, no campo das artes visuais, contém em si a afirmação de uma ou mais ideias e até uma posição do autor perante o mundo. Por esse motivo, a designei de manifesto. Mas em contradição com essa intenção de um manifesto com objetos que não deveria ter texto verbal como apoio, escrevi sobre os objetos, palavras ou sílabas.

E, agora, para manter a ambiguidade do manifesto apresento aqui uma declaração/análise de difícil classificação:

CONSTRUIR com Carl André e Sol LeWitt  
manifesto COM alguns objetos

ao alcance todas AS MÃOS com Ângelo de Sousa e Tony Cragg  
com alguns objetos  
ao alcance de todas AS IDEIAS com algumas ideias PARA SALVAR  
O MUNDO COM HUMANIDADE com Ramos de liberdade de Rosa  
de expressão livre de sabedoria para construir o universo  
Bravo AINDA VAMOS A TEMPO Joaquim  
sensações que são objetos que são ideias  
emoções que são formas que são FELICIDADE  
que são CORES de Matisse a Lourdes de Castro



fig. 2.134 –Alguns elementos do *Manifesto com objetos para construir*.

amo R  
LIBER DADE  
SABEDO RIA

SABE DO RIA

LIBER DADA  
SADO RIA  
AMO R  
RIA RIA

balde de madeira e capacete  
de metal e amor a balde de plástico  
RAI! AIR! RAIA ! RAIA !  
LIBER! terra! água!  
DADO amarelo vermelho bandeira  
o livro vermelho disto e daquilo  
o azul da liberdade  
o branco piramidal  
o Amor Felici Dada!

Manifesto outro:

Intelectuais proletários de alguidar e amor  
de balde e capacete de madeira de plástico  
Esteira ! peneireira ! Trepadeira !  
RAIA ! RAIA !  
Terra e amarelo água e céu azul  
o branco sempre sabe dor  
DADA no livro vermelho  
disto e naquilo uni-vos ! uni-vos !  
Ama relo FELICIDADE ! Amo Ria !  
panela escafandrista manifesto RRR !

AMA DOR  
LIBRE ADAD  
FELI DARD  
SABOR BALDE  
CAPACETE

### **3. QUESTÕES CONCEPTUAIS E CONSTRUTIVAS DO PERCURSO**

Neste capítulo, sistematizo a análise das obras, realizada anteriormente, separando as diversas características encontradas em três níveis de interpretação que correspondem genericamente também a três vertentes de elaboração da obra. Primeiro, abordando aquilo que existe previamente ao ato de construir (materiais, ideias e obsessões), depois as ações (atitudes operativas) e, por último, os valores éticos agregadores. Sabemos, também, que na prática de germinação das obras, essas facetas, apesar de poderem acontecer faseadamente, estão intrinsecamente ligadas e, apenas devido à eficácia de apresentação, aqui as separamos.

Num momento suplementar que, normalmente, acontece transversalmente ao meu processo criativo, surgem algumas “formas que são ideias” que neste relatório coloco nas considerações finais (subcapítulo 5.02). Essas formas constituem, aqui, uma pequena amostragem de um “alfabeto” pessoal que se vai sedimentando no ato de pensar e intervir visualmente.

#### **3.01 MATERIAIS, IDEIAS E OBSESSÕES**

“Embora haja quem diga o contrário, a mais antiga profissão do mundo deve ser realmente a de poeta. As baleias cantam, os macacos e os chimpanzés batem no chão, guincham e gritam ritmadamente, e já as mais primitivas tribos humanas precediam as suas expedições venatórias, os seus festejos e funerais de clamores, aplausos ou lamentos.”

(O’Hara, J. D. *Poesia, Verbo*, Lisboa, São Paulo, 1978 , p.7)

“É altamente compreensível por que é que, no fim, tudo se torna poesia. O mundo não se torna ânimo, no fim? “

(Novalis, p. 127)

As pulsões naturais da vida, as manifestações emocionais que nos caracterizam, as coisas “inúteis” que produzimos, já contêm em si, e expressam, o movimento criativo, subjetivo, idiossincrático e imprevisível que na sua essência despoleta a hipótese de acontecer arte. As nossas obsessões, por mais que as queiramos controlar, estão presentes no

nosso cérebro e temos de as sistematizar para arrumá-las e, até para as esquecer, se esse for o nosso propósito. É isso que tento realizar nesta abordagem segmentada de conceitos e objetos que me “perseguem”.

### 3.01.01 **Círculo**

Quando penso em círculos, lembro-me de pontos, planetas, bolas, curvas ou algo orgânico. A utilização frequente de formas circulares, nas minhas obras, não tem uma explicação racional.

Desconhecia, até há pouco tempo, a obra da artista Kusama que usa, obsessivamente, os pontos/bolas nas suas obras. Mas tenho a certeza de, nos anos 70, ter folheado a versão brasileira da *Little Dot* sob o título *Brotoeja*<sup>27</sup> que era vendida nas papelarias e quiosques de Lisboa.



fig. 3.01 - Retrato da artista Kusama, anos 60.



fig. 3.02 - Programa da peça multimédia *Lagarto do Âmbar* de Maria Estela Guedes, 1987. Cenografia e direção gráfica: Xana (foto da direita de Pedro Silva Dias).

---

<sup>27</sup> Brotoeja é a designação, no Brasil, de uma doença de pele que é caracterizada por pequenas manchas vermelhas e bolhinhas que causam comichão. *Brotoeja (Little Dot)* é também uma personagem de BD, publicada nos Estados Unidos pela Harvey Comics, entre 1949 e 1982 e esporadicamente até 1994. No Brasil, teve sua própria revista, publicada pela Rio Gráfica e Editora, durante mais de uma década. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Brotoeja> (consultado em 30 de abril 2018).

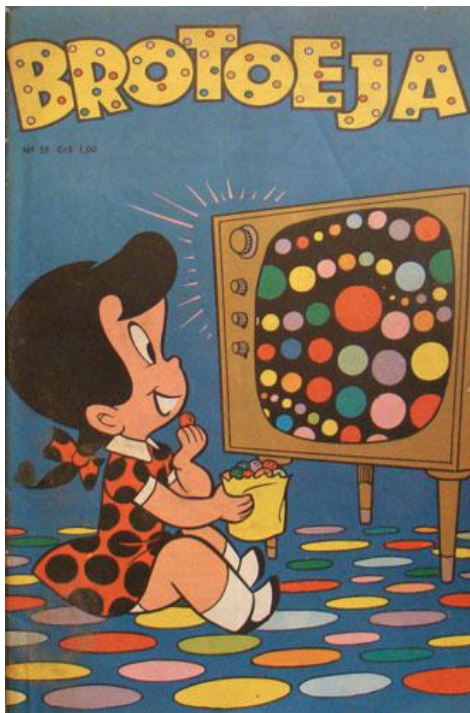
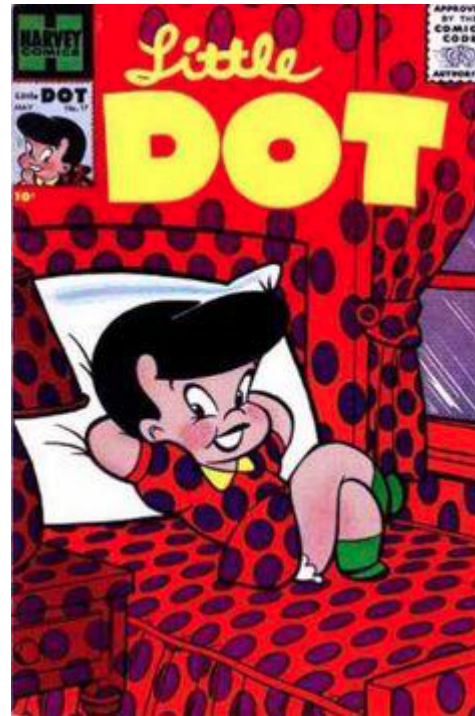
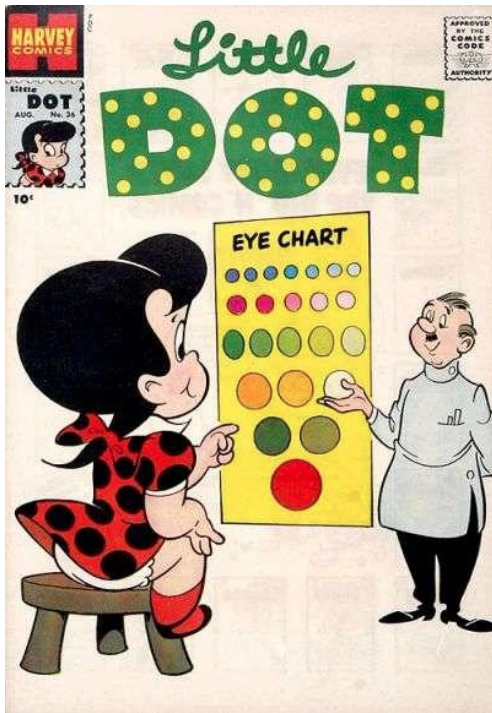


fig. 3.03 – Reproduções de capas da revista *Brotóeja*.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Imagens retiradas de <http://gibiraro.com.br/persona.asp?id=238> (consultado em 30 de abril de 2018).

### 3.01.02 Ondulado

Tenho uma memória de infância de uma embalagem, em plástico, de leite do dia (talvez da marca UCAL), presente em casa dos meus pais, que tinha um padrão ondulado, azul sobre branco. E do desenho na calçada portuguesa de cidades onde vivi, Lisboa e Lagos, do padrão *Mar Largo* (fig. 3.06 e 3.07).

As linhas onduladas são desenhadas desde os tempos primitivos e aparecem, no território português, em muito menires. Segundo diversos historiadores, podem ter vários significados simbólicos, em princípio ligados a cultos celestes, cultos de fertilidade, referências sexuais, geográficas, etc.

Paulo Pereira afirma mesmo que certas formas, como “os serpentiformes ou ondeados, aparecem também em abundância nos menires algarvios de maior porte (como, por exemplo, em Monte Roma em Silves ou em Caramujeira no Algarve)”<sup>29</sup>

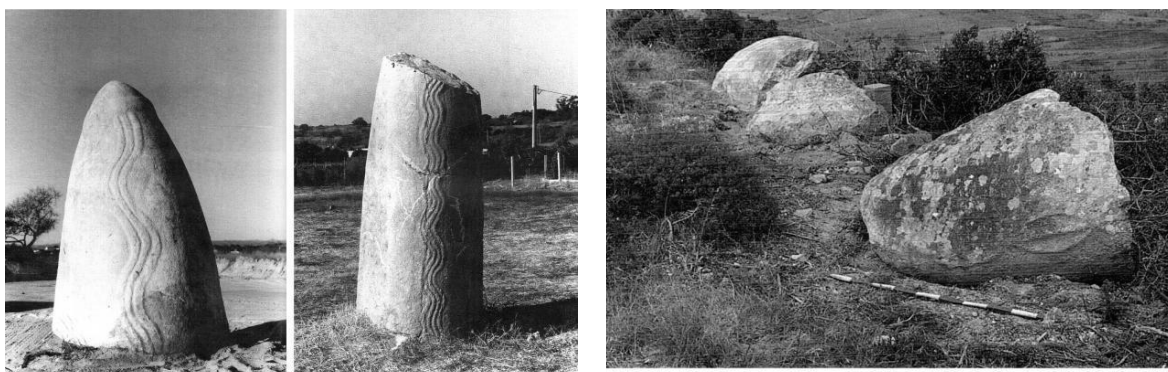


fig. 3.04 - Estrutura decorativa dos menires algarvios: feixes de linhas ondulantes ou de cadeias de elipses que partem da cabeça do menir e se perdem na terra. Em cima à esquerda, Menir da Caramujeira (Lagoa), seguido do Menir de Odiáxere (Lagos).

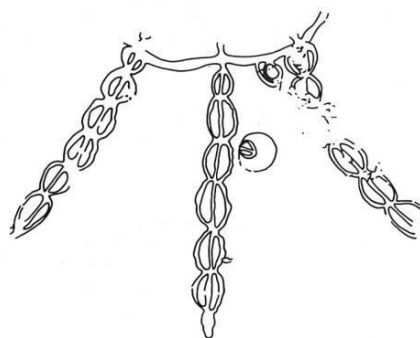


fig. 3.05 - Menir 1 da Fig.ueira. Seg. Gomes, 1997; Gomes et al.,1978; Gomes & Tavares da Silva, 1987; Soares, 1986.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Pereira, Paulo, (1995) *Do Megalitismo à Idade da Pedra* p. 61, in *História da Arte Portuguesa* Círculo de Leitores, Lisboa.

<sup>30</sup> Soares, Joaquina *Promontorium Sacrum: a mais emblemática paisagem sacra do Litoral Português*. <http://83.240.184.26/drupal/?q=pt-pt/node/132> (consultado em 14 agosto 2018).



fig. 3.06 - *Mar Largo*, calçada portuguesa, Rossio, Lisboa. Desenho de Projeto de Eugénio Furtado 1848.



fig. 3.07 - Pormenor de *Mar Largo*, calçada portuguesa, Rossio, Lisboa.

### 3.01.03 Retângulo

Uma figura geométrica que tenha quatro lados é um quadrilátero e se tiver os seus lados opostos iguais e paralelos é um paralelogramo. E se tiver todos os ângulos retos mais os lados opostos iguais, mas dois a dois, é um retângulo.

Mas, se sairmos da linguagem da geometria, podemos dizer que a maior parte das pinturas que têm a forma de retângulo, são quadros que com moldura e na parede da sala, se parecem com janelas mas não o são.

Retângulos são as divisões de um quadro de Mondrian e os ladrilhos do chão ou os azulejos que ornamentam as fachadas das casas.

Depois destas afirmações concluo que só uso retângulos porque são as formas das faces da **caixa** (subcapítulo 3.01.04).

### 3.01.04 Caixa

As caixas são recetáculos, quase sempre em forma de paralelepípedos retangulares, utilizadas, por vezes, como organizadoras de memórias e segredos.

As caixas de sapatos sempre me fascinaram mas nunca as usei, prefiro sobrepor caixas de plástico porque são mais brilhantes e coloridas.

As casas são caixas grandes e são construídas, muitas vezes, com tijolos paralelepípedos e, se forem de brincar, construídas com *Lego*, paralelepípedos mais pequenos.

“A noção de “uso” é relevante para a arte e para a sua “linguagem”. Recentemente, a forma da caixa ou do cubo foi usada muitas vezes no contexto da arte. (Tome-se como exemplo o seu uso por Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell e MacCracken - para não falar da quantidade de caixas e cubos que vieram depois). A diferença entre todos os vários usos da forma da caixa ou do cubo está diretamente relacionada às diferenças nas intenções dos artistas. Além disso, como se vê particularmente no trabalho de Judd, o uso da forma da caixa ou do cubo ilustra muito bem a nossa alegação anterior de que um objeto só é arte quando posto no contexto da arte.”

(Kosuth, 2006, p. 223)

O facto de determinada obra ter a forma de caixa é relevante para a carga simbólica e para o significado dessa obra. A este fator acrescentam-se outras características como por exemplo a **cor**, a maneira como as caixas se sobrepõem ou qual a forma do seu conjunto. Nesse aspeto, Kosuth não tem razão ao dar primazia à ideia (conteúdo) remetendo os elementos da “morfologia” (forma) para segundo plano, porque a forma/conteúdo é um todo (a obra) que se relaciona com o real, porque faz parte do mundo. Contradigo assim a primeira parte da afirmação de Kosuth quando diz que “A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição da arte” (Kosuth, 2006, p. 226) e direi que a arte dá definições de arte mas não só.

“Caixas” de referência em obras de arte:

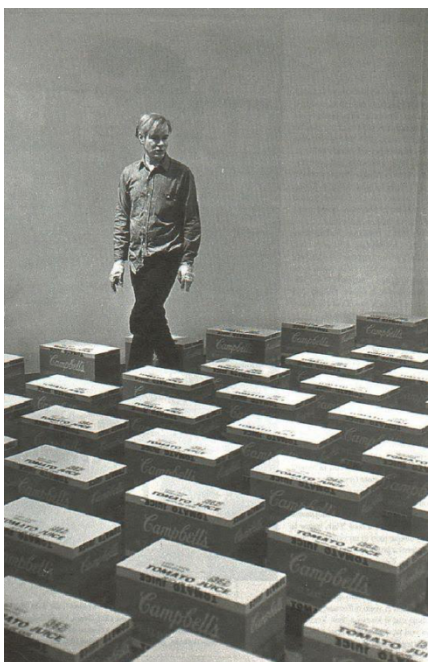


fig. 3.08 - Andy Warhol. *Andy at the Factory*, 1979, (fotografia: Peter Beard).



fig. 3.09 - Marcel Duchamp, *Why not Sneeze*, Rose Sélavy, 1921.

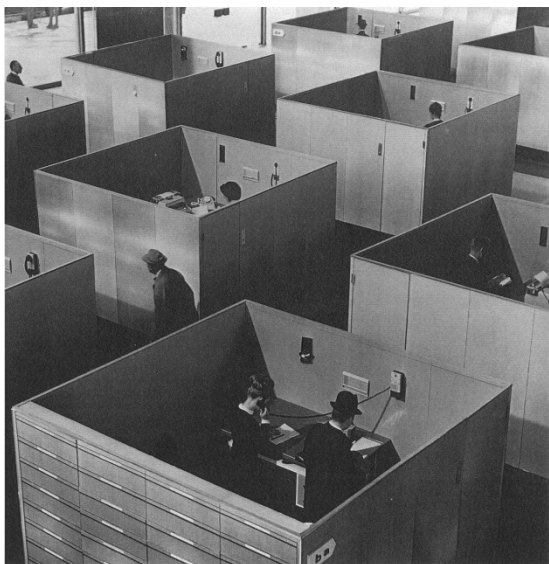


fig. 3.10 - Imagem do filme *Playtime* de Jacques Tati.



fig. 3.11 - Lygia Clark, *Estruturas de Caixa de Fósforos*, 1964. Caixas pintadas de prateado, 7 x 12 x 5 cm.

### 3.01.05 Cor

A cor tem grande importância como meio de expressão e significação no contexto da comunicação e composição visual, tal como refere Itten: “como o acento confere à palavra pronunciada um impacto colorido, a cor dá à forma uma plenitude e uma alma”<sup>31</sup>. Por essa razão, escolho o jogo das suas ambiguidades semânticas, principalmente na inserção no espaço público. Por vezes, sem uma preocupação imediata com a simbologia associada, quase sempre por contraste com o ambiente, sobretudo em meio urbano onde é preciso algum impacto para se destacar, para ser visível, para alterar a atmosfera, para poder ser eficaz de dia e de noite.

“La couleur, c’est la vie, car un monde sans couleurs nous paraît mort. Les couleurs sont les idées originelles, les enfants de la lumière et de son contraire, l’ombre, toutes deux incolores à la naissance du monde. Comme la flamme engendre la lumière, ainsi la lumière engendre les couleurs. La lumière, ce phénomène fondamental du monde, nous révèle par les couleurs l’esprit et l’âme vivante de ce monde. “

(Itten, 2004 [1986], p.8)

A cor é característica intrínseca do meu percurso. Nesta análise retrospectiva do meu trabalho, no espaço público, constata-se a presença constante dos vermelhos (subcapítulo 3.01.07), dos azuis (subcapítulo 3.01.06), jogando em contraste com branco e preto, e por vezes os amarelos, sempre aplicados em grandes planos de cor. A minha formação inicial em Pintura, poderá ter reforçado a importância que sempre dei à cor, desde os pequenos desenhos às grandes intervenções extramuros.

E, neste aspecto, diria que tenho uma posição coincidente com Oiticica quando afirma que a obra pode ser “corpo da cor”:

“A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenómeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três é um elemento distinto, dialéctico, uma das suas dimensões. Portanto possui um desenvolvimento próprio elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando porém, a cor não está mais submetida ao rectângulo,

---

<sup>31</sup> Tradução para português de minha autoria. No original: “De même que l’accent confère au mot prononcé un éclat coloré, de même la couleur donne à la forme une plénitude et une âme.” (Itten (2004 [1986]), p. 8)

nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se “corporificar”; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o “corpo da cor”.  
(Oiticica, 1986, p.23)

E que a cor não é mera superfície e até pode ser estrutural ao marcar todo o espaço e criar um ambiente tridimensional, imersivo:

“Com o sentido de cor-tempo tornou-se imprescindível a transformação da estrutura. Já não era possível a utilização do plano, antigo elemento de representação, mesmo que virtualizado, pelo seu sentido *a priori*, de uma superfície a ser pintada. A estrutura gira, então, no espaço, passando, ela também, a ser temporal: estrutura tempo. Aqui, a estrutura e a cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se, na obra, a fusão desses quatro elementos que considero dimensões de um só fenômeno”.  
(Oiticica, 2014, p.44)

Aprecio, também, a noção de cor da artista visual Katharina Grosse que a usa como identidade autónoma, invasora e até independente das superfícies. Essa atitude está bem presente nas obras e nestas declarações que deu numa entrevista recente:

“A escolha da cor tem sempre a ver com o que está ao seu redor, as cores funcionam de uma certa maneira sempre na relação com outras coisas. Mas não há hierarquia. Eu gosto de roxo, por exemplo, mas não que tudo seja roxo. A escolha da cor pode interferir num espaço de forma diversa. Pode alterar tudo a qualquer momento. A cor torna-se próxima porque destaca-se na sua intensidade. Então, aparece tal como um ruído ou como, por exemplo, um aroma ou um sabor. A cor pode realmente mudar muita coisa. A cor é atópica.” (...)

“Se um limão for pintado de azul, por exemplo, as suas experiências com limões podem alterar-se completamente. Eu acho que a cor é a mais mágica transformadora de superfícies e na verdade, não pertence a nenhum espaço. A cor pode aparecer em qualquer lugar.”<sup>32</sup>  
(Grosse, 2018)

---

<sup>32</sup> Tradução de minha autoria a partir do inglês, original:

“If there are no representational associations to the colors you choose, for example, how do you decide which ones to use?”

The choice of color always has to do with what else is around it, colors look a certain way only in relation to something else. But there’s no hierarchy. I love purple, for example, but it’s not that everything is purple. The choice of color can enhance a space in such a multifaceted way. It can turn any direction at any moment. Color gets very close to you because it’s so enhanced, so artificially notched up. So it gets to you like noise would get to you or a scent would get to you, for example, or a taste. Color can really change a lot. Color is atopic. What do you mean?”

If a lemon is painted blue, for instance, your whole experiences of lemons can change completely. I think color is the most magical surface changer. It doesn’t really have the obligation to be in a certain space. Color can appear anywhere.” (Grosse, 2018)

### 3.01.06 Azul

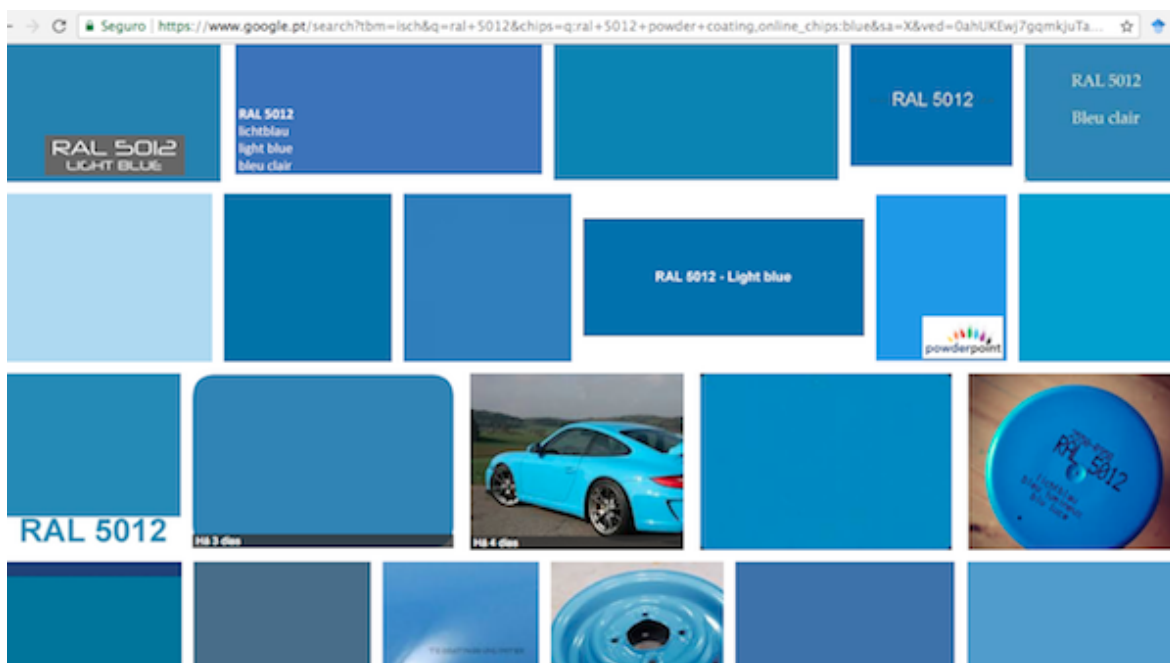


fig. 3.12 - Captura de ecrã de procura no Google do “azul RAL 5012”.

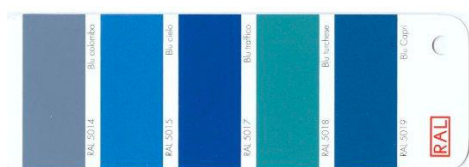


fig. 3.13 - “Ficha” de gamas de cores azuis , onde se encontra a RAL 5012 e 5015.

Quando penso na cor azul, lembro-me do céu em diversos lugares, principalmente em Lisboa, Lagos, Viana do Alentejo, Porto e Luanda. E gosto de criar outros azuis. E fico indeciso se o meu azul preferido é o RAL 5012 ou o 5015.

A memória mais antiga e consciente que tenho de um objeto azul é de uma miniatura de um *Porsche 917 K* (fig. 3.13), réplica do carro que Steve McQueen conduziu no filme *Le Mans* (1970) e que ganhou as 24h de *Le Mans* em 1970 e 1971.



fig. 3.13 - Porsche 917 K, carro que Steve McQueen conduziu no filme *Le Mans* (1970) e que ganhou as 24h de Le Mans em 1970 e 1971.

Lembro-me desse azul claro, do carro, e de ficar deslumbrado a olhá-lo. Azul claro, céu, a luz do céu num carro (ou serão certos azuis do mar que sempre me encantaram?). Azul das perfeições celestiais, como diz Hervé Chandès comissário de uma exposição dedicada ao azul (*Azur*, Fondation Cartier, 1993) :

“Bleu du ciel immense et clair. Bleu transparent et aérien. Bleu qui se souvient qu’il est la couleur du manteau de la Vierge. Ciel sans ligne d’horizon ni abîme. Ciel sans coupure ni trouée. Bleu jusqu’au blanc, c’est le espace même, immatériel et spirituel, le lieu de l’expérience de l’allègement du vide, dépouillé du doute métaphysique et des angoisses psychologiques.”

O mesmo autor cita diversos artistas para demonstrar quão especulativas podem ser as referências ao azul:

“ À Klein, Fontana, Sam Francis ou James Lee Byars, se bleu s’impose comme la couleur qui s’excepte des autres couleurs, qui s’excepte des dimensions physiques, des contingences matériologiques: “ Le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu’il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible.” (Yves Klein) Pour Sam Francis aussi, le bleu matérialise l’espace vide, abstrait, immatériel,..., résumé et combat la lumière, et, finalement défait, repousse, refoute la peinture: “le bleu est la couleur de la spéculation.” ... “La qualité dominante du bleu est le sombre” (Sam Francis) ...

Azul para todas as sensibilidades. No meu trabalho, interessa-me o azul claridade, o azul celeste, o azul da linha do horizonte, o do infinito e, claro, o das banheiras, dos alguidares, dos baldes, mas em plástico brilhante e luminoso.

Talvez, por isso, das primeiras vezes que usei plástico como material de uma instalação escolhi alguidares azuis com água no seu interior (*Rigorosamente alguidares com água*, ver subcapítulo 2.02).

"Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces pré-psychologiques (...). Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes (...) tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible".

(Klein, 1959)



fig. 3.14 - bleu bleu bleu ... (azul azul azul ...) Fotograma de *Un Film comme les autres* (Um filme como os outros) (1968) Grupo Dziga Vertov - J.L.Godard .<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Fotograma retirado de [http://ubu.com/film/groupe\\_vertov.html](http://ubu.com/film/groupe_vertov.html) (cerca de 1m 42s) 1:42

### 3.01.07 Vermelho

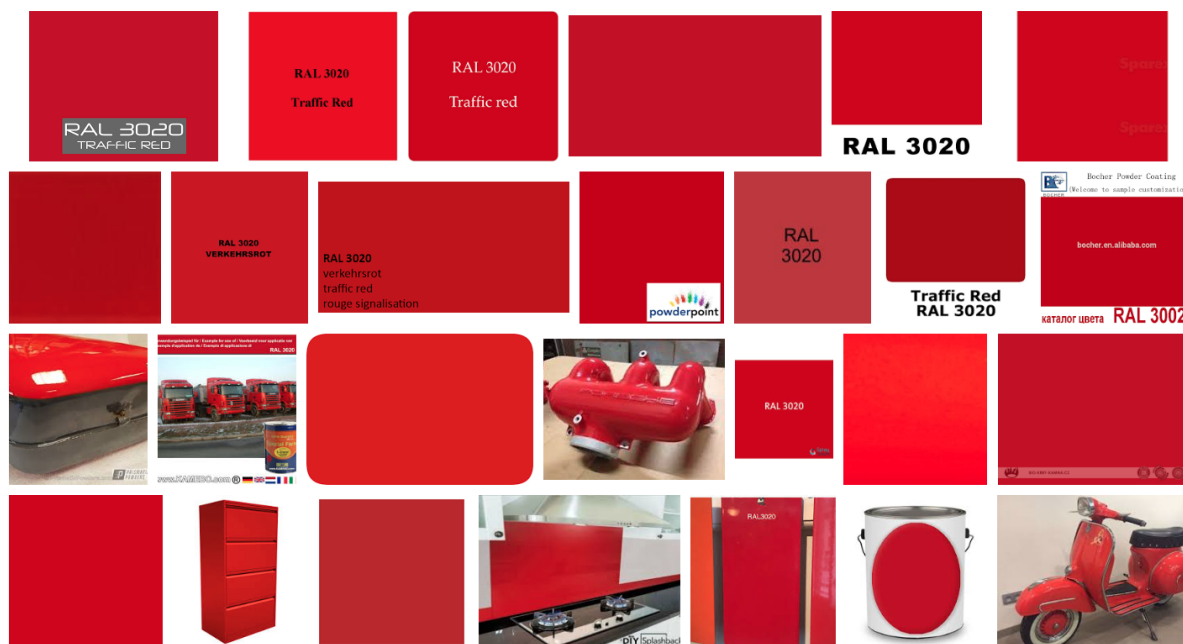


fig. 3.15 - Captura de ecrã de pesquisa Google Imagens para vermelhos, RAL 2002 e RAL 3020 (realizada em 17 julho 2018).

Que vermelhos uso? Talvez os mais luminosos, vermelho alaranjado (RAL 2002 ou RAL 2005), vermelho cereja, vermelho bandeira (bandeira comunista, bandeira chinesa e japonesa, vermelho da bandeira suíça), vermelho sangue (RAL 3020). Segundo Eva Heller ,

“do amor ao ódio: o vermelho é cor de todas as paixões, das boas e das más. A experiência da origem aos símbolos: o sangue altera-se, sobe à cabeça e o rosto ruboriza-se; por timidez ou por paixão , ou por ambas as coisas ao mesmo tempo.

Quando a razão perde o controle, “vê tudo vermelho”... As rosas vermelhas e as cartas vermelhas também se associam ao amor.” (2009, p. 54).

E, nas múltiplas interpretações possíveis da cor vermelha, há um facto que a destaca em qualquer meio ambiente: “como o vermelho é, de dia e de noite, a cor menos natural no céu e na paisagem, é a mais importante nos semáforos”. E Heller, como consequência, constata: “ O simbolismo dos semáforos, totalmente assimilado por todas as pessoas, estendeu-se a outros domínios, Vermelho quer dizer: alto ! perigo!” e, desde o sinal proibido estacionar até a outras proibições, lá está a cor vermelha.

“Vermelho, cor de Dionísio. Para a cultura pagã, no entanto, o vermelho é mais forte: é a cor da maçã do Paraíso (fonte de pecado), do vinho e das vestimentas de Baco, de Dionísio, do

amor carnal, da paixão, do coração, dos lábios, do erotismo e da atração. A paixão aquece como fogo. Há o jogo entre amor e pecado e uma relação com o tato: o vermelho, como representante do fogo, aquecerá os amantes e o mesmo fogo indicará a cor da proibição: não toque fogo.”

(Guimarães, 2004, p.118)

## VERMELHO

Vermelhos são seus beijos  
Quase que me queimam  
Que meigos são seus olhos  
Lânguida face  
Seus beijos são vermelhos  
Quase que me queimam  
Que meigos são seus olhos  
Lânguida face  
(...)

*Vermelho* de Vanessa da Mata, 2009 (Excerto do poema )



fig. 3.16 - Cena do filme *La Chinoise*, 1967 realizado por J. L. Godard.

A dimensão política do vermelho advém da resistência física, pela sua estabilidade, à luz e da sua maior visibilidade nos campos de batalha. Por esse motivo, segundo Heller (2009): “as bandeiras vermelhas aparecem continuamente na história como bandeiras de guerra. Em 1792, os Jacobinos declararam a bandeira vermelha, bandeira da liberdade. Em 1834, no motim de tecelões de seda de Lyon, a bandeira vermelha da liberdade converteu-se

na bandeira do movimento operário. Na revolução russa de 1917, a bandeira vermelha do movimento operário tornou-se na bandeira do socialismo e do comunismo.” (2009, pág. 70)

Mas, de facto, a força da cor vermelha é tão importante quanto incontornável nas suas diversas dimensões físicas, simbólicas ou psicológicas : no plano educativo (cor para corrigir), na moral (pecado), na justiça (togas dos juízes superiores na Alemanha), nos carros energia (cor da Ferrari). Como diz Heller “ O vermelho é ativo, é dinâmico.” e enfatiza esse facto citando o escultor das peças móveis, Alexander Calder, que declarou: “Amo tanto o vermelho que pintaria tudo de vermelho”. (2009, p.71)

O que remete para esse “desejo”, realizado no filme *High Plains Drifter* de Clint Eastwood, em que o vermelho é aparentemente defensivo, para aterrorizar estranhos, mas contraditoriamente diabólico para todos os intervenientes na disputa daquele território.



fig. 3.17 - Cenas de *O Pistoleiro do Diabo* (1973). *High Plains Drifter* (título original) Realizado e protagonizado pelo ator Clint Eastwood.

Depois de enunciados estes exemplos de uso simbólico do vermelho, direi que, quando utilizado por mim, é escolhido em função da simbologia do contexto, sobretudo para dar maior visibilidade às formas propostas que, num ambiente urbano, precisam de destaque.

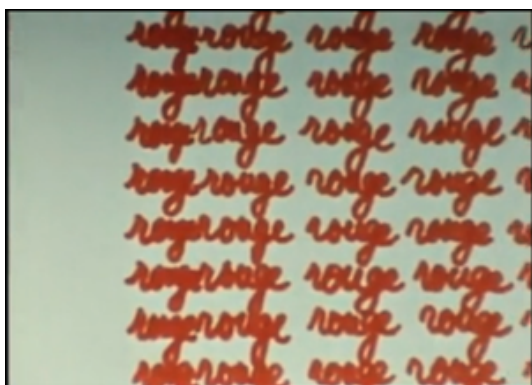


fig. 318 - rouge rouge rouge... (vermelho vermelho) Fotograma de *Un Film comme les autres* (*Um filme como os outros*) (1968) Grupo Dziga Vertov (J.L.Godard)<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Fotograma (cerca de 1m 43s) em [http://ubu.com/film/groupe\\_vertov.html](http://ubu.com/film/groupe_vertov.html) (consultado em 13 agosto de 2018).

### 3.01.08 **Objetos procurados**

“Onde está a verdade? De frente ou de perfil ? E em primeiro lugar, um objecto o que é? Talvez que um objecto seja aquilo que permite religar, passar de um sujeito a outro, logo de viver em sociedade, de estar em conjunto”

(Godard, 1985, p.212)

Os objetos industriais, usados artisticamente, são elementos das composições visuais pacificamente aceites, porque a arte os acolheu como carga simbólica e já são, também, a convenção do *objet trouvé* e do *readymade*.

Esse processo, no qual o artista se apropria de um objeto funcional e o transfere para o contexto artístico, assenta nas seguintes estratégias, simultaneamente ou não:

- Escolher por motivações e intenções diversas;
- Inscrever com letras manuscritas (ou dar um título);
- Expor em contextos artísticos ;
- Repetir ( porque a repetição destrói a função inicial para dar um carácter ornamental);
- Assinar.

É, neste sentido, que o trabalho de escolha é apresentado pelo autor como a produção do “objeto procurado”, porque nessa nova contextualização cria a ideia desejada, já diferente na nova significação, do mero objeto funcional. Ou como diz Bourriaud: “Ésa es la primera virtud del *ready-made*: establecer una equivalencia entre elegir y fabricar, consumir y producir.” (2007, p.22). Neste contexto, o meu trabalho enquadra-se na estratégia definida por Bourriaud como de “Pós-produção”, quando refere que:

“a obra de arte contemporânea não se coloca como término do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas como um local de manobra, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se produtos, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes”

(Bourriaud, 2009, p.16)

Assim, no contexto de “pós-produção” na qual as relações de apropriação, associação e resignificação se firmam, observa-se que a força dinamogênica e estética desse artista está na maneira como ele “insere um objeto num novo enredo” considerando-o “como um personagem numa narrativa”

(Bourriaud, 2009, p.22)

É este protagonismo dos objetos que me tem interessado. Como as novas relações que os artistas estabelecem com os materiais, desde a revolução “duchampiana” dos *readymade*, bem sintetizada neste excerto de uma resposta de Tony Cragg:

“A finales del siglo pasado aún existía un gran mundo del no arte, un mundo por fuera de las fronteras del arte. Esto incluía muchos materiales y la mayoría de los objetos. Había pocos materiales con los que se podía hacer escultura. Ahora no hay casi nada que no haya sido usado para hacer escultura y por consiguiente no hay límites para lo que pueda ser la escultura.” (Cragg,1966)

Mas a minha relação com os objetos e os “novos” materiais, apesar de ter uma vertente obsessiva, é também crítica e é nesse sentido que os objetos instalados deixam de ser o que eram, enquanto meras coisas de uso funcional, mas passam a ser “procurados” por mim e encontrados pelo público num novo contexto que produz um olhar crítico e os redefine.

Muitas vezes, demasiadas vezes, os objetos/coisas entram nas minhas instalações por impossibilidade de fugir da realidade do universo evocado, por não pretender o simulacro, pela relação com o quotidiano, com os objetos com que me cruzo ou procuro (ou por vezes tropeço), por saber que será a partir deles que vou construir o mundo. Um novo mundo? Sim, um mundo diferente e sempre melhor, é um desejo expresso pela construção de novas formas, novas ideias.

O “destruir”, aqui, é paradoxalmente realizado com a ambiguidade dos objetos que, numa desfuncionalização das suas origens, nunca se desmaterializam como numa destruição “normal” mas, por perderem a sua função original, se diluem em novas formas e significados. Não quero uma relação alienada com as coisas, nem uma sociedade em que os objetos nos dominem, como foi metaforizado no livro de José Saramago “Objecto Quase”:

“Por duas vezes falou baixinho quando o assento o segurou, por duas vezes tentou convencer o automóvel a deixá-lo sair a bem, por duas vezes num descampado noturno e gelado, onde a chuva não parava, explodiu em gritos, em uivos, em lágrimas, em desespero cego. As feridas da cabeça e da mão voltaram a sangrar. E ele, soluçando, sufocado, gemendo como um animal aterrorizado, continuou a conduzir o carro. A deixar-se conduzir.”

(1978. p.25)

Porque acredito que, como no final do conto, os objetos continuarão a ter o seu lugar como instrumentos criados para usufruto humano e não para sua escravidão consumista, fetichista ou outra.

“Foi então que do bosque saíram todos os homens e mulheres que ali se tinham escondido desde que a revolta começara, desde o primeiro oumi desaparecido. E um deles disse: — Agora é preciso reconstruir tudo. E uma mulher disse: — Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas.”

(Saramago, 1978, p. 53)

### 3.01.09 Super Pop

O mundo já é POP (Matisse/Warhol), só falta ser SUPER-POP.

A situação é NEO-NEO, mas o ato criativo anseia para além da realidade.

Gosto de festas, carros de corrida, peixes, água, sol e de ir à Lua e voltar.

Construo um mundo à minha maneira, onde o instinto e o racional se unem no sentido do prazer e da utopia.

Crio como um aventureiro que vai pelo mar dentro à procura da Atlântida e quando a encontra dá-lhe o nome de uma recordação e continua.

Xana 1989<sup>35</sup>

“A minha mãe comprava muitas revistas estrangeiras, Eu não ia à escola, Ficava em casa, sentada no chão, a folhear revistas. A minha revista favorita era a revista americana *Women's Day*. Não sabia inglês, via bonecos. Fazia recortes e colagens com fita-cola. Gostava de recortar desenhos de boiões, caixas, embalagens da publicidade. Do que gostava mais era da publicidade.”

(Lopes, 2017, p.14)



fig. 3.19 - Embalagem do detergente para a loiça Super Pop (embalagem de 2018).

---

<sup>35</sup> Texto sem título no catálogo da exposição da Gal. Valentim de Carvalho, 1989.



fig. 3.20 - *Super Pop*. Pormenor da instalação, embalagens de Super Pop sobre prateleiras. Galeria 30 dias, Caldas da Rainha, 2000.



fig. 3.21 - *Super Pop*. Pormenor da instalação, embalagens do detergente Super Pop. Galeria 30 dias, Caldas da Rainha, 2000.

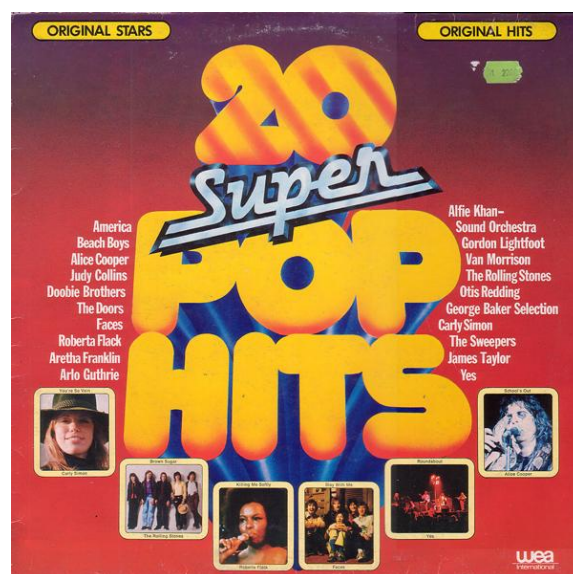


fig. 3.22 - Seis imagens de publicidade retiradas da *internet* relacionadas com o tema Super Pop (continua na próxima página)

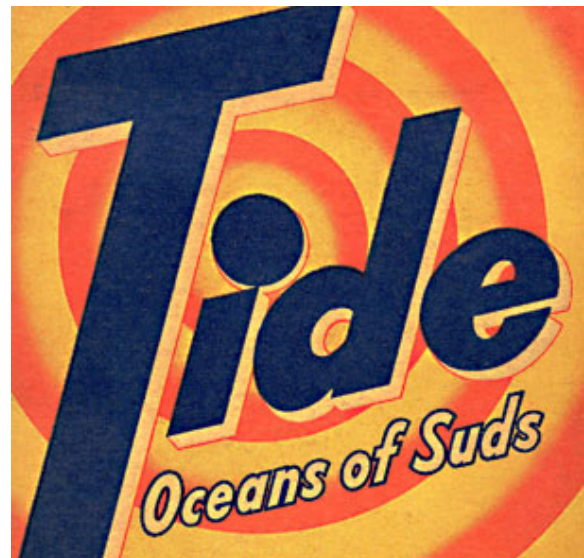
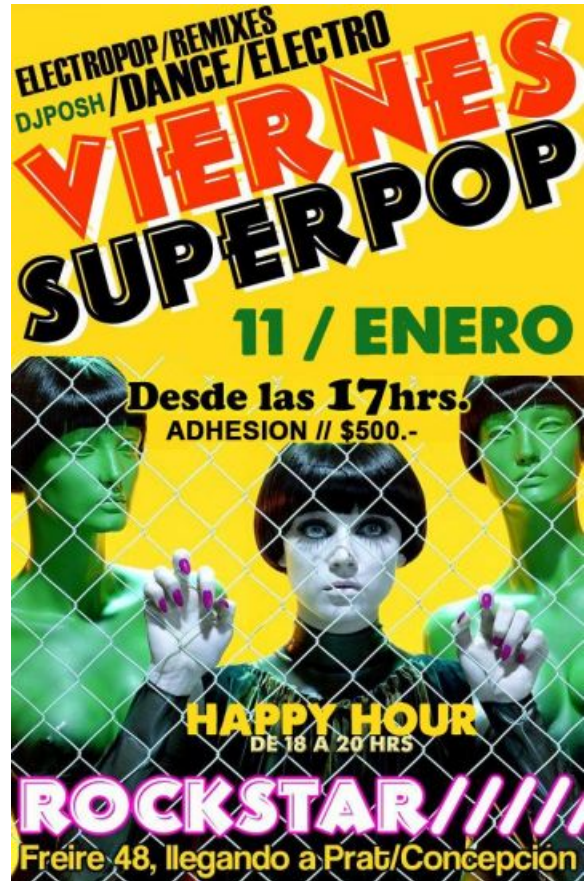


fig. 3.22 - Seis imagens de publicidade retiradas da *internet* relacionadas com o tema Super Pop.

### 3.01.10 Plástico

#### *“Plásticos*

Nos anos 60, havia na Rua de Arroios uma loja que só vendia plásticos. Baldes, alguidares, tigelas. Muitas cores. Nos anos 80, vi uma exposição do Xana, ao pé do Instituto Britânico, que me fez lembrar muito esta loja da minha infância.”

(Lopes, 2017, p.14)

A visita de Adília Lopes à exposição *Super Plástica* (subcapítulo 2.05), despoletou-lhe memórias, imagens simples e fortes de infância, de “muitas cores” numa loja “que só vendia plásticos”. E são essas ideias de uma simplicidade essencial que igualmente me interessam. Se a cor também me remete para o universo da infância (talvez das visitas às feiras), a relação mais forte é com a ideia de luminosidade, de festa e da alegria que lhe está inerente. E, ao tentar enunciar os motivos da utilização de objetos com superfícies de plástico (ver em baixo) nas minhas instalações e obras, são as suas qualidades cromáticas que aparecem em primeiro lugar.

#### **Porquê a utilização do material plástico?**

- Pela qualidade das superfícies e vivacidade da cor;
- Pela cor incorporada, o que subtrai a necessidade de as pintar e dificulta a alteração cromática das superfícies;
- Pela maleabilidade;
- Pela conservação e resistência física;
- Pela possibilidade de reutilização em novos e diversificados projetos.

Ou porque a característica refletora e brilhante do plástico seja propiciadora de magia, como diz J. L. Borges, em *A Biblioteca de Babel*: “prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...” (1998, p.483)

### 3.01.11 Alguidares

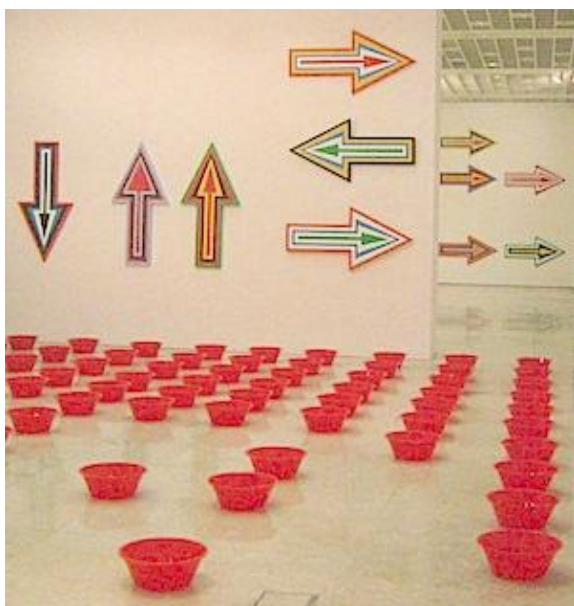


fig. 3.23 - Instalação *Rigorosamente alguidares vermelhos*, Culturgest, 2004.

O motivo pelo qual comecei a usar alguidares, nas primeiras instalações, é do domínio do inconsciente. Mas se forçar uma interpretação, dessa escolha, apercebo-me que uso o objeto como recetáculo, porque é um círculo (subcapítulo 3.01.01), porque é próximo das conchas, porque pode ser quase uma forma uterina. Ou talvez porque esteve sempre presente, desde a minha infância, primeiramente em barro, em casa da minha avó no Alentejo, depois em plástico em diversos lugares e usos.

O alguidar fazia parte do quotidiano de muitas casas portuguesas, como é referido nestas memórias encontradas num blog:

“Não havia casa que não dispusesse de um. As suas utilidades eram inúmeras: nele se 'batia' a massa do pão-leve e amassava e deixava a massa levedar para fazer as filhoses, no alguidar lavava-se a loiça do dia a dia, um para lavar, outro para enxaguar, era para o alguidar que em Dezembro/Janeiro de cada ano se 'migava' o trigo...”<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Descrição encontrada no *Blog dos Forninhenses* em <http://onovoblogdosforninhenses.blogspot.com/2016/06/o-alguidar-de-barro.html> (consultado em 13 agosto 2018).

O alguidar ainda hoje serve para tomar banho, para lavar roupa e tantas outras atividades. E quando olho para a pintura *Nascimento de Vénus* de Botticelli (fig. 3.24), também vejo naquela concha um grande alguidar.



fig. 3.24 - Sandro Botticelli, *Nascimento de Vénus*, 1482 e 1486, Galeria Uffizi, em Florença.

Entre as diversas obras, em que usei alguidares, destaco uma cenografia para a coreografia *Diving* de Rui Horta, em que usei somente alguidares azuis cheios de água que se relacionavam com os círculos negros colocados nos figurinos, também desenhados por mim. Ali não se nascia milagrosamente dos alguidares, como a *Vénus*, mas mergulhava-se, metáfora da vida, nas formas circulares.



fig. 3.25 - Cenografia para *Diving*, coreografia de Rui Horta, S.O.A.P. Dance Theatre de Frankfurt, Mousonturm Künstler House - Frankfurt, 1993.

### 3.01.12 Palavras

*Felicidade, amor, liberdade, nada, construir, rio* e mais algumas palavras aparecem no seio das minhas obras, apesar de afirmar que existe uma relativa autonomia do “discurso visual”, apesar de acreditar no inefável das artes visuais como radicalmente Matisse afirma nesta resposta aos seus alunos:

“ Senhor Matisse, porque é que pinta?

- Para traduzir as minhas emoções, os meus sentimentos e as reações... em termos de cor e forma (...)

Querem fazer pintura ? Antes de mais nada têm de cortar a língua, porque a vossa decisão tirar-vos o direito de se exprimirem sem ser com os pincéis”

(Matisse, 1972, p.181)

Mas somos, felizmente, humanos e por isso sempre contraditórios na nossa evolução, até porque a vida não é tão simples como desejaríamos, porque para lá dos nossos paradigmas ideológicos, morais ou outros, temos necessidade de ser eficazes na comunicação, mesmo que expressiva, como a arte. Mas, quando se trata de expressão poética, seja verbal ou visual, temos necessidade de ultrapassar todas as barreiras das disciplinas, das linguagens, temos de experimentar a liberdade. E tentar, como diz uma personagem de *La Chinoise*<sup>37</sup>, “falar [ou escrever] como se as palavras fossem som e matéria. (...) sabendo que em dois mil anos as palavras mudaram de significado”. E nesta relatividade das coisas, sabemos historicamente que não são só os artistas visuais que invadem o campo da literatura também o inverso acontece, como neste exemplo de um poema de Ramos Rosa com composição/significação muito visual:

O                    a   r                    p a s s a  
a t r a v é s   d a s   p a l a v r a s

(Rosa, 2001 [1980] p.181)

---

<sup>37</sup> Filme de Godard, Jean-Luc (1967)

### 3.01.13 Nada



fig. 3.26 - *NADA*, instalação na exposição *Fábrica*, Faro, 2016.



fig. 3.27 - Desenho preparatório para *NADA*.

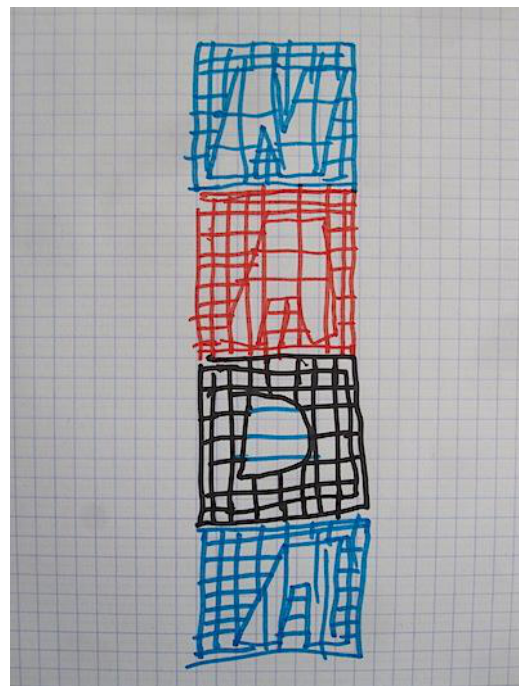


fig. 3.28 - Desenho preparatório para *NADA*.



fig. 3.29 - Goya, Francisco (1746-1828) Gravura *Nada. Ello dirá* da série de gravuras *Los Desastres de la guerra*. 1814 - 1815. Aguada, Aguaforte, Aguatinta, 155 x 201 mm. Museu Nacional do Prado.

A gravura *Nada. Ello dirá* de Goya foi realizada no contexto e seguimento da Guerra da Independência espanhola. Ela expressa a dicotomia vida/morte e, nesse ciclo fatal, sempre regressamos ao nada inicial.

Mas o tema *vanitas*, ou a efemeridade da vida, não me interessa porque é óbvio, porque à consciência dessa condição efêmera eu contraponho a necessidade de viver, como a luta essencial. No meu trabalho criativo, é sempre invocada a vida. Apesar dessa atitude forçadamente positiva, a palavra *NADA* aparece numa placa criada para a instalação *Amor, Libera Lux* (subcapítulo 2.19, fig. 2.102) e na obra intitulada *Nada* de 2016 (fig. 3.29).

Mas o que significa esse *nada* nestas minhas obras? Talvez devesse levantar uma questão semelhante quando coloquei noutras peças a palavra Tudo / Nada / Sun (*Amor, Libera. Lux*, subcapítulo 2.19) ou em italiano *Tutto* (fig. 2.17), talvez as palavras só lá estejam pela sua presença gráfica e não pelo significado ou talvez porque o conteúdo essencial sejam outros sinais, as cores, os recortes das formas, talvez.

E porque digo *talvez*, quando forço estas interpretações das minhas obras? Porque não quero destruir o enigma, porque essas dúvidas fazem parte da própria obra. A sua ambiguidade é essencial para não se tornar uma caricatura das ideias imanentes, necessariamente subjetivas.

### 3.01.14 Verdade



fig. 3.30 - *A Verdade*, 60x30cm, alguidar de plástico com inscrição, assinatura e datado de 2017.

Um alguidar é mais do que um alguidar: pode ser um jornal da manhã (a obra da fig. 3.30 foi concebida para uma exposição coletiva intitulada *Do you believe in the morning papers?*<sup>38</sup>) mas também pode ser um espelho, se estiver cheio de água (mito de narciso?) ou um módulo para construir, se for replicado.

A palavra verdade, que pressupõe rigor e conformidade entre a ideia e a realidade, é banalizada no discurso do quotidiano:

---

<sup>38</sup> Apresentado nas exposições; *Do you believe in the morning papers ?*, Galeria das Artes Visuais, 2017 e British Bar #11, Lisboa 2018.

“...é preciso dizer as coisas como elas se passaram de verdade, pelo menos para mim. E a verdade é que eu ficava sempre um pouco espantado por aquilo acontecer a um tipo como eu. Um homem respeitável...”

“...contando a minha verdadeira história a um bêbado e escrevendo-a, e reescrevendo-a.”

(Pires, 2008, pp. 112-119)

Neste excerto de um conto, a personagem diz que a sua verdade (reconhecendo a possibilidade de existirem outras) pode ser reescrita sucessivamente até ao infinito da sua vontade e imaginação. É nessa condição que enuncio *A VERDADE*, escrita/desenhada neste alguidar, é assim que a relativizo, que escolho um recipiente vazio e recetor dos mais diversos conteúdos/realidades, de certeza mais verdadeiros que as próprias palavras que, para além da sua materialidade, quando escritas são apenas conceitos.

No vazio desta *A Verdade* pode estar tudo. Até mesmo alguma ironia em relação aos *readymades* de Duchamp, principalmente aquela *Fonte* que também tem uma inscrição com uma falsa assinatura.

Evocando a verdade queremos todos apoderar-nos da razão e do poder, como, por exemplo, os jornais que nos seus títulos se reivindicam da verdade. Veja-se o caso do *Pravda* (verdade em Russo) e de muitos outros jornais no mundo.

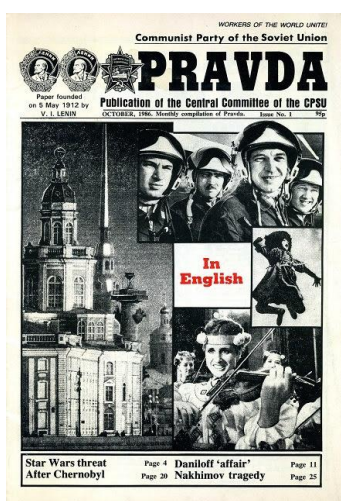


fig. 3.31 - Capa do jornal *Pravda*, edição em inglês, 1986.



fig. 3.31 - Capa do jornal *A Verdade*, publicado em Portugal, 1975.<sup>39</sup>



Fig. 3.32 – Capa do *Truth*, jornal da Nova Zelândia que se publicou entre 1906-1930.<sup>40</sup>



fig. 3.33 - Capas do jornal *The Sun* com os títulos de “A Verdade” para uma notícia que mais tarde teve de ser corrigida com outros factos, então intitulada “A Verdade Real”.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Retirado de <https://ephemerajpp.com/2017/04/07/a-verdade-3/#jp-carousel-258270>

<sup>40</sup> *The Truth* <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/nz-truth>

<sup>41</sup> <https://www.thesun.co.uk/archives/news/919113/we-are-sorry-for-our-gravest-error/>

## Verdade

A verdade não se explica  
a verdade é verdade  
a verdade é um círculo  
uma pedra sobre o assunto  
a verdade é o que está debaixo à vista  
e o que está em cima escondido  
a verdade é que não está e o que está  
se fosse uma mentira nem me preocupava com a verdade  
a verdade não representa nada, é Adan e Aver no inferno  
a verdade é dada a ver e muito mais

Num alguidar vermelho o mundo é azul  
não ver a realidade é construção da mentira com verdade  
mais de que verdade em todas as mentiras  
como é bela e feia a verdade  
Um alguidar não é verdade nem mentira  
é um alguidar  
é um círculo, é meio cone , é um depósito, é um ventre, é uma piscina  
foi a nossa banheira, é o teu guarda-chuva  
a verdade é tanta coisa que a mentira é que nos interessa  
ou vice-versa..

“Words such as truth are stupid in themselves.”

Marcel Duchamp<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Citado por Girst, Thomas (2014). *The Duchamp Dictionary*, Thames & Hudson, Londres , p. 181 (citado numa entrevista com Otto Hahn, em Gough-Cooper and Caumont, em Hultén (ed.) 1993, com entrada de 15 fevereiro de 1963, n.p. )



fig. 3.34 - Fotograma do filme *La Chinoise*.



fig.3.35 - Fotograma do filme *La Chinoise*.

Num filme de Godard (*La Chinoise*), uma personagem coloca óculos com as lentes bloqueadas com as bandeiras de diversos países (figs. 3.34 e 3.35). Metáfora para percebermos de que forma a verdade é também manipulada por muitos interesses, neste caso “nacionalistas”, “patrióticos”. Ou se formos de outra nacionalidade, como sentimos que todo o estrangeiro nos é “estranho”.

### ***TODA A TEORIA É MENTIRA***

A obra *A Verdade* é também resposta ao objeto *Toda a Teoria é Mentira* realizado anteriormente. Essa peça que também é apropriação de um objeto de uso comum, neste caso um balde, tem inscrito, além da frase que lhe dá o título, algumas palavras ou letras soltas, como: *alegria, livre, azul, céu, ideia* e está assinado e datado.





fig. 3.35 a 3.37 - *Toda a teoria é mentira*, acrílico sobre balde de plástico. Fotografias da obra na exposição *Traz e Leva* Galeria do Curso de Artes Visuais , Campus da Penha - UALG , 2017.

Estas duas obras, ao dialogarem objetivamente entre si, tornam evidente o processo de sequência que existe em todas as minhas obras, como se cada parte se explicasse pela seguinte ou pelo todo.

Nestes objetos é evidente a atitude de escolha, apropriação, inscrição e assinatura, o que nos remete novamente para o “**objeto procurado**” (subcapítulo 3.01.08), aqui “intervencionado” pela utilização de frases e palavras com uma importância relevante na estruturação da composição visual e também na significação.

## 3.02 ATITUDES OPERATIVAS

### 3.02.01 Sentir e Experimentar

“A consciência humana é como uma consciência corporal; nós conectamo-nos com o mundo através das nossas atitudes. As nossas mãos e o nosso corpo possuem habilidade e sabedoria corporal”

(Pallasmaa, 2012, p.11)

“Une sculpture ne m’intéresse vraiment que dans la mesure où elle est, pour moi, le moyen de rendre la vision que j’ai du monde extérieur... Ou, plus encore, elle n’est aujourd’hui pour moi que le moyen de connaître cette vision. À tel point que je ne sais ce que je vois qu’en travaillant. Et, quand je fais de la peinture, c’est dans la même intention.”

(Giacometti, 1993)

Quando nascemos, há um primeiro gesto, um espasmo inexplicável, um grito, apenas a tentativa de agarrarmos a vida; depois prosseguimos com outros impulsos de sobrevivência ou pulsões de vivência e vamos pensando nisso e em novas emoções, tomando consciência do que somos, avançando nessa deriva num processo instintivo, experimental e criativo. E essa é a prova de que a natureza humana é antes de tudo artística, porque desenhamos o que não sabemos para depois dizermos que o assumimos e até juramos que é nosso, que é meu, que é teu, que nada foi por acaso. Ou que o acaso foi propositado, como os artistas modernos e contemporâneos que:

“en clara oposición al orden riguroso que classicismo impuso al arte, las vanguardias prefirieron del azar como norma de creación. Lo fortuito, lo aleatorio, lo casual y lo imprevisto fueran asumidos por aquellos artistas que no deseaban imponer normas rígidas a sus obras... primando la idea de transformación sobre el concepto de formalización.”

(Lafuente, 2014, p.105)

E bem exemplificado nesta declaração de Matisse: “no meu desenho sintético deixo lugar ao acidental. Aproveito-o até: certos elementos acessórios servem-me tanto como o mais indispensável.” (1972, p.186) Ou quando insiste e diz que o seu trabalho de desenho espontâneo lhe permite uma autoanálise: “Abrigado atrás de minha irresponsabilidade amo

os desenhos, estudo-os; procuro neles revelações sobre mim próprio. Considero-os como materializações do meu sentimento.” (Matisse, 1972, p.150).

Uma atitude experimental, em arte, pressupõe aceitar realizar uma ação que terá resultados imprevisíveis. Ao contrário das experiências científicas não é importante fazer o registo dos procedimentos para validar uma hipótese, essa atividade é assumida como exploração livre pelo prazer do resultado imediato ou, como as crianças o fazem, para adquirir conhecimentos intuitivos. Experimentar, sem hipóteses pré-determinadas, sem função, por vezes apenas limitado pelas características das superfícies ou dos espaços, procurando novas formas de expressão técnica em rotura com as convencionais.

Historicamente, as ações experimentais foram um recurso próprio das vanguardas artísticas, nas suas mais diversas áreas, para encontrarem estruturas e modos inovadores e para porem em causa os conceitos e cânones clássicos de arte.

“Uno de los asuntos de la experimentación, entre otros muchos, ha sido convertir las letras, las palabras y las frases en signos plásticos, en iconos gráficos que han tomado un nombre genérico: poesía visual. En ese tipo de poesía se pretende que exista una simultaneidad entre lo verbal y lo visual, de manera que el texto ofrezca las dos posibilidades de lectura-contemplación y que lo haga de manera simultánea”

(Lafuente, 2014, p.35)

Por este motivo, o acumular de resultados idênticos, numa mesma experiência, pode ter como consequência o meu desinteresse, como artista, pelos seus fins, podendo não se configurar em ciência mas sim num novo “academismo” artístico, por começar a afastar-se da criatividade, da expectativa do “novo”.

### 3.02.02 Construir

“Criar é próprio do artista - onde não há criação, a arte não existe.”  
(Matisse, 1972, p.328)

“Where does an artwork end?” This fundamental question that traditional art avoided by using the hard edge of the “frame” is radicalised in the twentieth century.

With abstract painting and its flattening of pictorial space art is under threat of a “flow outwards” into its environs.”

Sol Lewitt <sup>43</sup>

Como Matisse, sempre quis ser criador de formas, como LeWitt, sempre ignorei as molduras e quis invadir o espaço. Desde muito cedo, não me interessei em ficar confinado aos limites do retângulo da tela, muito menos ao retângulo da moldura. O que sempre me entusiasmou foi construir no espaço tridimensional.

Construir por necessidade de participar na comunidade. Será organização modular? Serão cenários? Serão ambientes? Instalações?

Composição artística é organização de um todo (a obra) que é constituído por diversos elementos estruturais (materiais, visuais, sonoros, verbais) que se relacionam e que até se podem contradizer, mas que geram um conjunto de ideias ou de emoções que expressam uma vontade poética.

Mas, ao contrário de certas disciplinas próximas da arte, como a arquitetura ou o *design*, existe aqui um campo mais aberto à criatividade, pois, na arte, pode-se sair dos objetivos funcionais e procurar o equilíbrio mas também a disrupção, a harmonia ou a provocação. Trabalha-se com o conhecido para chegar ao estranho.

Utilizo normalmente um processo escultórico de adição, acrescentando formas a uma estrutura básica (módulo), num processo construtivo por combinação desses elementos. E, muitas vezes, escolho o efeito do ritmo causado pela repetição de elementos padronizados, sejam eles formas ou espaços intercalares. Neste processo de composição existem desenhos prévios e planeamento, mas também experimentação no atelier ou mesmo improvisação, no momento da instalação, no local de apresentação final. Todavia, é importante realçar que, apesar da utilização de sistemas geométricos e modulares, neste processo, os sentidos

---

<sup>43</sup> Citação na p.130 de Bruderlin, Markus (2001). *Ornament and Abstraction - The dialogue between non-western, modern and contemporary art*. Fondation Beyeler, Basel: Dumont.

também estão alerta e podem surgir alterações na forma e nas ideias a comunicar, não se tratando de um processo meramente conceptual, prévio à construção da obra.

### **E porquê projetar e construir com sistemas modulares ?**

- Por uma obsessão pelas harmonias visuais provocadas pela repetição, pelo meu interesse inconsciente nas grelhas modulares;
- Pela proximidade entre as dimensões humanas e os módulos, o que facilita o armazenamento, transporte e construção;
- Pela vantagem da planificação dos projetos, organização e coerência visual;
- Pela possibilidade de constituir composições em padrões geométricos, mesmo que depois os sobreponha, os desorganize ou mesmo os destrua;
- Porque numa sociedade industrializada existe uma grande variedade e quantidade de produtos, com as respetivas formas disponíveis no mercado e a baixo custo;
- Porque me interessa mais o jogo com a ambiguidade das formas, dos sentimentos, do que as funções dos objetos;
- Porque nos processos de descontextualização repetitiva, aqueles objetos perdem a sua função inicial e, ao surgir a hipótese de serem expressão poética, passam a ser do domínio da estética (ideias e questões sensíveis e simbólicas).

### **E que dispositivos produzo: Serão cenários? Serão ambientes? Instalações?**

Interessa-me construir **ambientes** totalmente manipulados, normalmente em espaços fechados, porque são mais fáceis de gerir e são menos contaminados pelos objetos vizinhos, onde a criação também pode ser a nova organização ou montagem ou desconstrução de objetos já existentes.

No espaço público pretendo criar **cenários** para habitarmos, para alterar o quotidiano das pessoas. Se existirem meios (técnicos, produção, condições geográficas) poderá ser um dispositivo cenográfico envolvente ou até imersivo.

Criar espaços, por vezes de grandes dimensões, usando materiais relativamente baratos ou mesmo reciclados, construindo com técnicas elementares, somente de sobreposição e modulares que possibilitam estruturas relativamente robustas.

E conceber dispositivos multidisciplinares, **instalações**, com diversos objetos ou imagens, sons ou mesmo ações que se relacionam e provocam novos contextos simbólicos,

onde não haja preconceitos técnicos e onde também surja o cruzamento com as disciplinas clássicas: pintura, escultura, desenho, fotografia.

Quero propor um lugar que o espectador possa usar, onde ele seja também protagonista da obra, onde possam acontecer ações (*happenings*) não programadas, experimentais, onde se possa inventar, onde a arte se confunda com a vida, mas que seja um prazer para os sentidos. Onde surja uma qualidade de vida alternativa ao quotidiano da mera sobrevivência mercantil, mesmo que apenas momentaneamente, onde a arte seja sinal de esperança no futuro e um grande passo para construir uma bela utopia, hoje.

### 3.02.03 **Técnica**

A arte está intrinsecamente ligada aos desenvolvimentos culturais e, inerentemente, tecnológicos da sociedade, do tempo histórico em que é realizada. No passado, a química introduziu novas tintas, a perspectiva ou a fotografia influenciaram a representação pictórica e, conseqüentemente, o tempo atual. A minha curiosidade também passa pelas novas tecnologias (mundo digital, sensores, processos de fabrico industrial e impressão 3D) e, como Leonel Moura, percebo a sua importância na atualidade:

“A arte é um “transformer” ambiental. No novo contexto da produção tecno criativa a arte é tão afectada pela técnica quanto exerce uma forte influência nesta. As chamadas Novas Tecnologias são em si mesmas o resultado de mentes criativas e artísticas. E de um impulso libertário que genericamente caracteriza o comportamento criativo dos artistas.”

(Moura, 2007, p. 37)

No processo de criação da obra de arte existe uma relação constante entre a técnica (o saber fazer, conhecer os materiais e comunicar) e a poética (a faculdade de gerar ideias e sentimentos) que é o elemento primordial da obra. E, como explica Oiticica, esses dois componentes são inseparáveis:

“Toda a arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se “aprende” e é adaptado a uma expressão, mas está indissolúvelmente ligado à mesma. É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da

arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia”.

(Oiticica, 2006, p.83)

As tecnologias digitais introduzem novas possibilidades, no cálculo, no planeamento, no desenho e até na execução e interação com as obras de arte. Leonel Moura diz mesmo que o computador é mais do que uma ferramenta, é um prolongamento da mente, uma prótese:

“O computador é muito mais do que um sofisticado processador de texto ou uma veloz máquina de cálculo. É um poderoso meio para nos ajudar a pensar, projetar e concretizar. Mais do que uma ferramenta, o computador é um parceiro na criação de ideias. Amplia o cérebro e permite pensar o inimaginável. Estimula, fomenta a experimentação e mostra, num ápice, múltiplas hipóteses, muitas das quais nunca conseguiríamos visualizar pelos nossos próprios meios. O computador é um prolongamento protésico da mente.”

(Moura, 2007 p.33)

Mas, também, no pólo oposto, continua a ser extremamente importante não esquecermos que temos um corpo sensível. Que ainda sabemos afirmar a presença humana com as nossas mãos, ao modelar uma folha de papel ou um pedaço de barro. Para que não se perca a memória de tocar nos materiais ou do registo imediato da mão que agarra um lápis e risca uma folha de papel ou apenas a sombra do gesto humano sobre a superfície da terra. Para que não nos esqueçamos que tudo o fazemos é apenas para construir humanidade.

### 3.02.04 Repetição e Ornamento

“Expression, for me, does not reside in passions glowing in a human face or manifested by a violent movement. The entire arrangement of my picture is expressive: the place occupied by the figures, the empty spaces around them, the proportions, everything has its “share”.

Composition is the art of arranging in a decorative manner the diverse elements at the painter’s command to express his feelings”

Henri Matisse <sup>44</sup>

Tal como Matisse, penso que a composição visual é constituída por diversos elementos que preenchem um determinado espaço, que o decoram, não de um modo neutro, mas para expressar emoções, sentimentos, ideias. A repetição cumpre essa função, seja modular ou não, com objetos ou com a presença de outros elementos estruturais que criem sistemas regulares, ritmos (por vezes padrões) que são também ornamento.

A importância da repetição na comunicação humana não é só da ordem do ornamento, ela é essencial à construção da própria linguagem que tem por base signos. E “um signo é o que se repete. Sem repetição não há signo, porque não se poderia reconhecê-lo e o reconhecimento é o que fundamenta o signo.” (Barthes, 2015[1980], p. 301)

O modernismo trouxe-nos esse novo paradigma: as obras (pintura, escultura ou outras disciplinas) são o que são (matéria e composição visual de formas, cores, linhas, texturas) já não traduzem, apenas, o simbolismo clássico presente na narrativa das figuras e dos cenários. Por isso, a arte abstrata não tem pudor em ser só a composição de formas que muitas vezes, apenas, se repetem.

A ornamentação também está ligada ao “arabesco” que é expressão da visão islâmica do mundo. Aí, a decoração geométrica facilita a relação com o transcendente porque nos afasta do realismo mimético mas “estruturando o plano da imagem em ornamento cria ordem” (Zitko, 2001, p.57). O que nos remete para os atos repetitivos das cerimónias religiosas e para uma “ordem divina” ou cosmológica (fig. 3.38) ou política.

---

<sup>44</sup> Matisse citado por Wood, Paul & Edwards, Steve *Art of Avant-Gardes* (2004) p.131, Londres: Yale University Press.

Matisse *Notes of a Painter* (1908), in Harrison and Wood, *Art in Theory 1900-2000* IB6 p.70.



fig. 3.38 - Alinhamento de Menires de Carnac , França, V milénio a. C.

O ornamento é expressão artística presente em todas as culturas e períodos da história da arte, apesar de aparentemente muito subvalorizado na cultura moderna e contemporânea, pois é remetido para a “decoração” ou para o campo do *design*. As características ornamentais fazem parte da essência formal de grande parte das artes visuais do séc. XX e XXI, mesmo que esse facto não seja assumido por muitos artistas. Reconhecemos a presença dos elementos repetitivos/decorativos nas obras da abstração, como no minimalismo, na *op-art* ou até arte conceptual. Leia-se o que Daniel Buren diz a propósito:

“Je devrais en être plutôt fier, dans la mesure où tout le grand art est fondé sur le décoratif, d'Uccello à Piero della Francesca. Nombre d'artistes modernes ont également travaillé sur cette notion, comme Matisse, Léger et Picasso, Mondrian, Malevitch. Mais le terme a pris une connotation péjorative, voire insultante, au XXe siècle. Lorsqu'on choisit un tableau en fonction de la couleur de ses fauteuils, n'est-ce pas cela, le décoratif au sens péjoratif? “

(Buren, 2002)

A génese do ornamento provém da influência da cultura oriental, nomeadamente da cultura islâmica e do seu “arabesco” mas também da cultura ocidental, desde a Pré-História (Megalitismo e cultura Castreja) e de toda uma prática “decorativa” que atravessa as artes aplicadas e a arquitetura da antiguidade clássica até hoje.

Em Portugal, são curiosos e fascinam-me particularmente pelos seus desenhos ondulados, na decoração dos menires do Megalitismo (fig. 3.04) ou nas “Pedras Formosas” da Cultura Castreja ( figs. 3.39 a fig. 3.42). No séc. XV e XVI, destacam-se na arquitetura do

Manuelino com as suas colunas torsas e outros motivos ornamentais exuberantes (cordas entrelaçadas, redes, elementos vegetais e fantásticos).



fig. 3.39 - Pedra Formosa da Citânia de Briteiros Museu da Cultura Castreja. <sup>45</sup>



fig. 3.40 - A Pedra Formosa do Castro das Eiras. <sup>46</sup>

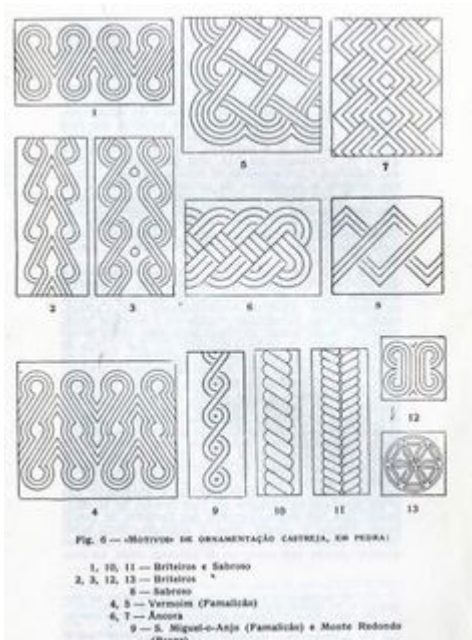
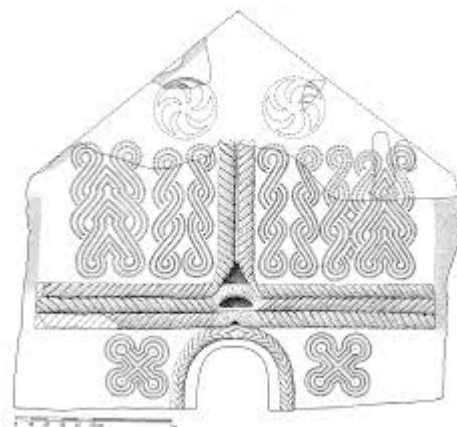


fig. 3.41 - Desenhos da cultura Castreja.



Pedra Formosa

fig. 3.42- Desenho da Pedra Formosa. <sup>47</sup>

<sup>45</sup> Portugal, monólito de granito, provavelmente há uns três mil anos, três metros de largura e mais de dois de altura, pesando cinco toneladas.

<sup>46</sup> Na freguesia de Pousada de Saramagos, concelho de Vila Nova de Famalicão, (foto de Henrique Matos / *Wikipédia*).

<sup>47</sup> “Os dados disponíveis sugerem que a construção deste balneário não deverá ser anterior a meados do século I d.C., podendo a sua utilização ultrapassar a época Flávia.”, p.146.

Retirado de Queiroga, Francisco Reimão e Dinis, António Pereira. *O Balneário Castrejo do Castro das Eiras*. Consultado em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8379.pdf> (18 agosto de 2018)

Para finalizar este subcapítulo, cito o historiador Jorge Rodrigues numa referência à Arquitetura Romântica em Portugal que determina a importância histórica do ornamento na criação artística:

“ Toda a manifestação artística é manifestação de humanidade, de diferença, marcada mesmo na realização dos motivos mais simples de relação entre o homem e o Mundo. Esta ornamentação, mais do que representar a Natureza, pretende deixar as marcas da percepção e capacidade de criação do homem, que correspondem à expressão de impulsos inerentes à sua condição biológica de homem-autor-artista. Muitas destas marcas são de carácter rítmico ou minimal, correspondendo a impulsos básicos da condição humana como são as atividades motoras de andar ou correr, ou as necessidades criativas da música ou dança, frequentemente com intuits rituais que transcendem o nível básico da criação. A necessidade de decorar - o horror ao vazio comum a inúmeros períodos e tendências da criação artística - seria assim a forma mais evidente de marcar essa diferença humana e, ao mesmo tempo, de contribuir para identificação do grupo com a obra criada para a sua fruição.”

(Rodrigues, 1995, p.265)

### 3.02.05 Congeminar a Utopia

A dimensão política da minha intervenção, como artista, é entendida, aqui, como a minha relação com a vida social, com a organização da sociedade, com aquilo que critico e com aquilo que congeminho, no sentido do que imagino alcançar (Utopia). Porque quero contribuir para a construção da sociedade e porque, tal como tinha declarado anteriormente, acredito que «ainda estamos a tempo de salvar o mundo» (Xana, 2001a). Mas Marcuse alerta, acertadamente, que a dimensão política da arte não deve ser literal, porque:

“o potencial político da obra baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a práxis é inexoravelmente indireta, mediatizada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mas ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais da mudança. Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud que nas peças didáticas de Brecht”.

(Marcuse, 1986, p.14)

Será dos artistas que receberemos os sinais das radicais mudanças sociais futuras?

Porque do lado do poder esperamos pouco, pois aqueles que o exercem estão, pela sua condição, numa situação privilegiada e confortável, o que não convida à mudança. São sempre aqueles que não têm poder que transportam a chama da mudança, por isso Marx indicou no passado o “proletariado” como classe inatamente revolucionária. Hoje, o proletariado diluiu-se numa “classe média” trabalhadora alienada pelo prazer e necessidade consumista. Mas serão esses “novos trabalhadores” que terão de alterar a situação, de se assumir como cidadãos críticos e criativos, talvez artistas. Só criando novos mecanismos democráticos e de participação, com renovação constante dos mecanismos da organização social e política, se alterará radicalmente esta relação opressiva entre seres humanos potencialmente iguais e livres.

Mudar as estratégias para transformar a sociedade: mudar as formas de comunicação e de poder para mudar estruturalmente o mundo.

A nossa natureza é o movimento, é a evolução, o não ficar estático e criar diálogo em comunidade, sobretudo no encontro entre os cidadãos e o espaço público. Para que seja possível:

“Um toque do teu dedo no tambor dispara todos os sons  
e começa a nova harmonia.  
Um passo teu é a sublevação dos novos homens  
e a sua primeira arrancada.  
Viras a cabeça: um novo amor! Voltas a cabeça: o novo amor!  
(...)  
Chegada a todas as horas, partida para todos os lados.”

(Rimbaud, 1975, p.1)

### 3.02.06 Imaginar

Basta imaginar  
um pássaro para o aprisionar,  
e depois imaginar o ar para o libertar  
e imaginar asas para ele voar  
e imaginar uma canção para ele cantar

(Pina, 1983, p.22)

Jacques Aumont define o “imaginário”, no sentido corrente, como “o domínio da imaginação, entendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis.” (2005, p.86)

“ (...) Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.  
Tudo o que sonho ou passo,  
O que me falha ou finda,  
É como que um terraço  
Sobre outra coisa ainda.  
Essa coisa é que é linda.  
Por isso escrevo em meio  
Do que não está ao pé,  
Livre do meu enleio,  
Sério do que não é.  
Sentir? Sinta quem lê!”

Fernando Pessoa <sup>48</sup>

A imaginação é uma característica humana essencial pois incita à ação transformadora, muito para lá de qualquer necessidade primária de sobrevivência. É, assim,

---

<sup>48</sup> Excerto do poema “Sinto”. <http://arquivopessoa.net/textos/4250> (consultado em 10 junho 2018).

uma capacidade inata que ultrapassa e propõe realidade numa relação crítica, criativa e profícua com o planeta.

“Escrever [visualizar] por dentro de nós próprios é a tarefa da imaginação. Os novos riscos constroem os novos tecidos, numa luta contínua e alegre contra a rotina, contra o já conhecido, contra a evidência que nos controla o sonho.

Porque sim e porque não. Por qualquer razão e sem ligar a nenhuma razão. Porque apetece. Porque a imaginação é um sinal de liberdade interior: de criatividade.”

(Menéres, 1993, p.52)

### 3.03 VALORES ÉTICOS

"Amor, trabalho e sabedoria são as fontes de nossa vida. Deviam também governá-la".

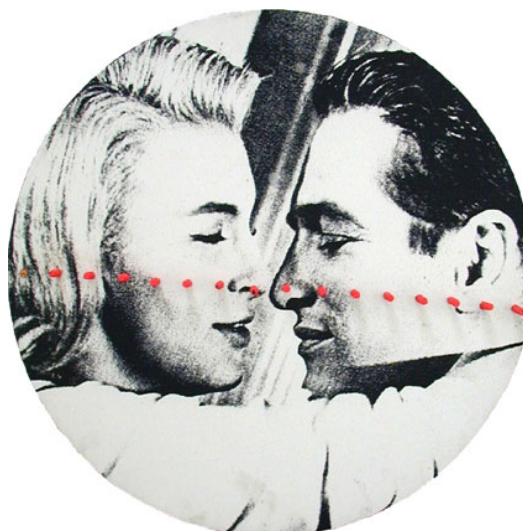
(Reich, 1978, p.9)

A inteligência não é a capacidade de sobreviver individualmente em competição com o mundo porque esse é o caminho da destruição, sem hipótese de regeneração humana. Inteligência é a capacidade de, construindo em comunidade, amar o outro, em diálogo com ele e respeitando a sua liberdade.

Devido a estes imperativos éticos, o meu percurso artístico está, inerentemente, ligado aos valores de Amor, Liberdade e Sabedoria, princípios que esboço neste subcapítulo. Estes são uma tentativa de síntese de tríades enunciadas, com algumas variações, por diversas movimentos sociais e pensadores, de que enumero as principais referências:

- Fraternidade, Liberdade e Igualdade (Revolução Francesa, 1789 )
- Vida , Liberdade e Felicidade (Declaração da Independência Americana, 1776)
- Amor, Trabalho e Sabedoria (Reich, Wilhelm (1978))
- Amor, Poesia e Sabedoria (Morin, Edgar (2005 [1997]))

### 3.03.01 Amor



figs. 3.43 a 3.45 - *Love affairs*, fotografias de pormenores da intervenção na estação do metro do Saldanha, Lisboa - Festas de Lisboa , verão de 1992.

Porquê falar de amor neste contexto ou como falar de amor neste processo de investigação artístico?

Porque o amor é normalmente da esfera da intimidade e da mais pura subjetividade das relações humanas, do não dizível. E, da impossibilidade de verbalizar ou sequer de compreender o amor, diz Barthes:

“Que penso do amor? - Em suma, nada penso. Gostaria de saber *o que é*, mas, estando nele embrenhado, vejo-o em existência, não em essência.... Estou do lado mau do amor, do seu lado deslumbrante: o lugar mais sombrio, diz um provérbio chinês, situa-se sempre sob a lâmpada.”

(1977, p.82)

Mas o Amor, enquanto sentimento humano pelo outro, não está desligado de uma dimensão universal (como na poesia de Alberto Caeiro) e, talvez aí, o devêssemos nomear, como na Revolução Francesa, de Fraternidade, e assim estabelecê-lo como um valor ético.

“Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...

Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é. Mas porque a amo, e amo-a por isso, Porque quem ama nunca sabe o que ama Nem por que ama, nem o que é amar...”

(Caeiro,1946, p.24)

Matisse extrapola essa ideia de um “amor natural” como origem do ato criativo, como dimensão universal da vida:

“...a arte imita a natureza; pelo caráter de vida que um trabalho criador confere à obra de Arte. Então, a obra mostra-se tão fecunda e dotada da mesma vibração interior, da mesma beleza resplandecente, que possuem todas as obras da natureza. É preciso que haja um grande amor, capaz de inspirar e de suportar esse esforço contínuo para a verdade e também essa generosidade e esse despojamento profundo que a gênese de toda obra de arte implica. Mas não estará o amor na origem de toda criação?”

(Matisse, 1972, p.331)

Até Marx, ideólogo de uma sociedade solidária, afirma a dimensão pessoal do amor, sobrepondo-o ao seu amor pelos mais desfavorecidos (então mencionados como “proletariado”):

“No momento em que tu desapareces, o meu amor mostra-se como aquilo que na verdade é: um gigante onde se concentra toda a energia do meu espírito e o caráter do meu coração. Faz-me sentir de novo um homem, porque sinto um grande amor. (...) Não o amor do homem Feuerbach, não o amor do metabolismo, não o amor pelo proletariado – mas o amor pelos que nos são queridos e especialmente por ti, faz um homem sentir-se de novo um homem.

Há muitas mulheres no mundo e algumas delas são belas. Mas onde é que eu podia encontrar um rosto em que cada traço, mesmo cada ruga, é uma lembrança das melhores e mais doces memórias da minha vida? Até as dores infinitas, as perdas irreparáveis... eu leio-as na tua doce fisionomia e a dor desaparece num beijo quando beijo a tua cara doce.

Adeus, minha querida, beijo-te mil vezes da cabeça aos pés,

Sempre teu, Karl” (Marx [1865])

O sem sentido, o inexplicável do amor, volta a ser declarado por uma poeta atual:

*“Nota 4*

Se tu amas por causa da beleza, então não me ames!

Ama o Sol que tem cabelos doirados!

Se tu amas por causa da juventude, então não me ames!

Ama a Primavera que fica nova todos os anos!

Se tu amas por causa dos tesouros, então não me ames!

Ama a Mulher do Mar: ela tem muitas pérolas claras!

Se tu amas por causa da inteligência, então não me ames!

Ama Isaac Newton: ele escreveu os Princípios Matemáticos da Filosofia Natural!

Mas se tu amas por causa do amor, então sim, ama-me!

Ama-me sempre: amo-te para sempre!”

(Lopes, 2014, p.562)

Esta dificuldade em exprimir e em definir o Amor colocá-lo-á numa “quarta-dimensão”, numa zona do desconhecido, “sem tempo, nem espaço” como Duchamp define (citado em Girst, 2014, p.76).

Robert Indiana exalta o amor em diversas séries de pinturas e esculturas, nomeadamente na pintura *Love is God* em que, como ele próprio explicou,<sup>49</sup> tratou-se da inversão do lema religioso “Deus é Amor”.

---

<sup>49</sup> Entrevista referida em <http://robertindiana.com/works/love-is-god/>.

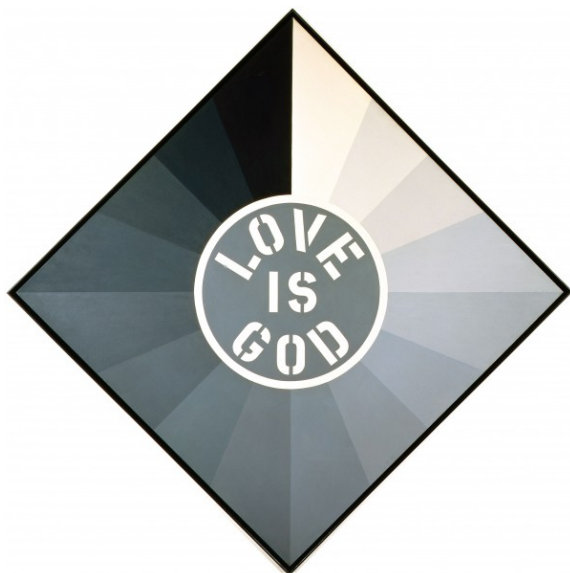


Fig. 3.46 - Robert Indiana, *Love is God*, 1964, oil on canvas 172.7 x 172.7 cm.<sup>50</sup>

Talvez o amor seja a capacidade de alguém se encantar afetivamente pelo outro. Isso faz-nos idealizar mas também descobrir o outro e, na reciprocidade desse sentimento, a nós próprios. É neste encontro, nesse diálogo, na partilha, no caminho em comum que se realiza o amor.

A vitalidade, nessa relação, nunca está na competição com o outro nem na sua posse, mas no respeito da sua liberdade e na construção de uma sabedoria comum.

---

<sup>50</sup> <http://robertindiana.com/works/love-is-god/> (consultado em 14 agosto 2018).

### 3.03.02 **Liberdade**

Em sociedade, normalmente, consideramos a liberdade política como a capacidade de propor e fazer tudo o que queremos, dentro das nossas possibilidades, sem incomodar o próximo e dentro da lei.

No entanto, na atividade artística e em algumas estruturas culturais (nomeadamente nas “sociedades democráticas”) é tolerada a transgressão a certas regras e tradições, espera-se até, que o artista entre em rutura com a normalidade, admitindo-se alguma provocação ao próximo e à sociedade, dentro do que se denomina a “liberdade de expressão”, mas continua-se a exigir que se fique dentro da lei.

Todavia, os intelectuais criativos, pela sua atitude crítica e espontânea, sempre quiseram ultrapassar todos os limites, os cânones e afirmar a sua individualidade, numa atitude que Ramos Rosa classificou de “**Liberdade Livre**” para a diferenciar da mera liberdade sociopolítica :

“Não se pode viver plena e produtivamente sem espontaneidade criadora e a poesia é a atividade mais qualificada em que esta se manifesta: a vida sem essa potência, sem o exercício de autonomia integrante que só a função poética lhe pode permitir, abastarda-se, anquilosa-se, ou o que é pior, recai nas formas mais vis da destrutividade e da desumanização. O homem que procura unir-se aos outros exclusivamente, por intermédio de uma ideologia, cria uma relação artificial extremamente perigosa, pois automaticamente é levado a desprezar e hostilizar os que não partilham das suas crenças na medida precisamente em que se despersonaliza e sufoca em si todo o impulso criador.”

(1962, p.16)

Ramos Rosa percebe que essa liberdade artística é vital para a condição humana porque é condição da sua própria regeneração intelectual. A arte moderna, na sua liberdade formal e subjetividade de pensamento, propõe diálogo e exige a participação ativa do público nessa aventura da criação e da descoberta de significados.

“A poesia moderna apela para os mais os mais vastos horizontes, para uma perspectiva total em que nada é seguro, dado ou fechado. Daí a empolgante aventura que para o homem livre constitui um poema, um quadro, uma sinfonia modernas. É a aventura da liberdade criadora que já não se limita apenas ao criador mas se estende agora a todos os homens, pois que é de

cada um de nós que dependem os possíveis significados pudermos ou sabermos extrair da obra que lemos, ouvirmos ou contemplarmos.”

(Rosa, 1962, p.43)

A liberdade foi, e é, gritada por todos os artistas, não só porque está implícita na expressão livre de cada nova obra que os artistas produzem mas, também, porque o manifestam literalmente em declarações diversas, como neste poema *Liberdade* de Paul Éluard que entrelaça a liberdade com a vida:

Nos meus cadernos  
de escola  
no banco dela e  
nas árvores  
e na areia e na  
neve  
escrevo o teu nome

Em todas as folhas  
lidas  
nas folhas todas  
em branco  
pedra sangue papel  
cinza  
escrevo o teu nome

Nas imagens todas  
de ouro  
e nas armas dos  
guerreiros  
nas coroas dos  
monarcas  
escrevo o teu nome

Nas selvas e nos  
desertos  
nos ninhos e nas  
giestas  
no eco da minha  
infância  
escrevo o teu nome

Nas maravilhas das  
noites  
no pão branco das  
manhãs  
nas estações  
namoradas  
escrevo o teu nome

Nos meus farrapos  
de azul  
no charco sol  
bolorento

No candeeiro que  
se acende  
no candeeiro que  
se apaga  
nas minhas casas  
bem juntas  
escrevo o teu nome

No fruto cortado  
em dois  
do meu espelho e  
do meu quarto  
na cama concha  
vazia  
escrevo o teu nome

No meu cão guloso  
e terno  
nas suas orelhas  
tesas  
na sua pata  
desastrada  
escrevo o teu nome

No trampolim  
desta porta  
nos objectos  
familiares  
na onda do lume  
bento  
escrevo o teu nome

Na carne toda  
rendida  
na frente dos meus  
amigos  
em cada mão que  
se estende  
escrevo o teu nome

Na vidraça das  
surpresas  
nos lábios todos  
atentos

no lago da lua viva  
escrevo o teu nome

Nos campos e no  
horizonte  
nas asas dos  
passarinhos  
e no moinho das  
sombras  
escrevo o teu nome

No bafejar das  
auroras  
no oceano nos  
navios  
e na montanha  
demente  
escrevo o teu nome

Na espuma fina  
das nuvens  
no suor do  
temporal  
na chuva espessa  
apagada  
escrevo o teu nome

Nas formas mais  
cintilantes  
nos sinos todos das  
cores  
na verdade do que  
é físico  
escrevo o teu nome

Nos caminhos  
despertados  
nas estradas  
desdobradas  
nas praças que se  
transbordam  
escrevo o teu nome

muito acima do  
silêncio  
escrevo o teu nome

Nos refúgios  
destruídos  
nos meus faróis  
arruinados  
nas paredes do  
meu tédio  
escrevo o teu nome

Na ausência sem  
desejos  
na desnuda solidão  
nos degraus  
mesmos da morte  
escrevo o teu nome

Na saúde rediviva  
aos riscos  
desaparecidos  
no esperar sem  
saúde  
escrevo o teu nome

Por poder de uma  
palavra  
recomeço a minha  
vida  
nasci para  
conhecer-te  
nomear-te

Liberdade.

Paul Éluard <sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Citado por <https://www.revistaprosaversoearte.com/paul-eluard-poemas/> (consultado em 30 de agosto, 2018).

### 3.03.03 Sabedoria

“O Luís Diogo, de oito anos, está muito triste:

- Sabes, mãe, estou muito triste porque nunca mais sei tudo. Mal aprendo bem uma coisa, a professora ensina logo outra que eu não sei!”

(Menéres, 1993, p.30)

Como este diálogo em epígrafe narra, todo o conhecimento humano está sempre em crescimento e é infinito. E, não é só na escola que estamos sempre a receber novas informações e a aprender a usar o conhecimento. O ser humano consolida a sabedoria, ao longo da vida, nas mais variadas circunstâncias do seu relacionamento com os outros seres humanos, com os outros seres vivos, com o mundo. Nós ficamos mais sabedores através da consciência das diversas experiências de vida que vamos atravessando, sejam estas sensoriais ou intelectuais:

“Estou a pensar agora numa leitura que vai sendo, pouco a pouco, conhecimento.

Estou a pensar agora numa escrita que vai sendo, pouco a pouco, experiência.

E por entre a criança, as leituras e as escritas, anda inevitavelmente a poesia a cirandar, não a poesia como o maior ou menor jeito para fazer versos, mas a poesia como sentido novo das coisas talvez velhas, como o avesso e o direito do passar dos dias, ao nível do simples acontecer da vida”

(Menéres, 1993, p.14)

Este saber experimentar e refletir é necessidade de todos, pois o melhor dos adultos é essa curiosa e criativa criança que persiste em nós, quando estamos abertos ao prazer constante da **descoberta e da invenção do mundo**. Disponíveis uns para os outros sem hierarquias e relações de poder, a aprender a viver. Como disse Roland Barthes na aula inaugural do Colégio de França:

“Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: Sapientia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.”

(... [1977] p.45)

#### 4. PROJETO FINAL: *LABIRINTO X001* e *LABIRINTO X002*



fig. 4.01 - Mosaico de Conímbriga, com labirinto e Minotauro. (foto *Wikipédia* / Manuel Anastácio)

No âmbito deste projeto fui-me apercebendo, pelo intrincado e multiplicidade do historial das ideias abordadas e na constante abertura a novas hipóteses, que a forma/conceito mais evidente para uma nova obra, era o labirinto. Esta ideia surge, também, na sequência da minha abordagem de diversas tipologias clássicas da arquitetura (arco, anfiteatro, casa). O labirinto enquadra-se, assim, nesse percurso de revisitações de arquétipos da construção humana.

Um labirinto é área de passagem, de jogo, de descoberta, onde não existe o objetivo de desorientar mas de colocar o outro, o convidado, mais atento ou assumidamente errante, em deriva condicionada pelos possíveis caminhos propostos pelo autor. Num labirinto podemos perder-nos ou encontrar-nos, podemos chegar ao centro e ter de voltar, ou podemos descobrir uma de várias saídas.

Percorrer um labirinto é uma experiência de espaço, de tempo, de sentido de orientação (das referências: as cores, os sinais, as palavras, os sons) onde não é proposta uma direção, onde o público sabe que não existe o caminho certo. Há que experimentar (“tentativa

erro”), arriscar, perder-se, estar disponível para o inesperado, para o novo e talvez perguntar como o cantor Rômulo Fróes:

“Sabe quem sou?

Sabe o que é?

Um labirinto em cada pé

Em cada mão um contrapé...”<sup>52</sup>

E continuar a perguntar:

Mas para onde estamos a ir? Tenho de regressar? Haverá futuro? Terá saída ou só uma escapatória?

Como “arquiteto” do labirinto tenho um grande dilema: procuro algo que desconheço e arrisco não encontrar sentido nenhum, *nem mesmo um fim*.

Para limitar estas questões ou referências que são intermináveis, refiro ainda o mítico labirinto de Knossos que também considerei, e deixo aqui um excerto de um conto de J. L. Borges, com sublinhados de minha autoria, a acentuar expressões e palavras-chave, que uso como referência:

“Foi debaixo de árvores inglesas que meditei nesse **labirinto perdido**: imaginei-o inviolado e perfeito no cume **secreto** de uma montanha, imaginei-o **oculto** por arrozais ou debaixo das águas, imaginei-o **infinito**, não já de quiosques oitavados e de caminhos em voltas, mas de rios e províncias e reinos... Pensei num **labirinto de labirintos**, num **sinuoso** labirinto crescente que abrangesse o passado e o porvir e que implicasse de algum modo os astros. Absorto nestas ilusórias imagens, **esqueci-me** do meu **destino** de perseguido. Senti-me, por um **tempo indeterminado**, conhecedor abstracto do mundo. O **campo vago** e vivo, a Lua, os restos da tarde, agiram sobre mim; igualmente o declive que eliminava qualquer possibilidade de cansaço. A tarde estava íntima, **infinita**. O **caminho** descia e **bifurcava-se**, por entre os prados já **confusos**. Uma música aguda e como que silábica aproximava-se e afastava-se no **vaivém** do vento, enfraquecida pelas folhas e pela **distância**. Pensei que um homem pode ser inimigo de outros homens, de outros momentos de outros homens, mas não de um país: não de pirilampos, palavras, jardins, cursos de água, poentes.”

(Borges, 1998 [1941], p.493)

---

<sup>52</sup> Canção de Rômulo Fróes em [https://www.youtube.com/watch?v=P6Kn\\_32Ddio](https://www.youtube.com/watch?v=P6Kn_32Ddio)

#### 4.01 LABIRINTO X001

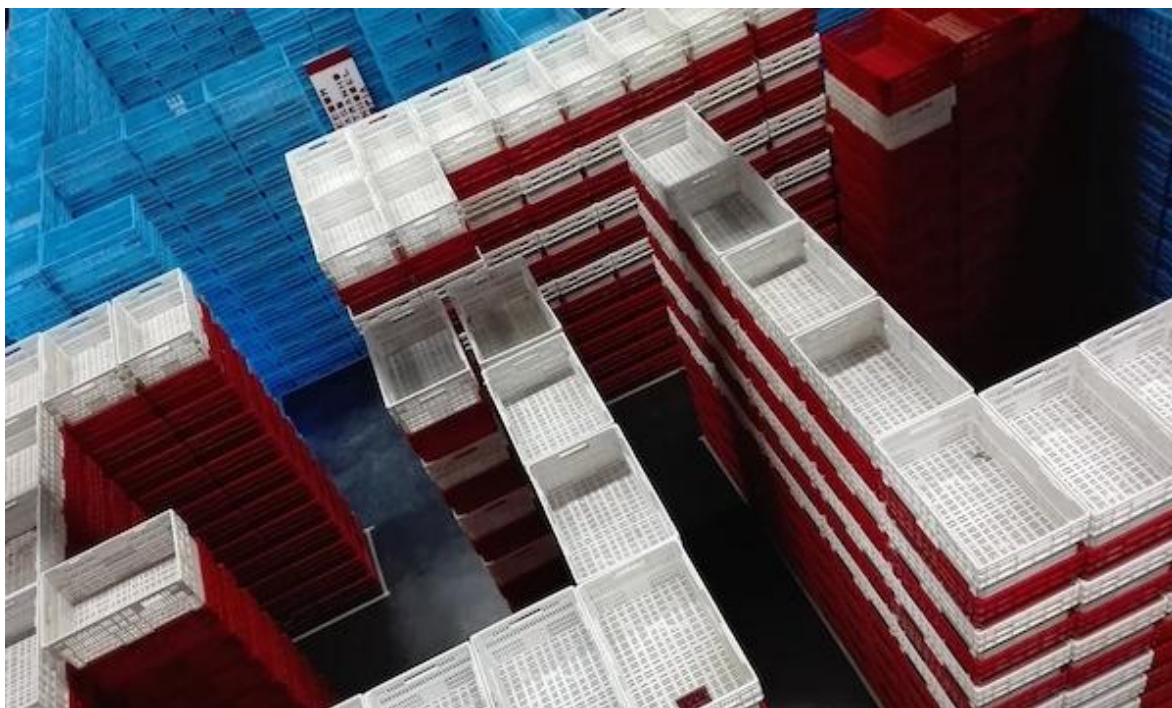


fig. 4.02 - Vista de aérea do *Labirinto X001*, 2017, Artistas Unidos, Lisboa.

título <i>Labirinto X001</i>	data 2017	técnica Caixas contentoras de plástico, placas de madeira, cartão e PVC pintadas, livros, dispositivos de som e luz, sensores electrónicos, fio de aço	dimensões 2,54m x 9,60m x 6,40m
exposição individual	programação Jorge Silva Melo	organização Artistas Unidos	local Teatro da Politécnica Lisboa

O *Labirinto X001* foi o primeiro de dois labirintos que pretendia realizar no âmbito desta pesquisa. Estes, apesar de acontecerem na sequência de outras construções recentes (*Casa no Céu*, *Muros de Lisboa e Portugal*, etc.) que me induziram nesse sentido, têm também reminiscências em exposições anteriores, como por exemplo a *Super Plástica* na Galeria EMI-Valentim de Carvalho em 1993. Aí realizei um percurso complexo que sugeria

um labirinto coincidentemente, também, com centenas de objetos industriais incluindo muros construídos com caixas de plástico.

A partir de 2009, com os *Arcos do Triunfo* (subcapítulos: 2.12, 2.13, 2.14) realizados em Lisboa e Barcelona, iniciei um processo construtivo que explorava formas primordiais da arquitetura, com uma carga simbólica inata que marcam o local de intervenção, gerando a cada momento e perante cada espectador, formas e significados diversos. Esse também fora o objetivo, aquando da realização da *Casa no Céu* em Vila Nova da Barquinha, construção que já era labiríntica nos percursos internos, já continha várias entradas e escadas que se dirigiam para uma zona central, mais elevada, mas sem saída terrena. No entanto, essa estrutura labiríntica tornou-se, agora, consciente e simbolicamente enriquecedora para o prosseguimento do meu percurso.



fig. 4.03 - Vista parcial do *Labirinto X001* (entrada).

*Labirinto X001* surge, assim, de um modo progressivo e lógico, inserido na minha metodologia criativa que habitualmente é sequencial, em que cada nova intervenção é influenciada pela anterior, pelas minhas preocupações sociais e “poéticas” ou pelo novo contexto que me é proposto. Neste primeiro labirinto, usei o espaço dos Artistas Unidos, uma sala negra de grandes dimensões (15 x 9 m).

Para solucionar esta construção, resolvi manter o tipo de estrutura modular que tenho vindo a utilizar, a partir de caixas industriais. Esta instalação é essencialmente uma experiência imersiva que convida a uma descoberta, aparentemente mais sensorial, do

domínio do passeio enigmático. Todavia, como ultimamente tenho explorado a contaminação do discurso visual pelo verbal, as palavras têm aqui uma carga marcante, apesar da sua presença ambígua.



fig. 4.04 - Vista parcial do *Labirinto X001* (interior).

As palavras são elementos que comecei por evitar mas que foram sempre aparecendo ao longo dos anos, acentuando a dimensão semântica na leitura da totalidade de cada obra, numa relação por vezes ambivalente mas orgânica com os outros ícones. Estes vocábulos não se agrupam numa informação objetiva, estão inseridos num diagrama subjetivo, talvez poético, mas com uma dimensão política implícita.

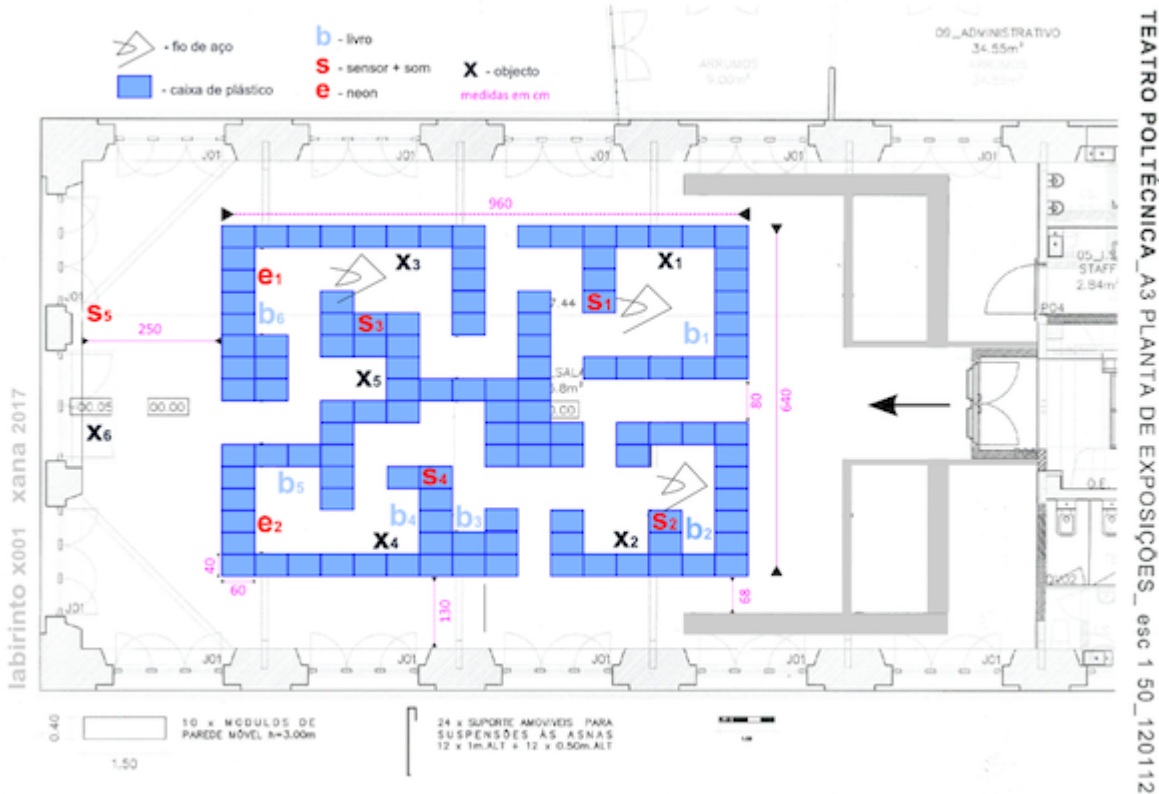


fig. 4.05 - Planta legendada com indicação dos principais elementos constituintes da instalação.

Ao longo do percurso, o participante vai encontrando diversos livros que poderá ler, ampliando a dimensão de viagem fisicamente realizada no espaço para outras dimensões intelectuais que os textos possam induzir, no processo de decifração. Estes livros estão pendurados e acessíveis ao manuseio. A título de exemplo, e simulando hipóteses de deriva nessas leituras, transcrevo alguns excertos de textos que o visitante poderia ocasionalmente encontrar e fotos dos livros integrados naquele ambiente:

***Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Roland Barthes (localização na planta - b2)**

“A linguagem do Imaginário nada mais seria do que a utopia da linguagem; linguagem inteiramente original, paradisíaca, linguagem de Adão, linguagem “natural, isenta de deformação ou de ilusão, espelho límpido dos nossos sentidos, linguagem sensual (die sensualische Sprache): “Na linguagem sensual todos os espíritos conversam entre si, não têm necessidade de outra linguagem pois é a linguagem da natureza.” (1977, p.129)



fig. 4.06 - Pormenor da instalação (livro **b2**)



fig. 4.07 - Vista parcial do *Labirinto X001* (objeto **X2**)

### *Mitologias*, Roland Barthes (b1)

“O mistério dos Discos Voadores foi de início puramente terrestre: supunha-se que o disco provinha do desconhecido soviético, desse mundo tão desprovido de intenções claras como outro planeta. (...)

Simplesmente, no seu próprio devir, o maravilhoso mudou de sentido, passando-se do mito do combate ao mito do julgamento. Marte, com efeito, até nova ordem, é imparcial: Marte desce à Terra para julgar a Terra. Mas, antes de condenar. Marte quer observar, escutar. “ ([1957] 1973, p.47)



fig. 4.08 - Pormenor da instalação (livro **b1**)

### *Capitalismo e Esquizofrenia*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (b6)

“para definir o homem europeu civilizado... ..o ódio contra a vida, contra tudo o que é livre, que passa e que corre; a universal efusão do instinto de morte - a depressão, a culpabilidade utilizada como meio de contágio, o beijo do vampiro: não tens vergonha de ser feliz? segue o meu exemplo, eu não te largarei até que tu digas “minha culpa”, ó ignóbil contágio dos depressivos, a neurose como única doença que consiste em tornar os outros doentes... .. sempre em nome da ordem social, e que o papá-mamã se orgulhem de mim...” (1972 , p.215)



fig. 4.09 - Pormenor do *Labirinto X001* (livro b6).



fig. 4.10 - Vista parcial do *Labirinto X001* (livro b6 e objeto e1).

### *Jardim dos Labirintos*, Ana Ramalhete. (b3)

“Dizia-se que tinham vida e que gostavam de ser desbravados, Que faziam desaparecer quem ousasse percorrê-los. Contavam o caso deste e daquele que nunca mais ninguém tinha visto depois de ter entrado numa das ruelas labirínticas. Lembrou-se das palavras de sua mãe:

- As pessoas gostam de inventar coisas sobre aquilo que não conhecem. Têm medo do desconhecido por isso inventam monstros e terrores.” (2010, p.7)

-



fig. 4.11 - Pormenor do *Labirinto X001* (livro b3).



fig. 4.12 - Vista parcial do *Labirinto X001*.

**La Théorie des Arts en Italie de 1450 a 1600**, Anthony Blunt (b5)

(manuscrito sobre a sobrecapa do livro, pode ler-se, entre outras coisas: “a arte também sofre a lei da gravidade, tanto se tem considerado desastroso a fome como a criatividade”)

“ La foi chaleureuse de Léonard en la nature l’amène à marquer son désaccord avec ceux qui se consacrent à l’imitation du style des autres maîtres: “ N’Imitez jamais la manière d’un autre peintre ou vous serez qualifiés de petit-fils et non de fils de nature, dans votre art”...  
...De manière générale, le maniérisme provient de la répétition constante d’un truc quelconque sans retour direct à la nature...”

( Blunt, 1966 [1940], p.59)



fig. 4.13 - Pormenor da instalação (livro b5).



fig. 4.14 - Pormenor da instalação (livro b5). Desenhos e frases, na capa do livro, de minha autoria, realizados cerca de 1983.



fig. 4.15 - Pormenor do livro inserido na instalação (livro b5).

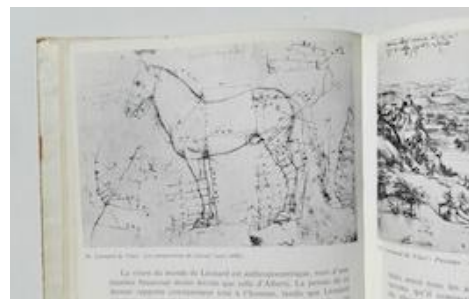


fig. 4.16 - Pormenor da instalação (livro b5).

**Os Passos em Volta**, Herberto Helder (localização na planta: b4)

“Era uma vez um lugar com um pequeno inferno e um pequeno paraíso,... e as pessoas andavam de um lado para o outro, e encontravam-nos como seus, e eram seus de

verdade. As pessoas eram pequenas, mas faziam muito ruído. E diziam: é o meu inferno, é o meu paraíso. E não devemos malquerer às mitologias assim, porque são das pessoas,... ... e o que é humano é terrível e possui uma espécie de palpitante e ambígua beleza.” (1980, p.55)



fig. 4.17 - Vista parcial do *Labirinto X001* (livro **b4** e objetos **x4**).



fig. 4.18 - Vista parcial do *Labirinto X001* (objetos **x4** e objeto **e2**).

Numa outra vertente interativa, esta hipermédia, durante o passeio pelos corredores são despoletados, através de sensores de presença ou campos magnéticos, alguns sons que podem ser palavras, por vezes quase impercetíveis, como se fossem gemidos, declarações de amor ou palavras de ordem políticas. Ouvimos, assim, frases parcialmente distorcidas digitalmente dos gritos urbanos do “Maio de 68”, do 25 de Abril de 1974 em Portugal ou do quotidiano, como emanações dos muros, acentuando a imersão e contaminação pela experiência daquele lugar.



fig. 4.19 - Vista parcial do *Labirinto X001*.



fig. 4.20 - Pormenor do *Labirinto X001*.

Pelos percursos do *Labirinto X001* também encontramos diversos vocábulos (alguns incompletos), pintados em placas de madeira e cartão e dois dispositivos luminosos com as seguintes palavras inscritas:

FREEDOM

Acaso

Estranho

SONHO

Utopia

is

SABEDORIA



fig. 4.21 - Vista parcial do *Labirinto X001*.



fig. 4.22 - Vista parcial do *Labirinto X001*.

AMOR

FELICIDADE

BEAUTIFU

SABEDORI

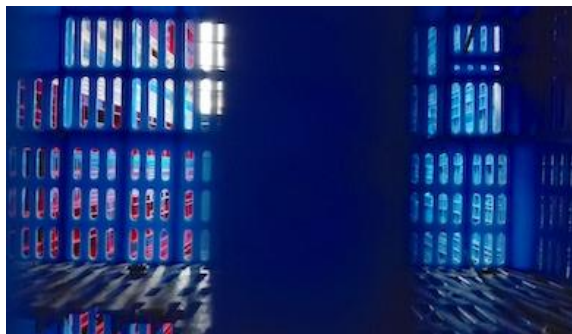


fig. 4.23 - Pormenores do *Labirinto X001*.

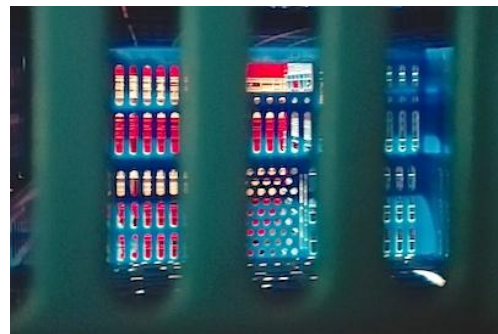


fig. 4.24 - Vista parcial do *Labirinto X001*.

CONSTRUI

AMORLOVE

É

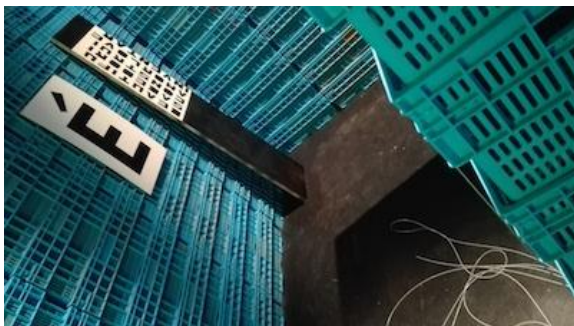


fig. 4.25 - Vista parcial do *Labirinto X001*.



fig. 4.26 - Vista parcial do *Labirinto X001*.

more

INVENTAR

LIBERDADE



fig. 4.27 - Vista parcial do *Labirinto X001*.



fig. 4.28 - Vista parcial do *Labirinto X001*.

HAPPINESS

FELICIDADE

FELICIDADE



fig. 4.29 - Vista parcial do *Labirinto X001*.



fig. 4.30 - Vista parcial do *Labirinto X001*.

A instalação termina com a palavra FELICIDADE que já aparecia como elemento central da intervenção que realizei, nas montras do Palácio Foz, para a *Experimenta 2003*. Aliás, as placas aqui utilizadas são as mesmas que usei, então. Essa é outra característica do meu trabalho que por vezes não é perceptível: a necessidade de reutilização/reorganização de objetos ou obras noutros contextos ou com outras configurações, como se esses elementos fossem um alfabeto flexível, mas sem pretender constituir uma linguagem codificada com significados precisos.

Claro que o contexto social se reflete neste labirinto mas nele também se estabelece uma dinâmica emocional intimista: como no Labirinto de Creta, o herói vai matar o “terror” do Minotauro” mas será salvo pelo amor, pelo fio de Ariadne. No *Labirinto X001*, os heróis são todos os participantes que arriscam entrar. Sabendo que não existe “fio de Ariadne”, nem “fio narrativo”, é proposta uma deriva casual em que o passeante se encontra com o espaço proposto, onde pode ser afetado emocionalmente ou questionar-se e seguir a sua viagem pessoal. E, nesta descoberta, como nos percursos de vida, são sempre as nossos traumas, alegrias, motivações e os valores que prosseguimos que guiam o nosso caminho, mesmo que, por vezes, misturados com pulsões inconscientes ou “maléficas”.

É sob o lema do Amor Dialógico com a humanidade, da Liberdade Livre dos poetas e da Sabedoria em Devir que tento, com os outros, construir o mundo, prosseguir o labirinto que é a vida e a sociedade.



fig. 4.31 - Vista parcial do *Labirinto X001* (corredor interior).



fig. 4.32 - Vista parcial do *Labirinto X001* (Megafone acionado por sensor de movimento que imite som pré-gravado na parede final, exterior ao labirinto).



fig. 4.33 - Vista parcial do *Labirinto X001* (zona final).

*LABIRINTO X001*, paisagem artificial num diagrama habitável,  
com ações e talvez línguas até que o lugar fique estranho  
ou como diria Fernando Pessoa: tentaremos a metafísica dos chocolates.  
Com agitadores e outros que tocam de dentro para fora e vice-versa.  
Com objetos de liberdade livre para construir, encontrar para esquecer.  
Amar para transcender, imaginar para prosseguir, vestidos para dançar.  
Passeamos em todos sonhos do mundo como numa confeitaria.  
Xana, Primavera 2017 <sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Texto da folha de sala da instalação *Labirinto X001*, Teatro da Politécnica - Artistas Unidos, Lisboa

#### 4.01.01 Alguns Passos do Processo de Construção

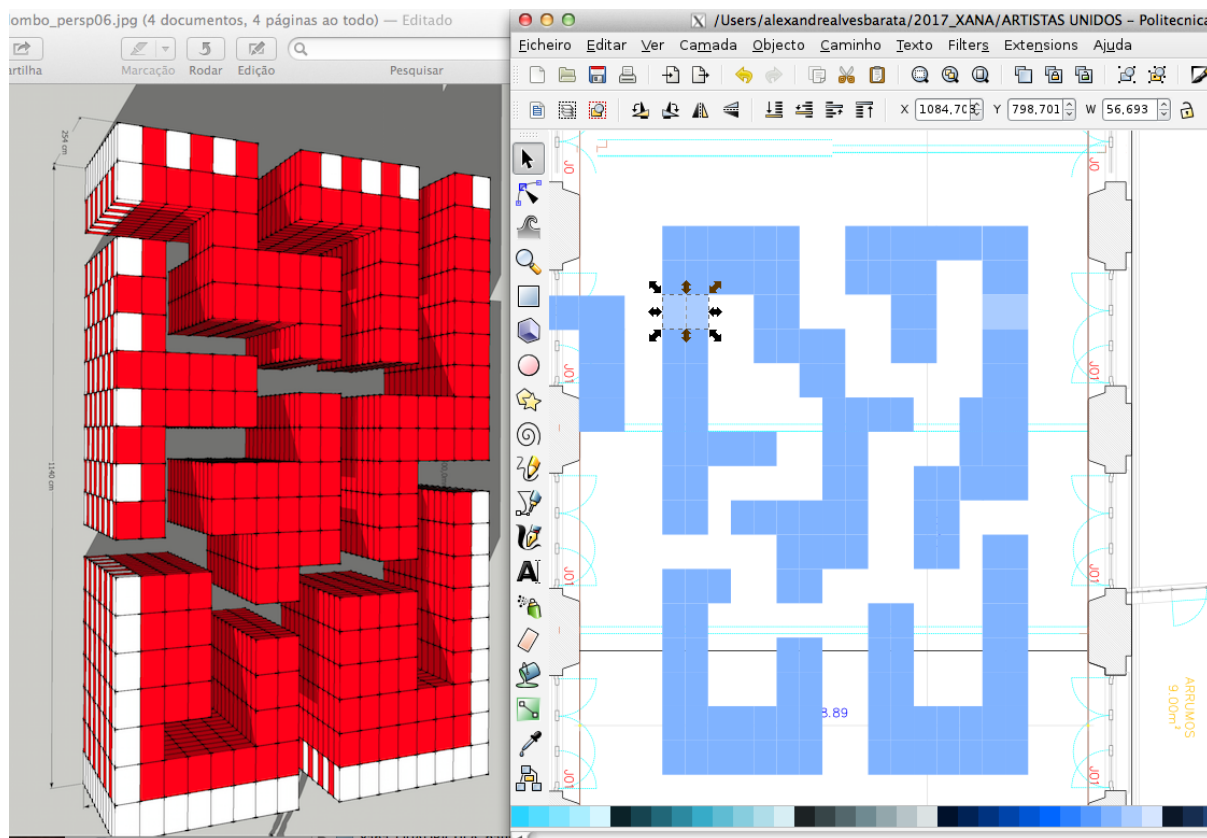


fig. 4.34 - Simulação 3D e Planta do *Labirinto X001* em processo.

Construir é, aqui também, processo de pensamento cruzado com a execução prática, porque as ideias surgem da materialidade e visualidade dos objetos que são permanentemente testadas com a sua realização. Se existe uma primeira fase, em que é necessário pensar/desenhar ideias no atelier e mesmo planear a produção da execução para o obra final, esse momento reflete ou está informado dos problemas anteriores que já tivemos com estes materiais.

Em relação à construção do *Labirinto X001*, a experiência anterior de uso de caixas contentoras de plástico para construções com dimensões maiores, tinha demonstrado ser eficaz em termos de facilidade de montagem, nessa escala, e pelo efeito reticulado das texturas. Nesse sentido e porque me interessava continuar uma reutilização cíclica, usei as caixas armazenadas, com que em 2009 criei o *Arco do Triunfo* em Barcelona, e com que já tinha produzido, em 2012, a *Assembleia* no Museu do Chiado - MNAC (subcapítulo 2.17) .

Apresento, a seguir, alguns exemplos de imagens que tentam ilustrar o complexo e

subjetivo mecanismo de associação de ideias visuais na concepção desta obra. Estas fotos funcionam também neste relatório como apontamentos, como apêndices que complementam a informação anterior sobre os conceitos prévios e os que foram surgindo no processo construtivo do *Labirinto X001*.



fig. 4.35 - Foto de Michael Wolf <sup>54</sup> que relatei posteriormente com os meus empilhamentos de caixas industriais.



fig. 4.36 - Foto de Michael Wolf <sup>55</sup> que relatei posteriormente com os meus empilhamentos de caixas industriais.

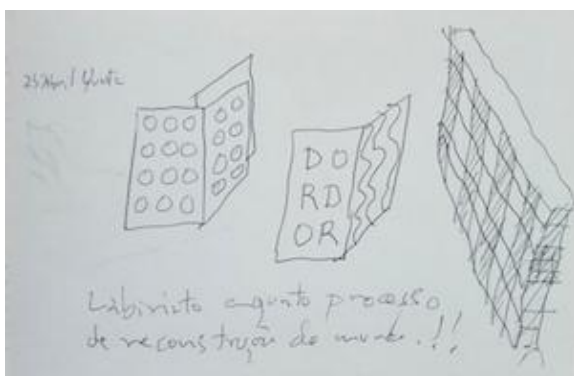


fig. 4.37 - Esboços de ideias para as paredes do labirinto. Frase inscrita: “Labirinto enquanto processo de reconstrução do mundo !!”.

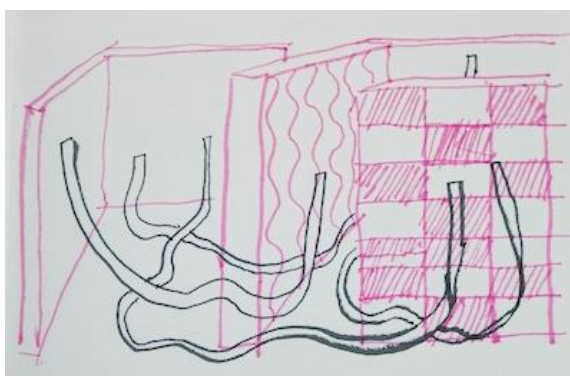


fig. 4.38 - Esboço em perspectiva de paredes e de padrões para cobertura de superfícies do labirinto e hipótese, não utilizada, de colocação de tubagem (evocação de “fio de Ariadne”) a trespassar as paredes.

<sup>54</sup> Foto retirada de <https://thecharnelhouse.org/2013/12/11/hong-kong-high-rise/> (consultado em 23 junho 2018)

<sup>55</sup> Foto retirada de <https://thecharnelhouse.org/2013/12/11/hong-kong-high-rise/> (consultado em 23 junho 2018)



fig. 4.39 - Fotografia do interior de uma das paredes onde estava escondido o material técnico de som.



fig. 4.40 - Duas fotos sobrepostas: uma tirada no atelier e outra no supermercado, com o mesmo tipo de caixas contentoras, só que as primeiras acondicionam livros, fios e sensores elétricos e as segundas frutos.



fig. 4.41 - Pensar os materiais e os instrumentos técnicos. Quando os livros também são presença material.



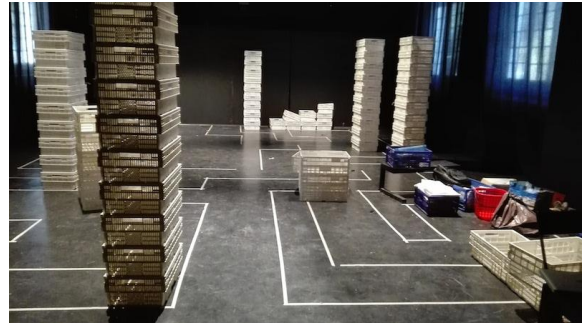
fig. 4.42 - Participar no transporte dos materiais dá-nos a percepção da sua fisicalidade e comportamento no espaço.



fig. 2.43 - Teste de aplicação do desenho do *Labirinto X001* com execução de uma primeira camada com caixas brancas.



fig. 4.44 - Teste de aplicação do desenho *Labirinto X001* com execução com caixas brancas, na sala do Teatro da Politécnica - Artistas Unidos.



figs. 4.45 e 4.46 - Vistas da montagem do *Labirinto X001*.



fig. 4.47 - Vista da montagem do *Labirinto X001*.



fig. 4.48 - Vista da montagem do *Labirinto X001*.



fig. 4.49 - Vista geral da montagem do *Labirinto X001*.

## 4.02 LABIRINTO X002

Pensar num projeto novo, mesmo tendo como referência a ideia de labirinto, é inicialmente como intervir numa folha em branco, em que infinitas hipóteses se colocam. Neste caso, e na sequência do *Labirinto X001*, proponho realizar uma instalação num edifício público (talvez na própria Universidade do Algarve) mas numa zona coberta para que se possam controlar melhor as questões técnicas e de conservação dos materiais constituintes.

Partindo da investigação realizada, e na sequência da execução do *Labirinto* anterior, percebo que, tendencialmente, existem algumas características que pretendo prosseguir e que certas limitações práticas surgirão. Por esse motivo, nomeio aqui algumas ideias, em conjunto com algumas preferências e mesmo limites:

- Terá de ser um projeto que se adapte a vários lugares e portanto de construção **modular** e decomponível (**labirinto portátil**);

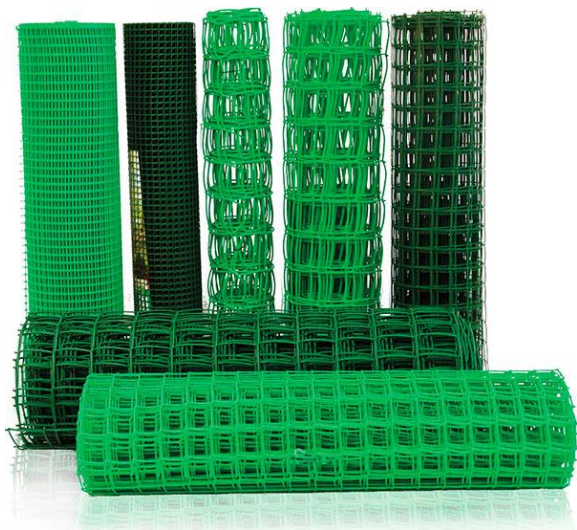


fig. 4.50 - Hipóteses de redes a usar em *Labirinto X002*.

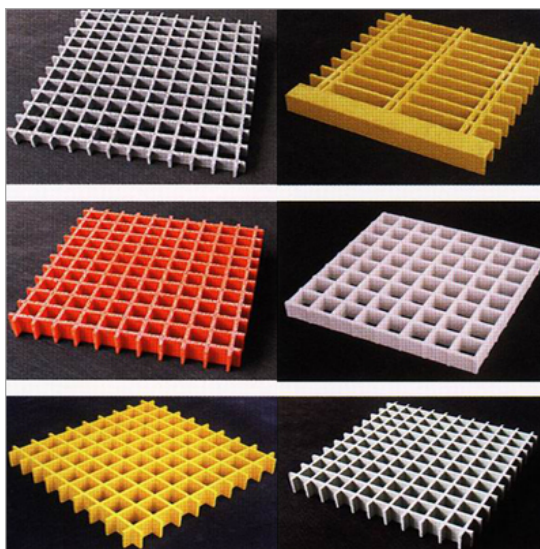


fig. 4.51 - Amostragem de estruturas a usar em *Labirinto X002*.

- 
- 
- Será executado em materiais flexíveis e leves que se possam transportar e armazenar facilmente: talvez tecidos e **redes** (plástico, corda e metal);  
Terei em conta as experiências realizadas em *A Natureza do Movimento* (subcapítulo 2.24) com a construção de pequenos abrigos, de paredes de tecido, dando uma configuração mais volúvel às superfícies.



fig. 4.52 - Fotografia de rede de obras em rua de Barcelona.

fig. 4.53 - Fotografia de rede de obras em rua de Barcelona.



fig. 4.54 - Experiências com sobreposição de “redes” diversas.

fig. 4.55 - Experiências com sobreposição de “redes” diversas.

- Terá elementos de interação sonora, de preferência “**paredes sensíveis**” (metálicas e ligadas a dispositivos eletrónicos) que permitam uma modelação física do som em tempo real, sem sons pré-gravados (diferente do que acontecia no *Labirinto X001*);



figs. 4.56 e 4.57 - Fotografias de espaço urbano em construção (Loulé).

- Usarei o “alfabeto”/sistema de signos (subcapítulo 5.02) que desenvolvi na minha pesquisa ou outros que dela derivem, pintados a *spray*, com a técnica do stencil, sobre tecidos ou formas recortadas;



fig. 4.58 - Fotografia de redes de impedimento de paragem.



fig. 4.59 - Fotografia de redes de impedimento de paragem.<sup>56</sup>

- O esboço, dos percursos possíveis de realizar no *Labirinto X002*, terá a sua génese nos desenhos que apresento nas figuras 4.31 e 4.32 ou noutros desenhos, concebidos em função da adaptação ao sítio específico.

<sup>56</sup> foto de <https://www.brent.gov.uk/services-for-residents/transport-and-streets/moving-traffic-contraventions/> (consultado em 24 agosto 2018).

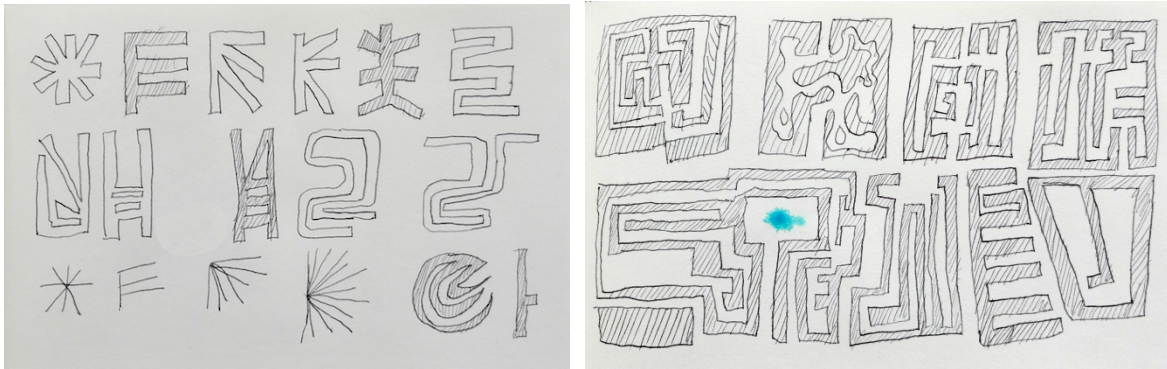


fig. 4.60 e fig. 4.61 - Esboços para *Labirinto X002*, desenhos a grafite sobre papel, 2018.



fig. 4.62 - Desenhos para *Labirinto X002* (grafite sobre papel, 21x27cm).

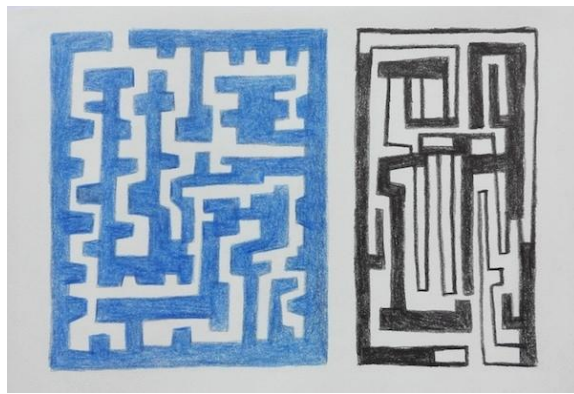


fig. 4.63 - Desenhos para *Labirinto X002* (grafite sobre papel, 21x27cm).

- E se o labirinto fosse organizado com espirais (fig.4.64) ?

E será que quero abandonar o uso de círculos e voltar a desenhar espirais?

Sobre a ideia de espiral e do seu simbolismo, Barthes diz-nos que a +“espiral é oposto ao do círculo; o círculo é religioso, teológico; a espiral, como círculo deportado ao infinito, é dialética: sobre a espiral, as coisas regressam, mas a um outro nível: há regresso na diferença, não repisar na identidade” (Barthes, 2015[1980], p.213).

Para resolver estas questões fiz uma série de desenhos, dos quais apresento aqui quatro exemplos (fig.4.64), mas que terei de explorar noutros suportes e em experiências tridimensionais.

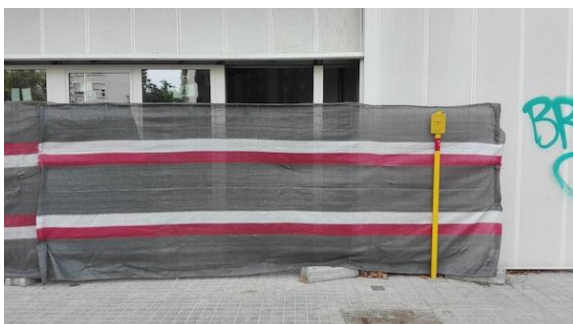


fig. 4.64 - *Quase Espirais* (2018), hipóteses de plantas de *Labirinto 002* (quatro desenhos, 21x27cm cada).

- A cor será o envolvimento privilegiado, porque como Oiticica diz:

“a chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional... Já não quero o suporte do quadro, um campo *a priori* onde se desenvolva o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo...”

(Oiticica, 2006, p.84)



figs. 4.65 e 4.66 - Fotografia de rede de proteção de obras numa rua de Barcelona e à direita pormenor da referida rede (2018).

- Poderão surgir “salas”/nichos/“caixas” com objetos escolhidos/eleitos, procurados e com frases ou palavras neles inscritas.

- Serão as paredes habitadas por “atores” que vão ativando (movimento e som) o lugar? Estará presente a memória, de criança, do “comboio fantasma” das feiras, do medo, do escuro, do desconhecido e...?

- Outras soluções surgirão da pesquisa a realizar, na relação entre desenhos de minha autoria e fotografias de situações do cotidiano urbano ou rural, que irão produzir mais ideias para a instalação *Labirinto X002*, como os exemplos apresentados nas fotos que se seguem:



fig. 4.67 - Foto de gradeamento na UALG - Penha (2018).



fig. 4.68 - Foto de exploração agrícola (autor anônimo, retirado da *internet*).



fig. 4.69 - Foto de exploração agrícola (autor anônimo, retirado da *internet*).

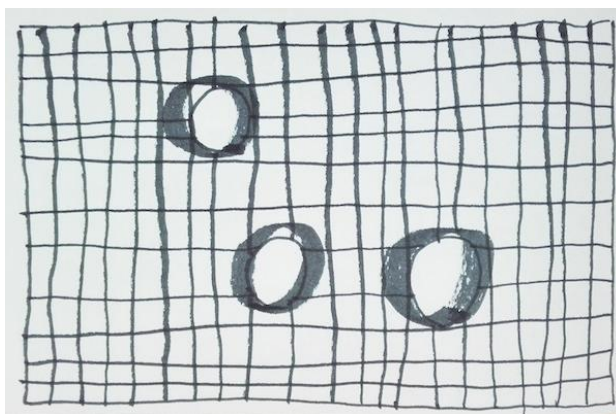


fig. 4.70 - Desenho a tinta acrílica sobre papel (2018).

E, neste encadeado de ideias, releio o conto de Borges *O Jardim dos Caminhos que Bifurcam* (1998) e reparo num conjunto de frases que aqui ficam registadas, como referências

conceptuais, que serão usadas no *Labirinto X002* num processo de “colagem” livre que não tenta ser fiel ao sentido original do conto:

“(…) para edificar um labirinto em que se perdessem todos os homens” (p. 943)

“Pensei num labirinto de labirintos.” (p. 943)

“Um labirinto de símbolos (...)Um invisível labirinto de tempo.” (p. 495)

“Não conjecturei outro processo que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente.” (p. 495)

“(…) bifurcação no tempo e não no espaço.” (p.496)

“Algumas vezes os caminhos desse labirinto hão-de convergir” (p.496)

“Uma enorme adivinha, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe-lhe a menção do seu nome.” (p.497)

“imagem incompleta, mas não falsa, do universo (...)” (p.497)

“O tempo bifurca-se perpetuamente para inúmeros futuros.” (p.498)

Todas estas ideias iniciais são meras hipóteses, pois o desenvolvimento criativo é inesperado e essa continua a ser atitude fundamental na minha pesquisa artística, a de estar disponível para a surpresa do encontro do **belo dialogal** com as pessoas, **convulsivo** com o lugar e simultaneamente.

*Sozinha caminhei no labirinto*

*Aproximei meu rosto do silêncio e da treva*

*Para buscar a luz de um dia limpo.*

(Andresen, 2011[2010], p.412)

#### 4.02.01 *Quase Redes*

Ao longo desta pesquisa surgiram desenhos porque esse é sempre o meu processo natural de pensar uma ideia visual ou de iniciar um projeto. O desenho materializa, representa e experimenta as formas e estruturas e compõe as relações entre signos visuais.

Aqui apresento, a título de exemplo, uma seleção de desenhos de duas séries intituladas respectivamente *Quase Redes* e *Labirinto Xdesenho*.

A série *Quase Redes* (fig. 4.71 a 4.77) relaciona-se com as malhas a usar em *Labirinto X002* mas não tem o objetivo de representar projetos tridimensionais futuros, são desenhos autónomos. Estes registos, realizados com marcadores de tinta acrílica, são deambulações com linhas cruzadas, formas circulares e sobreposições de planos, e ensaiam a possibilidade de ausência de regras, mesmo quando construímos uma rede.

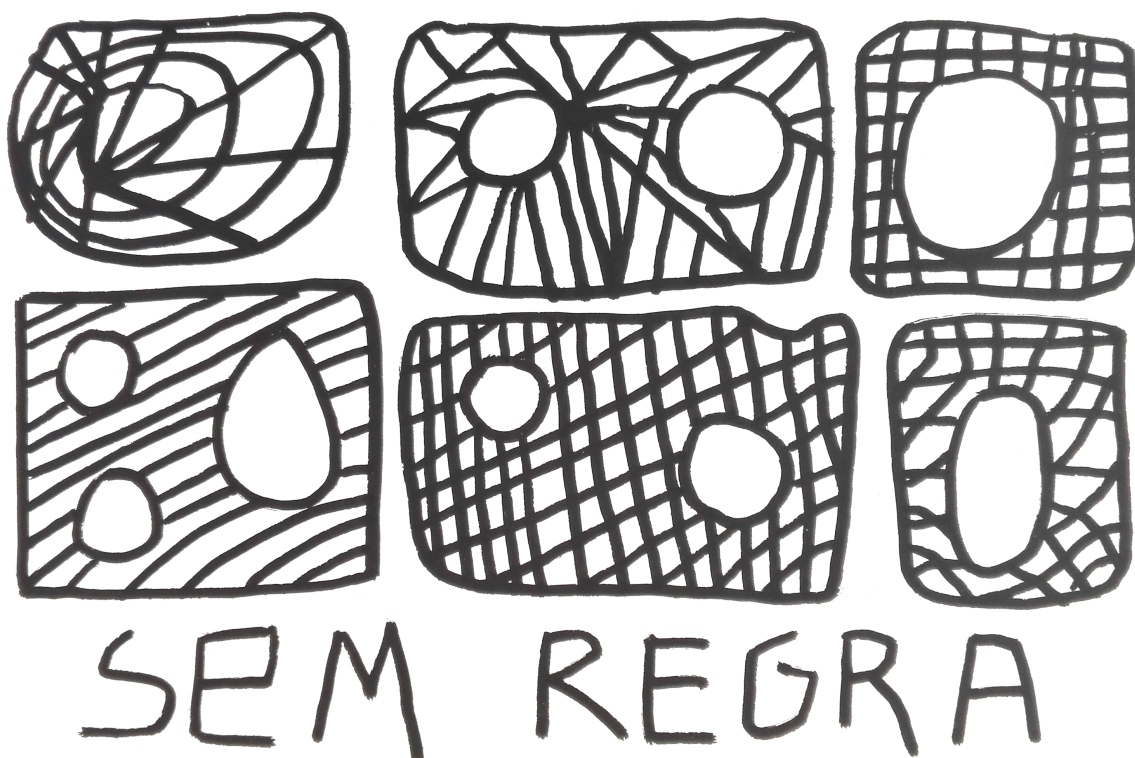


fig. 4.71 - *Quase Rede sem regra*, 2018, marcador acrílico, 21 x 27 cm.

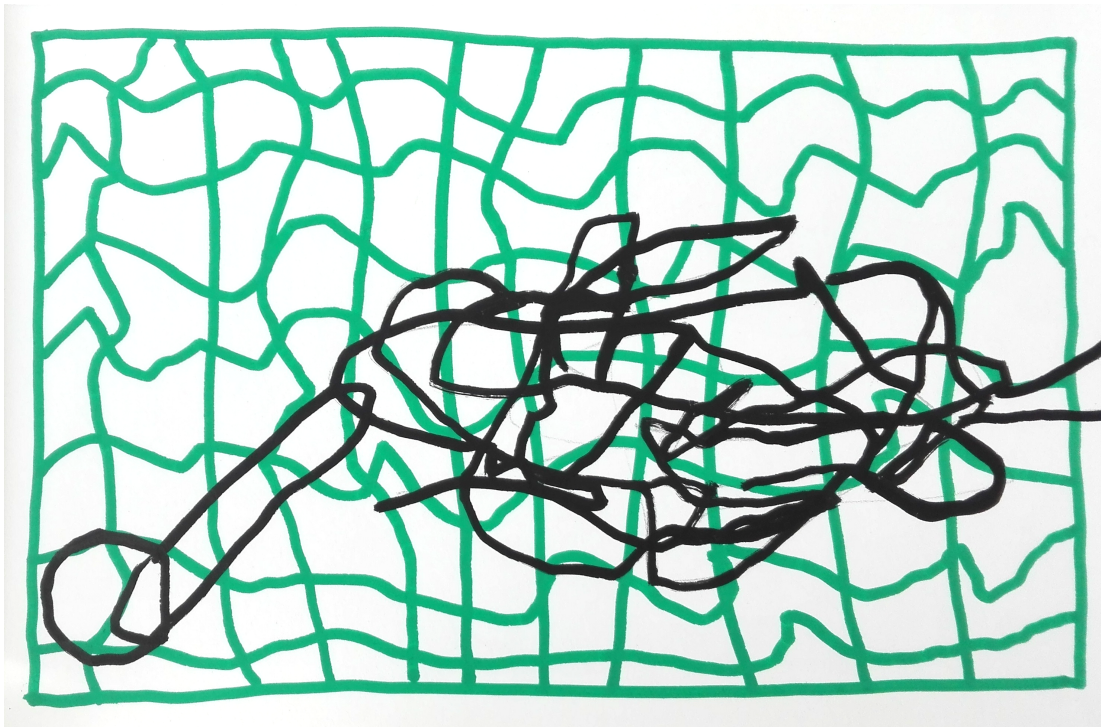


fig. 4.72 - *Quase Rede primeira sutura* , 2018 , marcador acrílico, 21 x 27 cm.

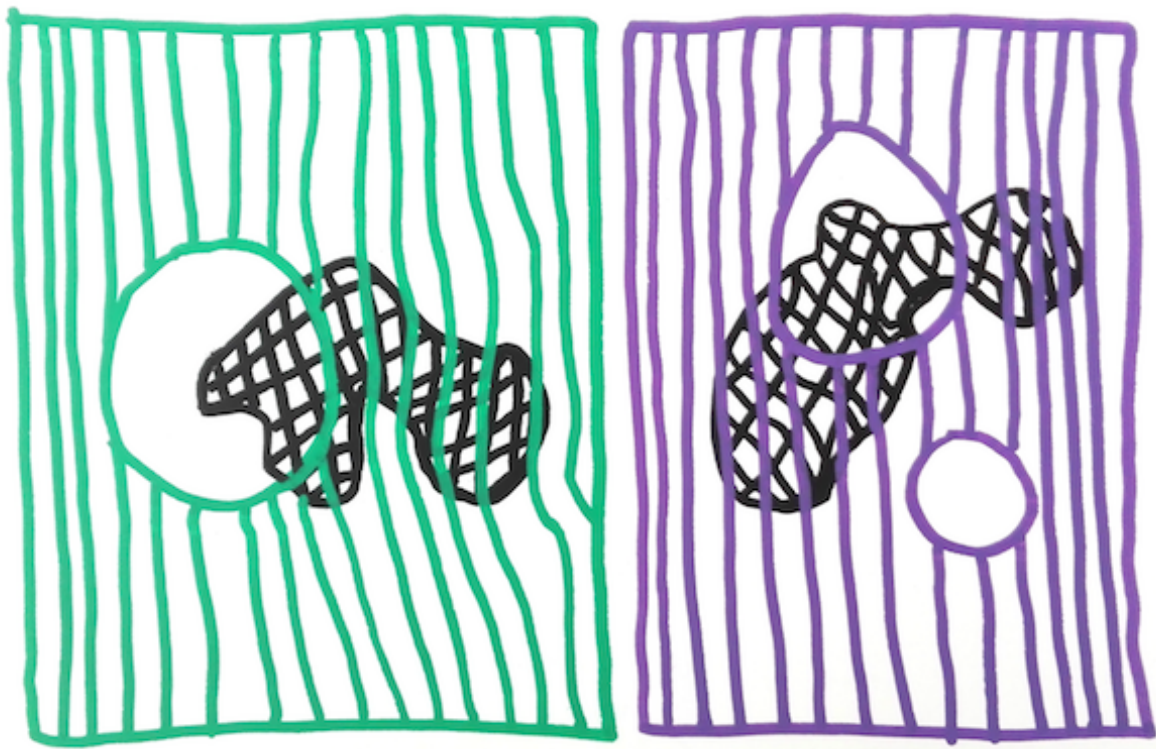


fig. 4.73 - *Quase Rede preso por ter* , 2018 , marcador acrílico, 21 x 27 cm.

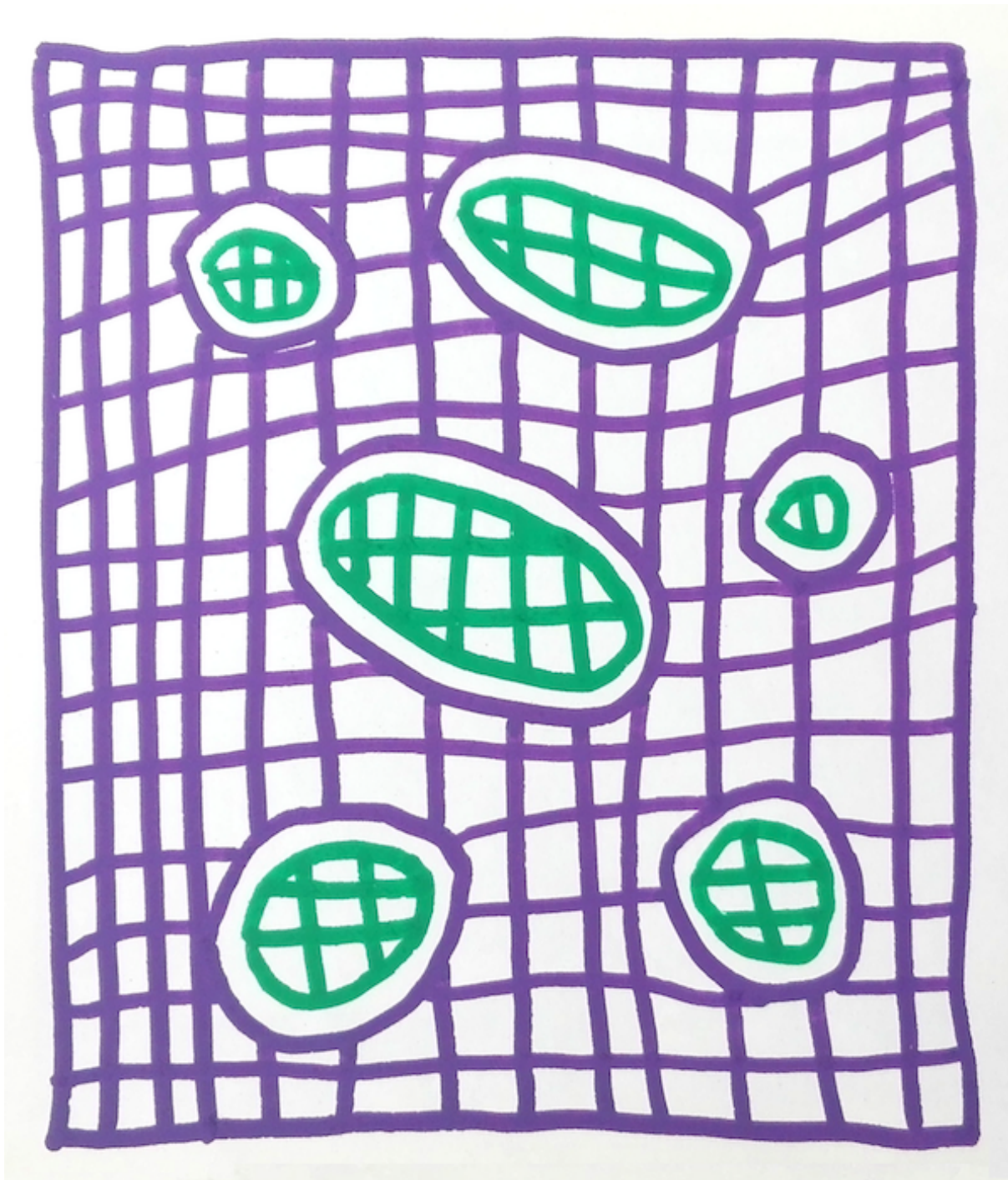


fig. 4.74 - *Quase Rede alienígena* , 2018 , marcador acrílico, 27 x 20 cm.

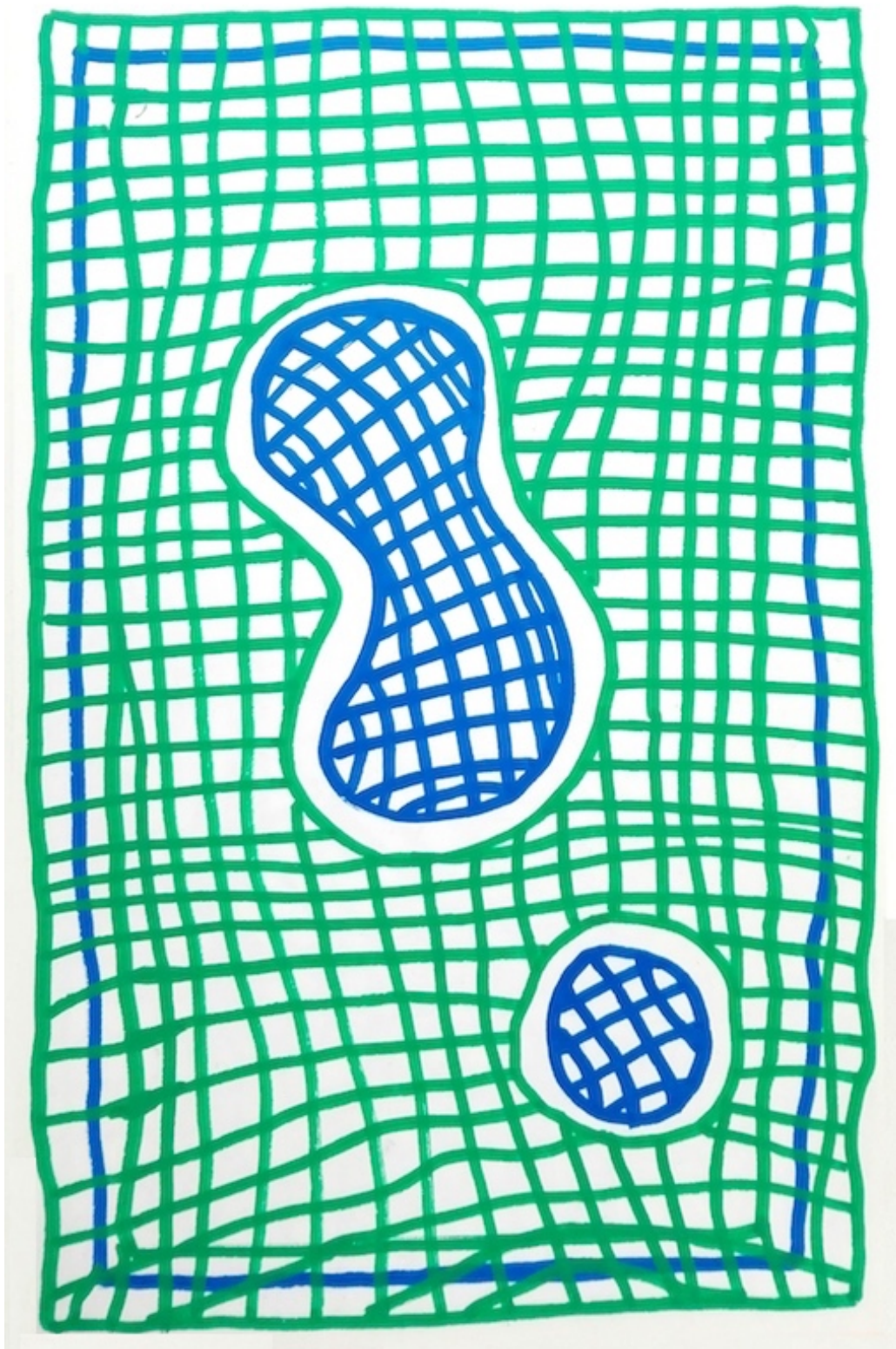


fig. 4.75 - *Quase Rede stabile*, 2018 , marcador acrílico, 21 x 27 cm.

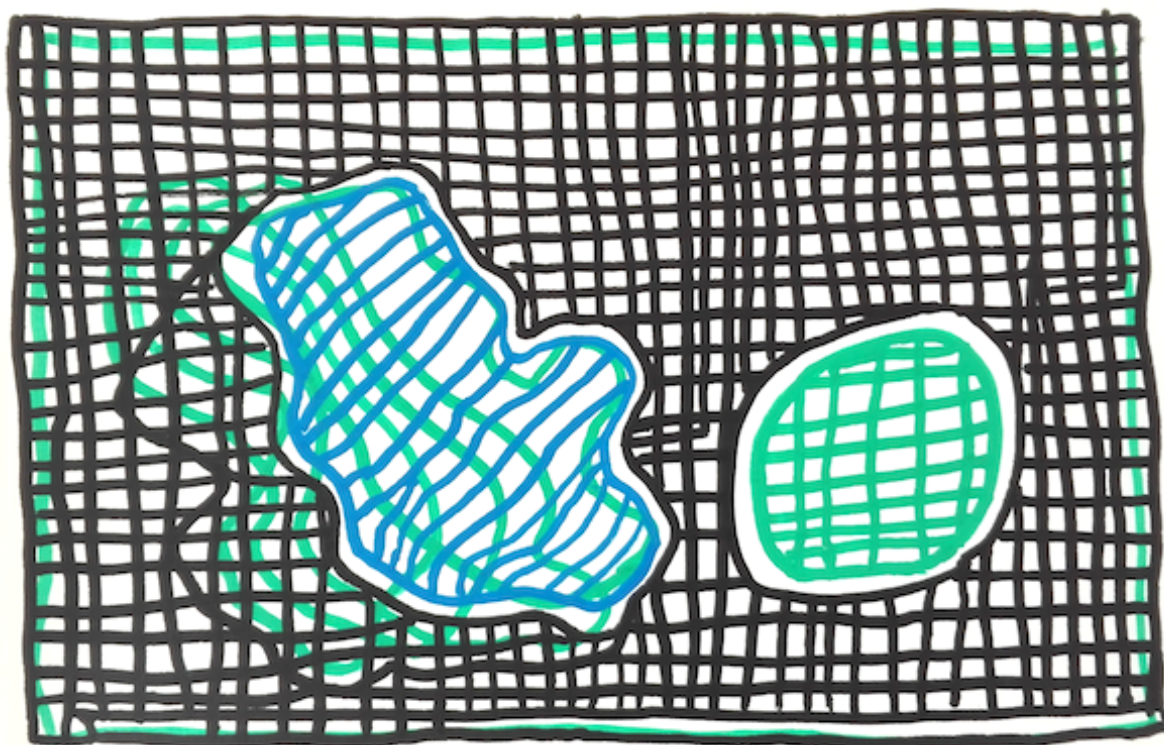


fig. 4.76 - *Quase Rede ambíguus I*, 2018 , marcador acrílico, 21 x 27 cm.

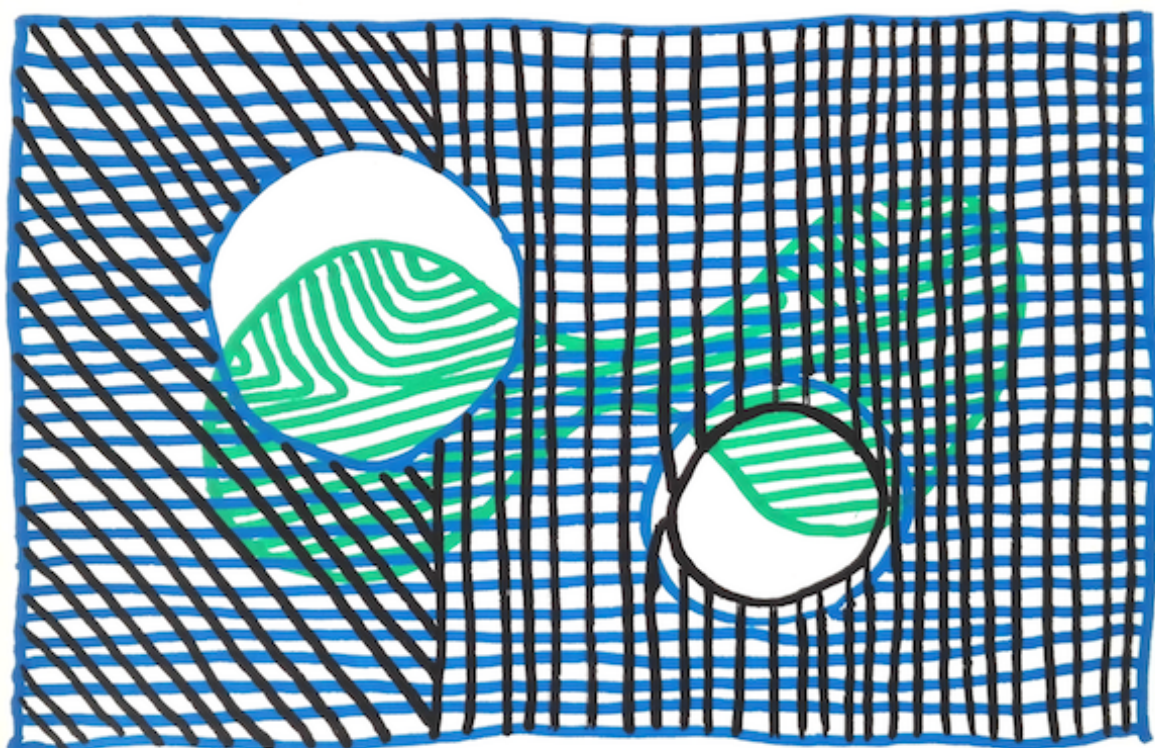


fig. 4.77 - *Quase Rede ambíguus II*, 2018 , marcador acrílico, 21 x 27 cm.

#### 4.02.02 *Labirinto Xdesenho*

Nas páginas seguintes apresento os desenhos da série *Labirinto Xdesenho*, sendo todos os trabalhos realizados a marcador acrílico sobre papel, com as dimensões de 42 x 21 cm:

fig. 4.78 - *Azul procura azul* p. 187

fig. 4.79 - *Azul sobre azul* p. 188

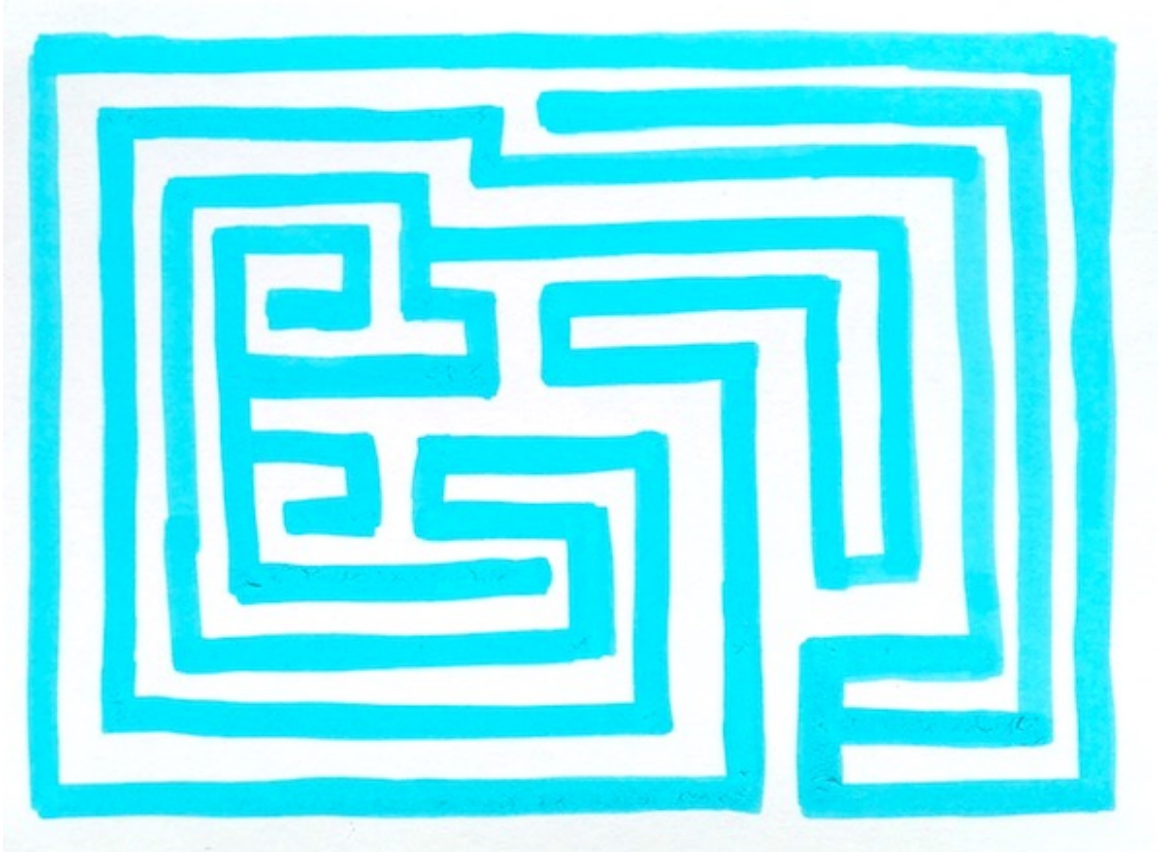
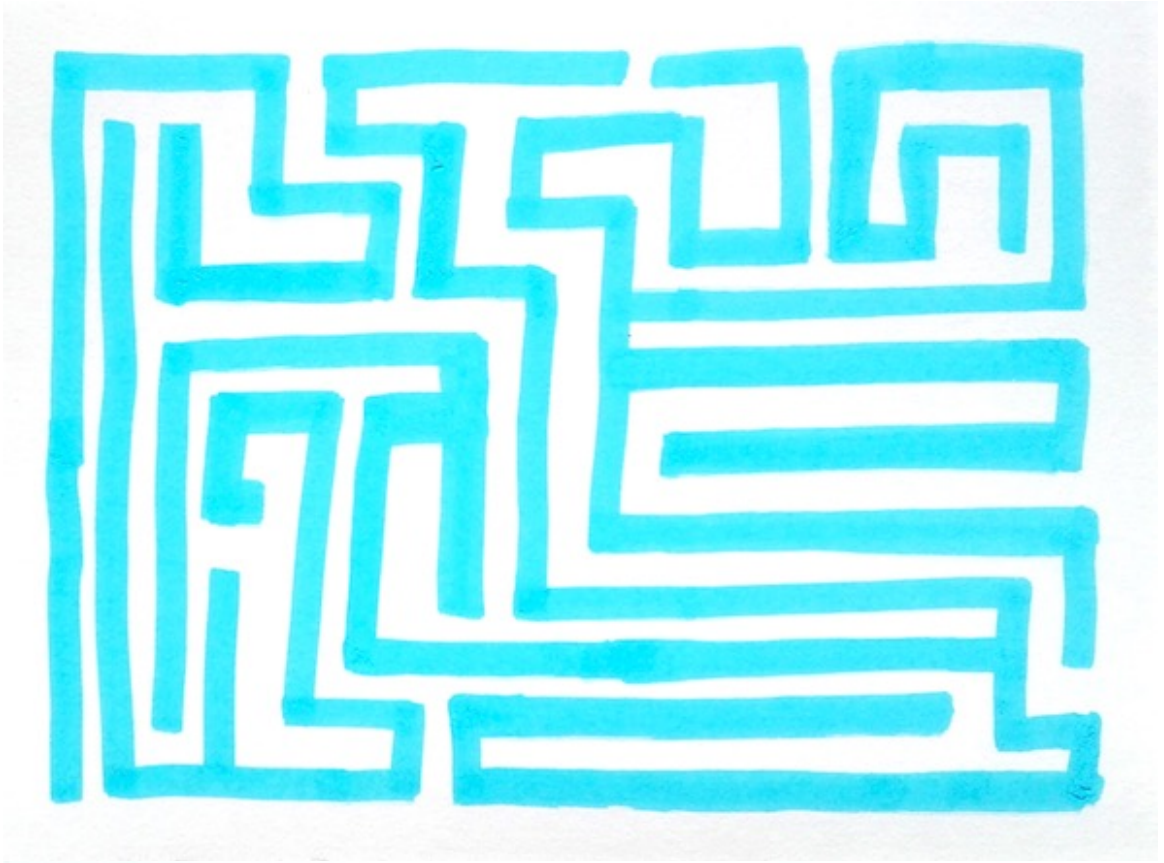
fig. 4.80 - *Casa nos arredores* p. 189

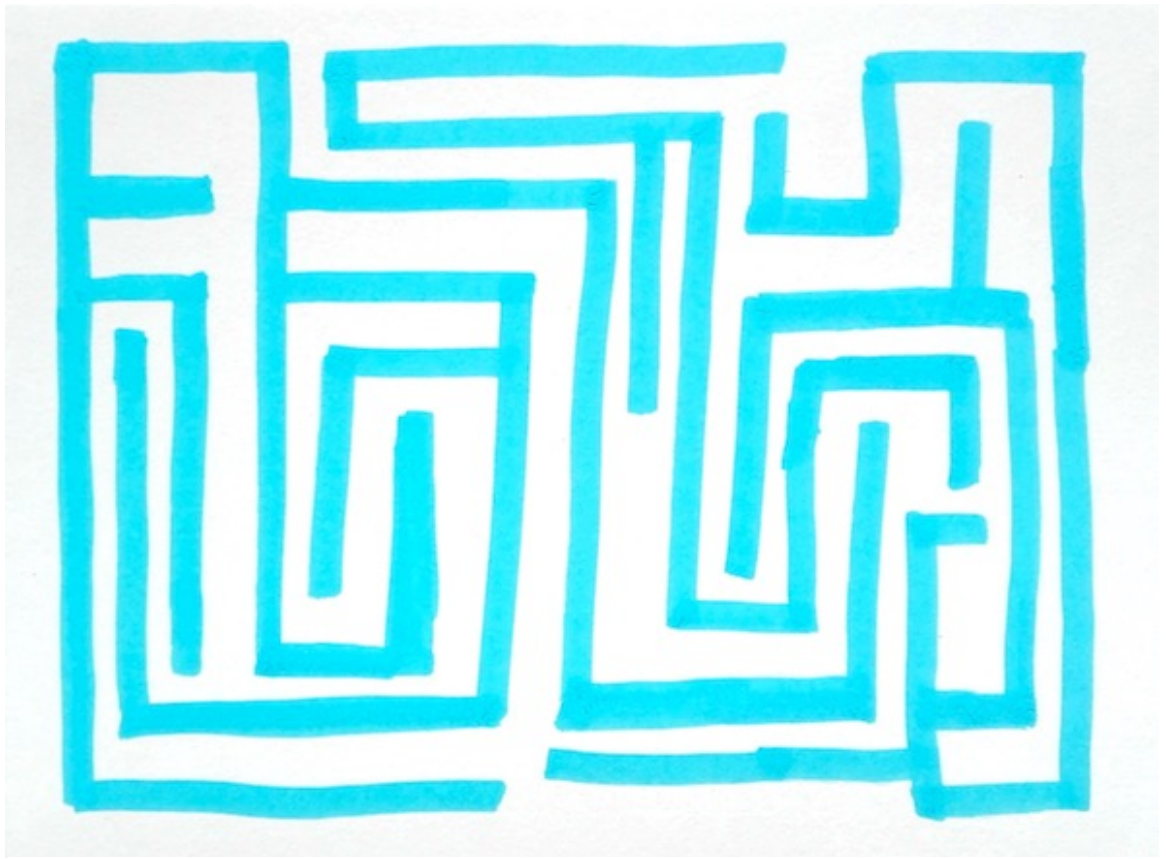
fig. 4.81 - *Vermelho vermelho* p. 190

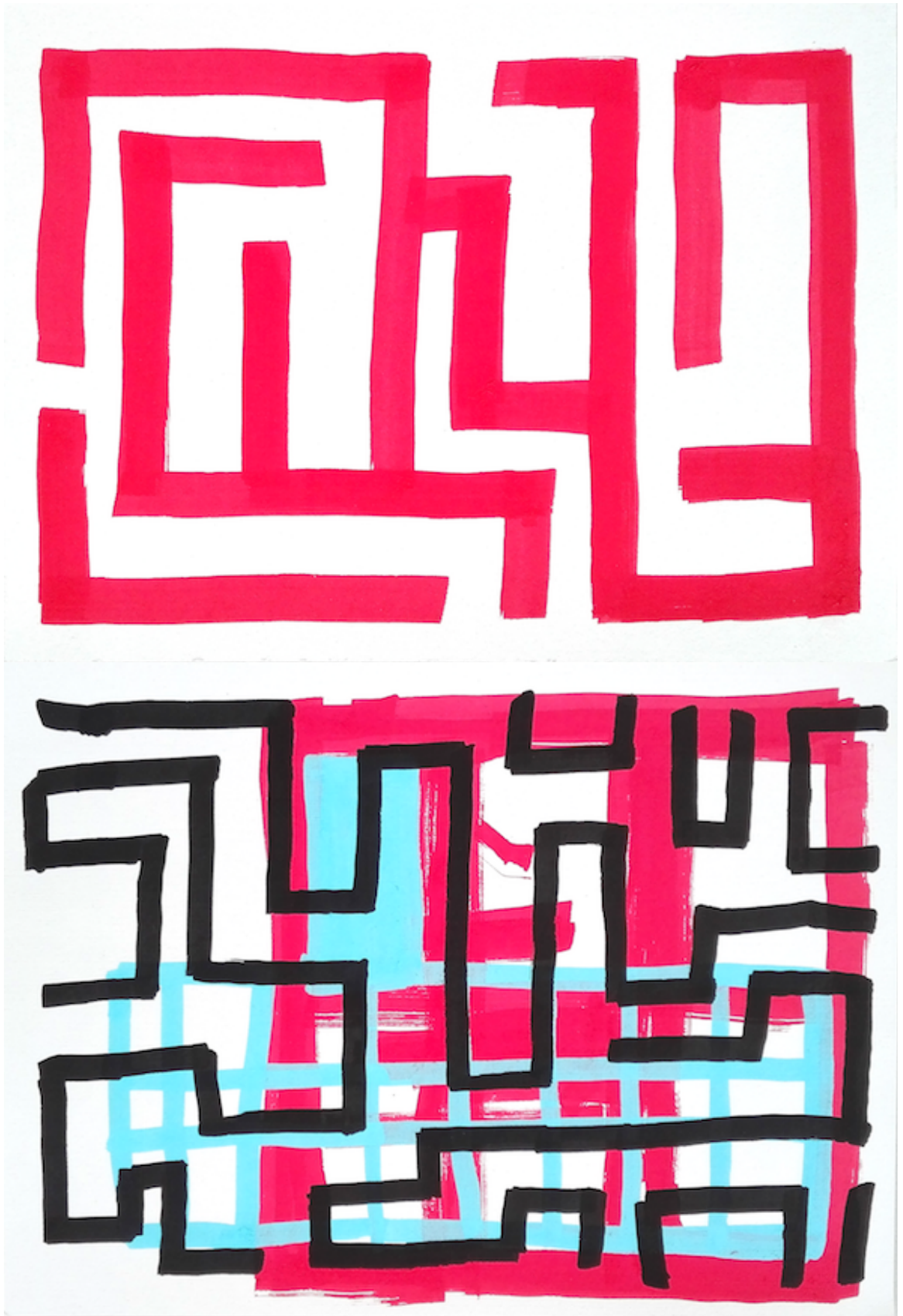
fig. 4.82 - *Geometria impossível* p. 191

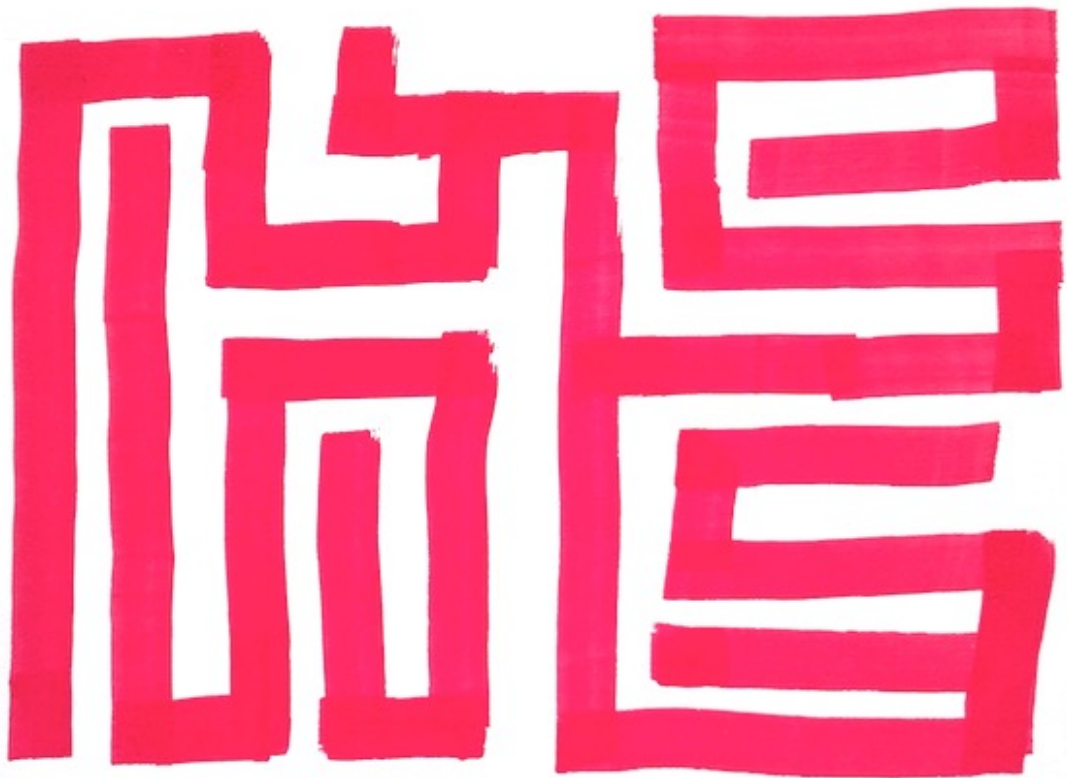
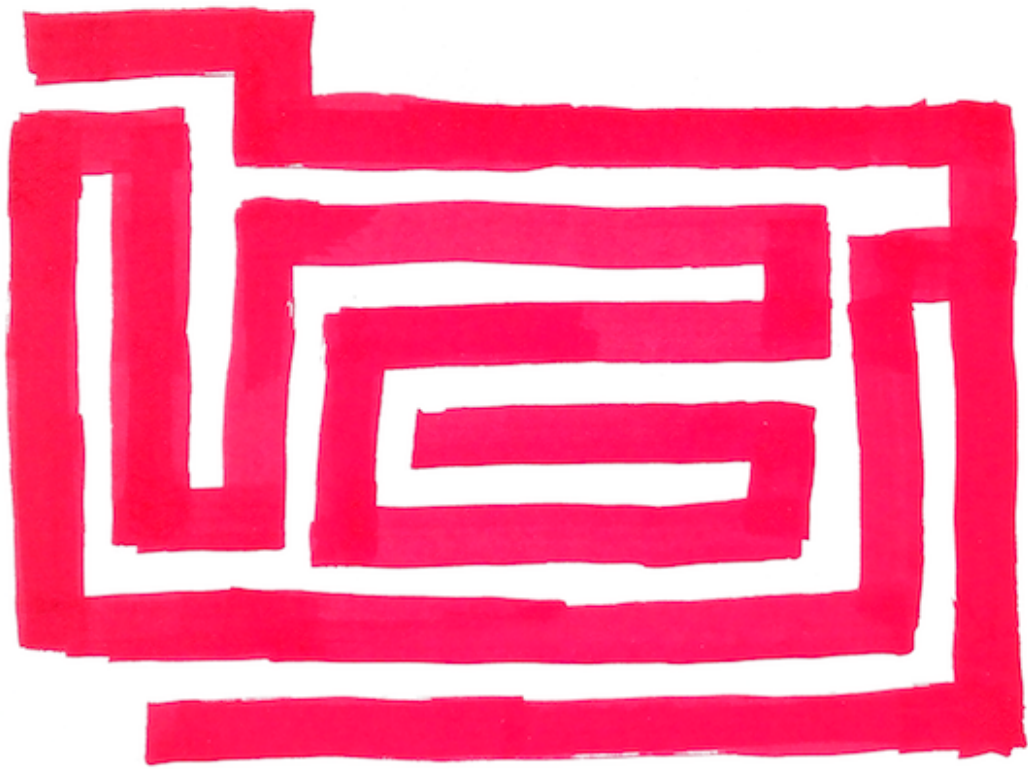
fig. 4.83 - *Espiral medula* p. 192

fig. 4.84 - *O centro* p. 193















## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas considerações finais não são conclusões porque, neste processo, essas seriam extemporâneas, pois nesta investigação propunha-se criar ideias visuais e isso aconteceu em diversas obras apresentadas nos capítulos anteriores (datadas de 2014 a 2018), sobretudo nas instalações designadas por *Labirintos* (capítulo 4).

Na sequência analítica dos trabalhos, posso dizer que me senti, como definiu Barthes, um *bricoleur* que “só vê o sentido das unidades inertes que tem diante de si relacionando-as: a obra tem, pois, aquele caráter ao mesmo tempo lúdico e sério que marca toda grande questão: é um quebra-cabeça magistral” (2002 [1964], p.222). Nesse esforço de organizar o *puzzle*, surgiram muitas hipóteses, ideias ambíguas que estão em processo de crescimento constante, algumas impossíveis de verbalizar e que se materializarão em novas obras que continuarão a definir-me e a situar-me no mundo. Porque “em cada sequência parcial há uma condensação máxima que exprime o todo. Isto diferencia e distingue imediatamente a linguagem artística da linguagem verbal.” (Gil, 2010, p 26).

Constatei que o tempo, quando excessivo, de análise das obras e, a própria obrigatoriedade da construção verbal, levam a intervalos artificiais entre os atos criativos. Esse facto prejudica a relação, que é normalmente fluída, entre pensar e executar as obras. Estes hiatos de reflexão forçada, trouxeram, no entanto, outras experiências de trabalho e a convicção de que “amanhã”, em casa, no atelier, na sala de aula, na rua, em sociedade, estarei mais disponível para prosseguir a liberdade livre da arte e para, com os outros, participar nesta comovente dialética de construir “mundos”. E aí voltamos ao primordial, à vontade do artista querer, em cada obra, refazer o universo, por contágio e imanência do seu trabalho.

Nesta tentativa de compreender a arte integrada na sociedade, verifiquei a existência de uma dinâmica gerada por formas iniciais que acompanham as minhas ações artísticas e que, por sua vez, são confrontadas com as obras realmente construídas. E esse é o confronto essencial que passa por um processo de autocrítica mas que será realizado principalmente pelos outros, tal como diz Umberto Eco:

“... uma poética serve-nos para compreender o que é que um artista queria fazer, e não necessariamente o que ele fez; quer dizer que para lá da *poética explícita* com o qual nos diz

como gostaria de construir a obra, existe uma *poética implícita* que transparece no modo como a obra é efetivamente construída; e este modo pode ser, porventura, definido em termos que em nada coincidem com os expostos pelo autor.” (2016, p 258)

Além de todas as problemáticas inerentes às obras realizadas e explanadas nos capítulos anteriores ficam, para estas considerações finais, três afirmações que abordo nos subcapítulos seguintes:

- A arte é essencial e consequência da nossa humanidade;
- O artista visual cria formas que são ideias;
- A arte é liberdade livre.

## 5.01 Sobre a Vida Humana, a Ciência e a Arte

Neste subcapítulo aproximamo-nos de zonas do conhecimento exteriores à investigação fundamental deste trabalho, como a biologia, a antropologia ou a neurologia, mas necessitando de correr esse risco para perceber o que é humanidade.

Constatamos, por informação fornecida por essas áreas científicas, que os seres humanos têm algumas características que os foram distinguindo dos outros seres vivos e que lhes permitem, usando o cérebro, ter ações que os tornam capazes de dominar, parcialmente, os outros e de transformar o planeta terra. Sobretudo, temos esta consciência de que, pelo domínio das emoções, pela linguagem, pelo raciocínio, criámos um sistema de conhecimento a que chamamos ciência e um outro conjunto de atividades que temos dificuldade em definir, a que chamamos de zona do sensível, do afeto, do entretenimento, onde se situa uma atividade mais complexa, porque é transversal ao racional, que é a arte.

A antropologia interroga: será a linguagem, “o simbolismo apanágio exclusivo do homem anatomicamente moderno? Está o aparecimento da arte ligado a algum determinismo biológico?” (Cunha, 2010, p.123). No entanto, a ciência constatou: que “ a propensão do homem para ir além das suas necessidades básicas, para comunicar e para conhecer, continuarão a ser um trunfo” (2010, p.123) e fator de diferenciação dos outros seres vivos, portanto, de afirmação da sua humanidade.

Contudo, parece que não estamos sozinhos nos comportamentos conscientes, outros mamíferos, segundo Damásio (2010, p.331), também nos acompanham, apenas “nos seres humanos, todavia, a consciência alcançou o seu atual apogeu graças à expansão da memória, raciocínio e linguagem.” Este estado humano, de consciência mais elaborado, permite resolver as dificuldades que enfrentamos, na nossa sobrevivência, através do conhecimento, do desenvolvimento da ciência e da tecnologia.

Mas, como nos indicava anteriormente Eugénia Cunha (2010), a condição humana tem a “propensão” de caminhar para lá das suas necessidades de sobrevivência. Eu acrescentaria que tem o prazer de mergulhar no desconhecido (o espelho de *Alice* de Lewis Carroll) e de imaginar, o que nem sequer colocou como hipótese inicial, e aí talvez estejamos a entrar no campo da arte. A ciência questiona, procura, confirma hipóteses e depois tenta explicar como o mundo funciona. A arte, além disso, sonha e constrói livremente outros mundos, a utopia idealizada ou a utopia efêmera.

Existe, nesta dicotomia humana, o *germen* da evolução permanente do conhecimento que designo por “movimento da serpente” (diagrama nas figs. 5.01 a fig. 5.03), que resulta do encontro, por vezes confronto, entre as pulsões da sensibilidade (subjetividade) e da racionalidade (objetividade).

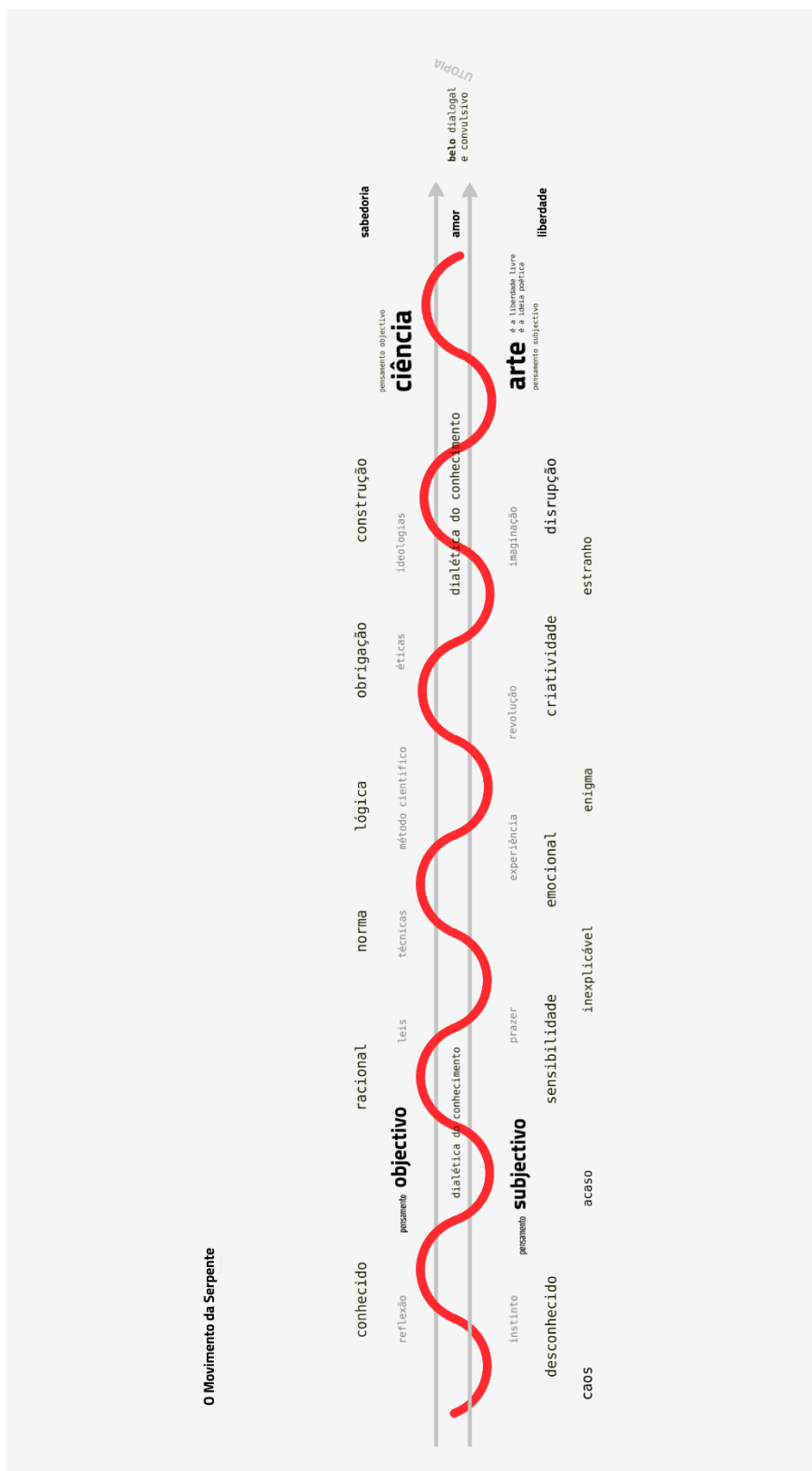


fig. 5.01 – Diagrama, “Movimento da Serpente”, que esquematiza o movimento dialético entre ciência e arte.

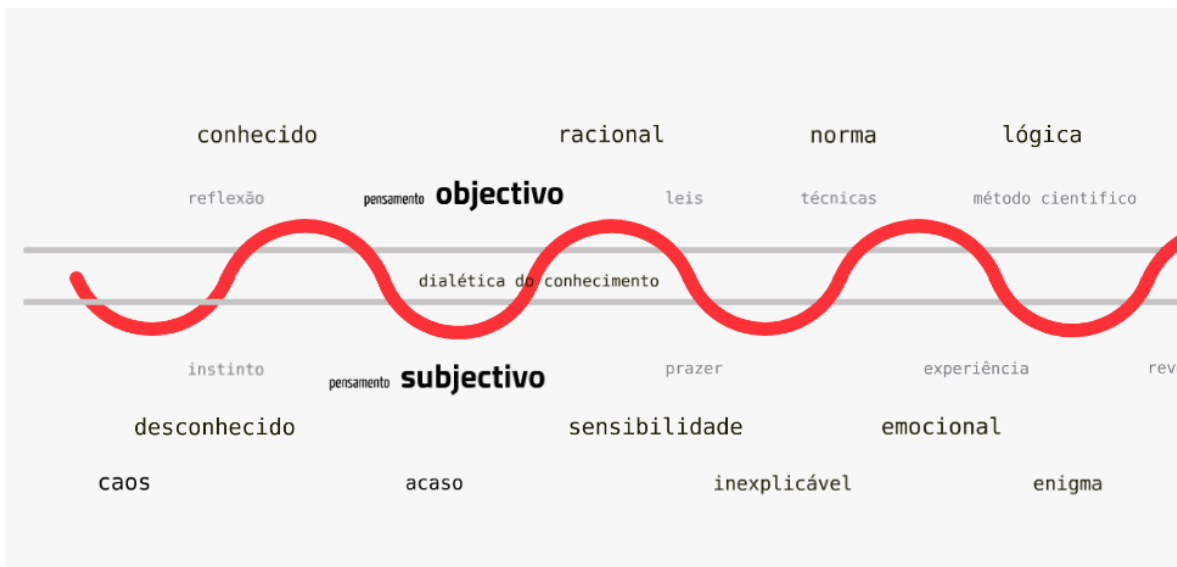


fig. 5.02 - Pormenor inicial do diagrama “Movimento da Serpente”.



fig. 5.03 - Pormenor final do diagrama “Movimento da Serpente”.

Se acontece desenvolvimento do conhecimento, fruto do encontro e da resolução dos conflitos entre sentimentos subjetivos e racionalidade, existe um outro fator que consolida esse saber que é a memória. Como diz António Damásio:

“A capacidade que temos para manobrar o mundo complexo que nos rodeia depende desta possibilidade de aprender e de recordar - apenas reconhecemos pessoas e locais porque criamos registos da sua aparência e recuperamos parte desses registos na altura própria. A nossa capacidade para imaginar eventuais acontecimentos também depende da

aprendizagem e da recordação, e é o fundamento do raciocínio e da navegação imaginária do futuro e, de uma forma mais geral, da criação de soluções inovadoras para um problema.” (2010, p.169)

Nesta dialética da “serpente”, que metaforiza o processo da criação do conhecimento, temos, no diagrama aqui proposto (fig. 5.01), de um lado o pensamento objetivo: a Ciência (Sabedoria), os saberes adquiridos, a racionalidade, as leis; do lado oposto, e em paralelo, os impulsos emocionais, a vontade de experimentar, a exploração do desconhecido, a imaginação que nos encaminha para a Arte (Liberdade). No meio, na dialética deste conflito de interesses, fica a hipótese de resolução dessas contradições acontecendo a formação de conhecimento. Aí pode ocorrer o equilíbrio do indivíduo consigo e com os outros (Amor), onde também se pode desejar a Utopia e construir, no presente, um Belo Dialogal e Convulsivo (subcapítulo 5.04).

O cientista Hubert Reeves sintetiza e aponta também esta relação dicotômica, mas necessária, entre arte e ciência para uma vida com felicidade:

“A ciência diz como é que o mundo funciona. É uma operação racional, mental. A arte é mais o sentido de maravilhamento do mundo, da imaginação. Ambas são fundamentais para o ser humano. Se alguém está apenas no mundo racional, “seca-se”. Se está apenas no da imaginação, enlouquece. São dois pilares para um desenvolvimento saudável dos indivíduos. Essas pessoas estão impressionadas com o mundo, a nossa vida, o nosso corpo. Mas quando se é um artista, não se está apenas a contemplar o mundo, está-se a usar este poder da imaginação para criar. O cientista é o que tenta entender com lógica, o artista é o que tenta recriar algo que faz as pessoas felizes.”

(Reeves, 2014)

## 5.02 As Formas que são Ideias

Ao longo do percurso criativo foram surgindo desenhos e configurações de superfície que, pelo seu aparecimento sistemático, despertaram o meu interesse. Entendi, por isso, redesenhar uma seleção dessas formas e constituir um conjunto signico, criando unidades orgânicas de um laboratório de ideias em desenvolvimento. Não pretendendo, no entanto, constituir qualquer sistema codificado ou linguístico. Fazem parte de um arquivo em constante desenvolvimento e vão constituindo um “alfabeto” visual, num sistema de signos pessoais contaminado por e para os outros.

Essas formas não são um mero formalismo vazio, são identidades visuais dinâmicas, concretas, com conteúdo próprio que se podem agrupar em novas identidades ou composições. Estes signos têm valores gráficos e simbólicos que, inseridos em contexto, estabelecem também uma relação dialética e semântica com o lugar específico em que são inseridos e por quem são usufruídos.

Apesar de não pretender hierarquizar os artistas, concordo com Matisse quando afirma que «L’importance d’un artiste se mesure à la quantité de nouveaux signes qu’il aura introduit dans le langage plastique»<sup>57</sup>. Essa é uma das relevâncias de um artista visual, a sua capacidade de introduzir novas ideias, neste caso visuais e simbólicas. A outra, indissociável da anterior, é a sua capacidade de afirmar, com esses signos, uma poética, uma presença singular.

Nesta pesquisa das formas usadas e na tentativa de síntese em signos, apenas se pretende fazer um balanço mais objetivo das estruturas visuais que tenho utilizado, para depois as modificar de novo, por fusão, adição, subtração, destruição, ou mesmo por esquecimento.

Esta preocupação, com as configurações das linhas e superfícies que vão surgindo no processo de produção artística, já era anteriormente consciente, como denotam as afirmações que fiz neste excerto de uma entrevista com João Pinharanda, em 2001, a propósito da exposição *Paisagens?*<sup>58</sup>, onde também explico parte do processo criativo, nomeadamente na passagem do caderno de esboços para o trabalho final:

---

<sup>57</sup> Henri Matisse disse-o em Aragón em 1942.

[http://www.musee-matisse-nice.org/pdf/parcours\\_expo.pdf](http://www.musee-matisse-nice.org/pdf/parcours_expo.pdf) (consultado em 28 julho de 2018)

<sup>58</sup> Xana, *Janela sobre a paisagem*, entrevista por Pinharanda, João. Jornal Público p.19.



fig. 5.04 - Xana, sem título, 2001. Acrílico sobre tela, 130 x 130 cm.

“João Pinharanda - Não é evidente que estas pinturas se refiram a paisagens. Aliás, o título é interrogativo.

Xana - Suponhamos que são janelas sobre a paisagem. Eu em geral faço esculturas. Aqui vemos (fig. 5.04) ao centro o que pode ser o projeto de uma dessas esculturas rodeada de cores e formas que compõem uma paisagem de elementos recorrentes na minha obra.

J.P. - Uma espécie de alfabeto de formas?

X. - Sim. Há um quadro do Ângelo de Sousa que é para mim uma referência constante. Recenseia formas simples “ao alcance de todas as mãos”. É isso.

J.P. - Há uma construção e uma desconstrução quase mecânica das imagens. Parecem formas geradas em computador, montadas e desmontadas em pequenos segmentos.

X. - Nada é feito em computador. As pinturas não são sequer planeadas. Vão surgindo a partir de caderninhos de ideias... “

O “quadro” (fig. 5.05) referido na conversa, *Catálogo de algumas formas ao alcance de todas as mãos*, de Ângelo de Sousa, tem um título clarificador de obra manifesto, onde se afirma o “texto visual” como expressão natural do ser humano e também como defensor de uma relativa autonomia do discurso visual.



fig. 5.05 - Ângelo de Sousa, *Catálogo de algumas formas ao alcance de todas as mãos*, 1970-71, técnica mista sobre tela, 150 x 125 cm.

Nele se afirma uma escrita não verbal, onde se desenha um “alfabeto” com base nos elementos estruturais da comunicação visual bidimensional: ponto, linha, cor, forma, textura, espaço. Nesta pintura, *Catálogo*, não há uma história mas a explicitação de signos básicos a partir das quais podemos continuar a inventar o universo visual. Há uma declaração que afirma o ato criativo como acessível e capaz de criar uma nova realidade. Frisa-se a essência das artes visuais para continuar a originar obras, para partilhá-las com os outros, num desenvolvimento de ideias subjetivas que se confundem com as emoções que elas nos provocam, muitas vezes sem sermos capazes de explicitar o porquê.

A crítica reconhece essa procura constante dos novos signos no meu trabalho e a impossibilidade de descodificação verbal, quando Alexandre Pomar refere:

“Nas pinturas de Xana assiste-se à retoma e à reinvenção das suas características formas gráficas, emblemáticas e lúdicas, que recusam sempre a possibilidade de um reconhecimento preciso (plantas, arquiteturas, cometas? «doodles»). Mas elas surgem agora na companhia de sistemas de sinais codificados e repetitivos que invadem as mesmas superfícies como sequências ou malhas de quadrados e grelhas de pontos ou círculos, fazendo assim coexistir o acaso e a ordem geométrica.” (Pomar, 2001)

Noutro excerto crítico, neste caso referente à exposição antológica na Culturgest, em 2005, J. L. Porfírio afirma a existência de um conjunto de signos reconhecíveis, como de minha autoria. Descreve assim:

“Temos colagens sobre fotografias à entrada e à saída, um muro de pinturas e um muro de relevos recortados, instalações utilizando plásticos utilitários, primeiro bidés e copos, depois cestos e selhas, e tudo converge (ou diverge) para as obras cinéticas, imediatamente reconhecíveis, pois são mais uma variação sobre as inclassificáveis formas amebóides ou ectoplásmicas que sempre acompanharam a produção de Xana.”

Porfírio (2005)

São essas “figuras” e outras tantas, que procuro, que encontro, que reformulo, que construo, que me dão o prazer de expressar, de criar, num processo complexo de influências, de colagens, de acasos mas, sobretudo, numa primeira fase ou em paragens de reflexão, de experiências, de desenho.

Na sequência das fotografias que aqui apresento (fig. 5.06 a fig. 5.13), podemos constatar como esse desenvolvimento se processa a partir de desenhos elementares, se vai complexificando e se constitui, ao longo de anos de trabalho, como um arquivo de formas a que posso recorrer para continuar o caminho.

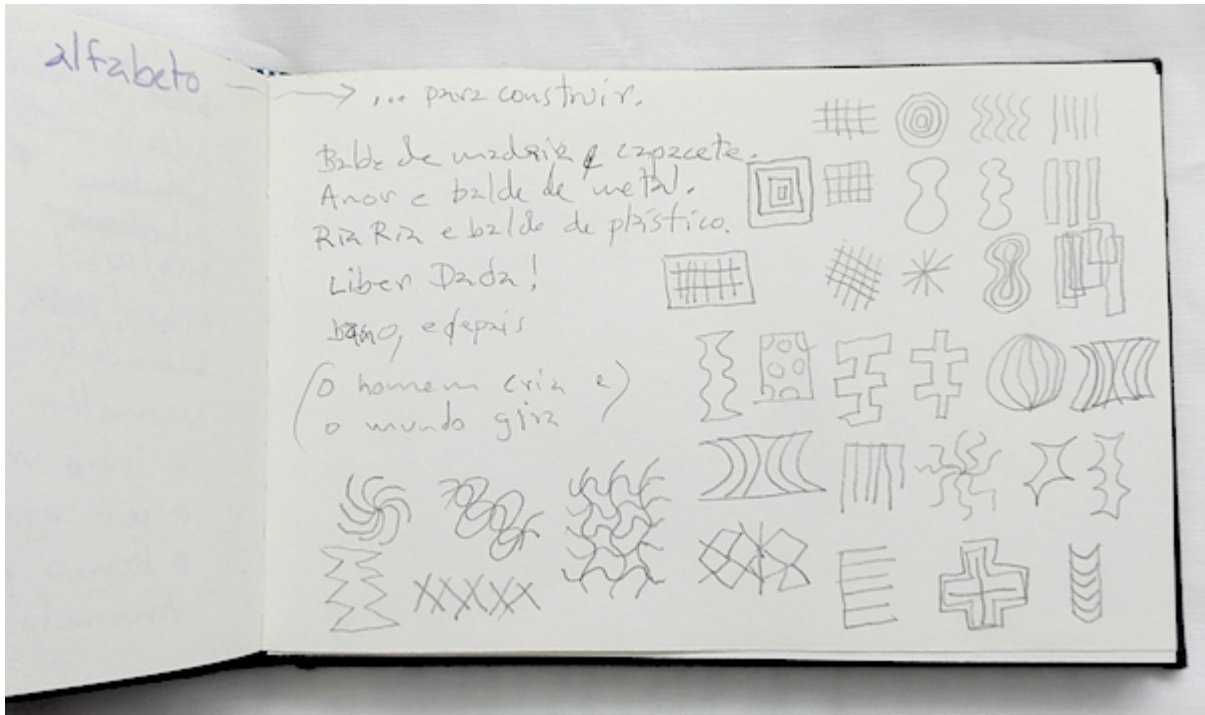


fig. 5.06 - Desenhos em caderno onde aparece a frase “alfabeto para construir” e um conjunto de desenhos que esboçam uma panóplia de configurações que as linhas podem ter. Grafite sobre papel, 2018.

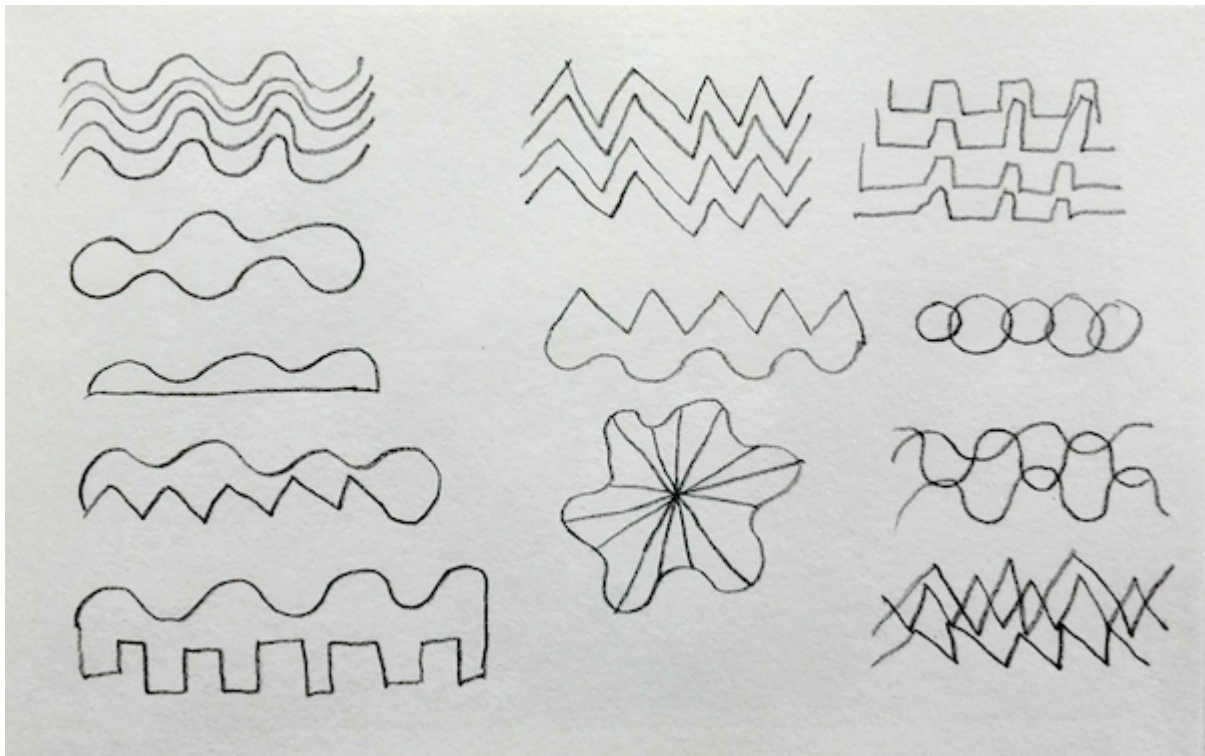


fig. 5.07 - Desenhos que apresentam linhas que registam o “alfabeto” de formas que já utilizei ou posso vir a usar. Grafite sobre papel, 2018.

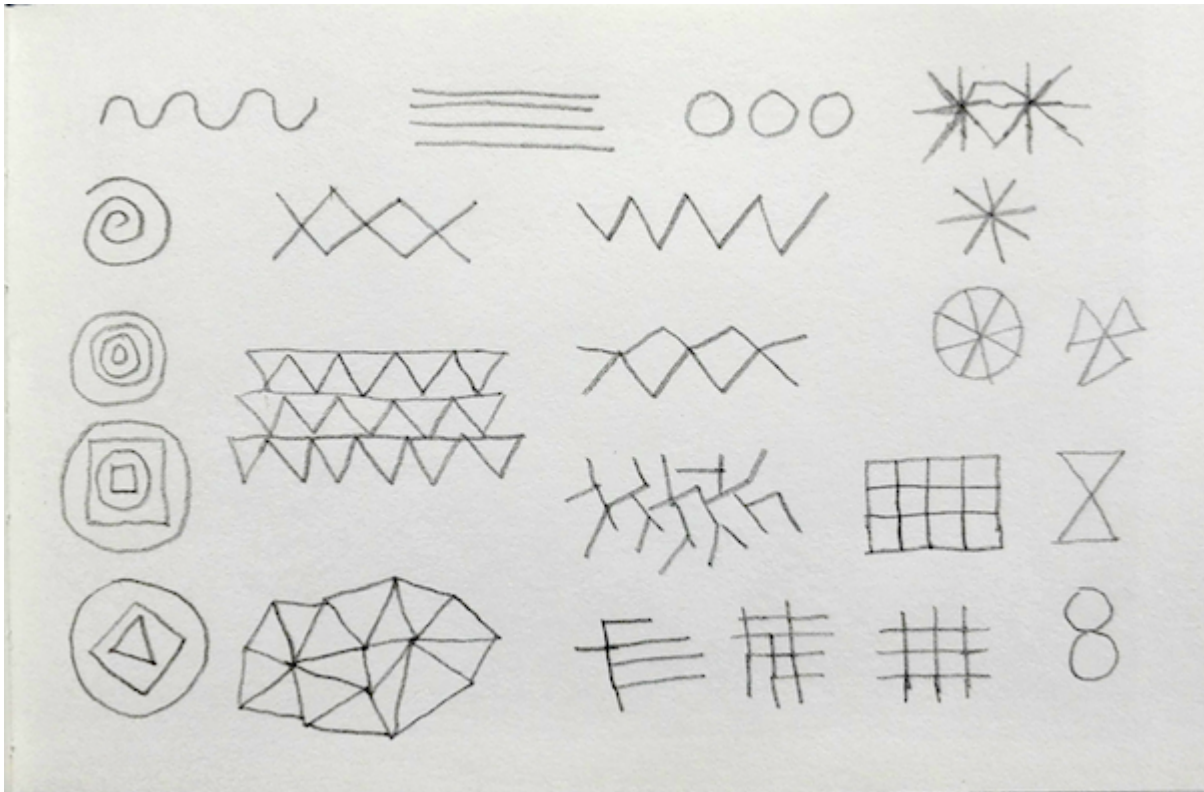


fig. 5.08 – Desenhos que registam o “alfabeto” de formas que já utilizei ou posso vir a usar. Grafite sobre papel, 2018.

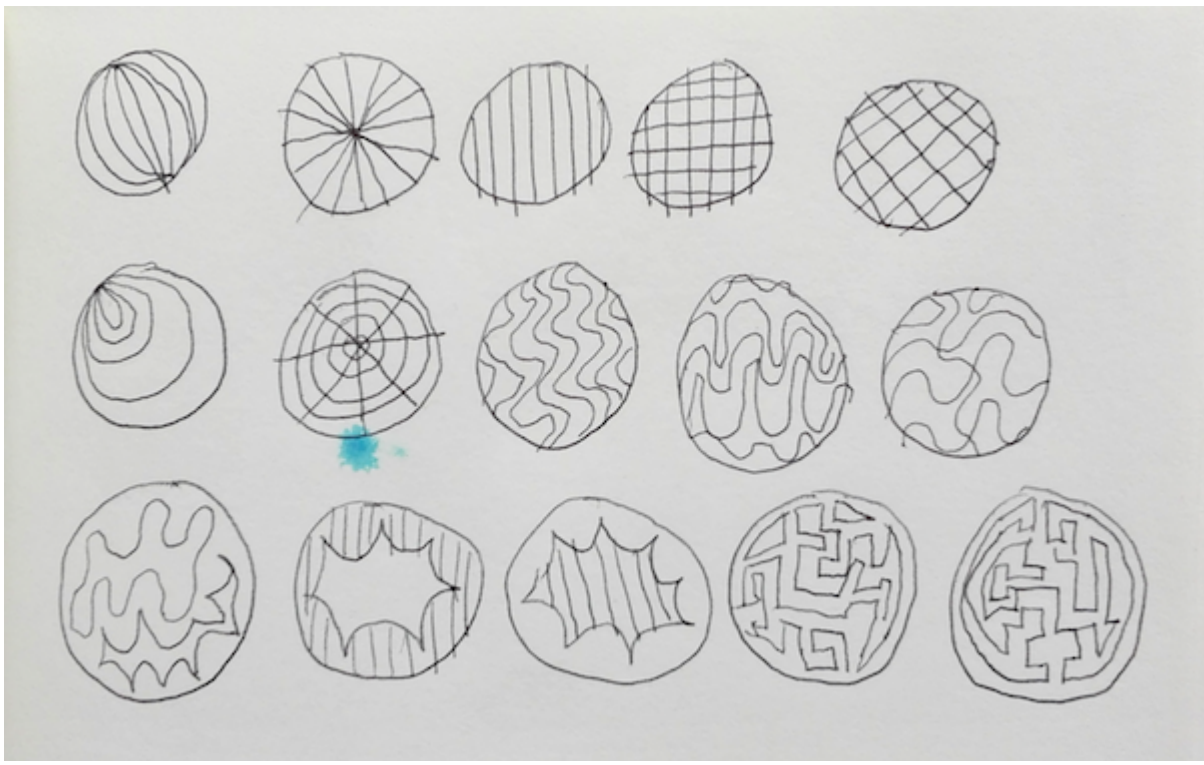


fig. 5.09 - Desenhos que aplicam o “alfabeto” a composições condicionadas por perímetros circulares. Grafite sobre papel, 2018.

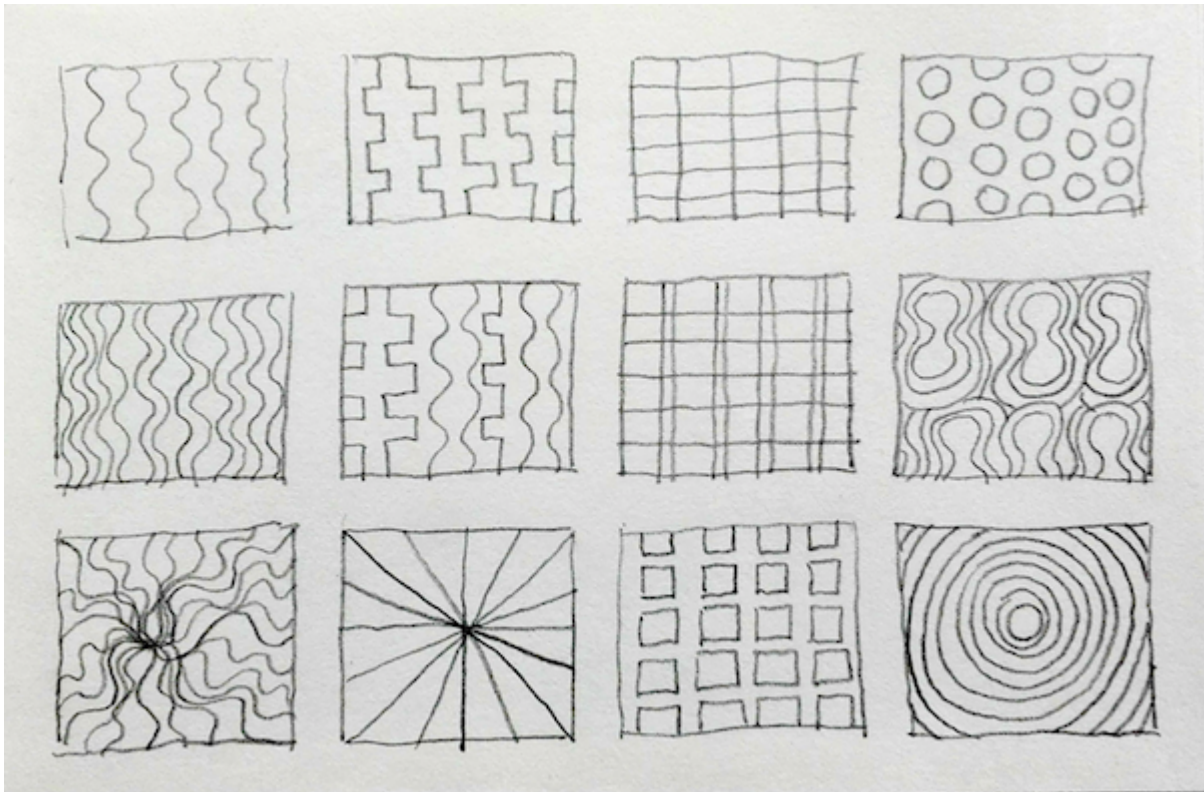


fig. 5.10 - Desenhos que aplicam o “alfabeto” a composições condicionadas por perímetros retangulares. Grafite sobre papel, 2018.

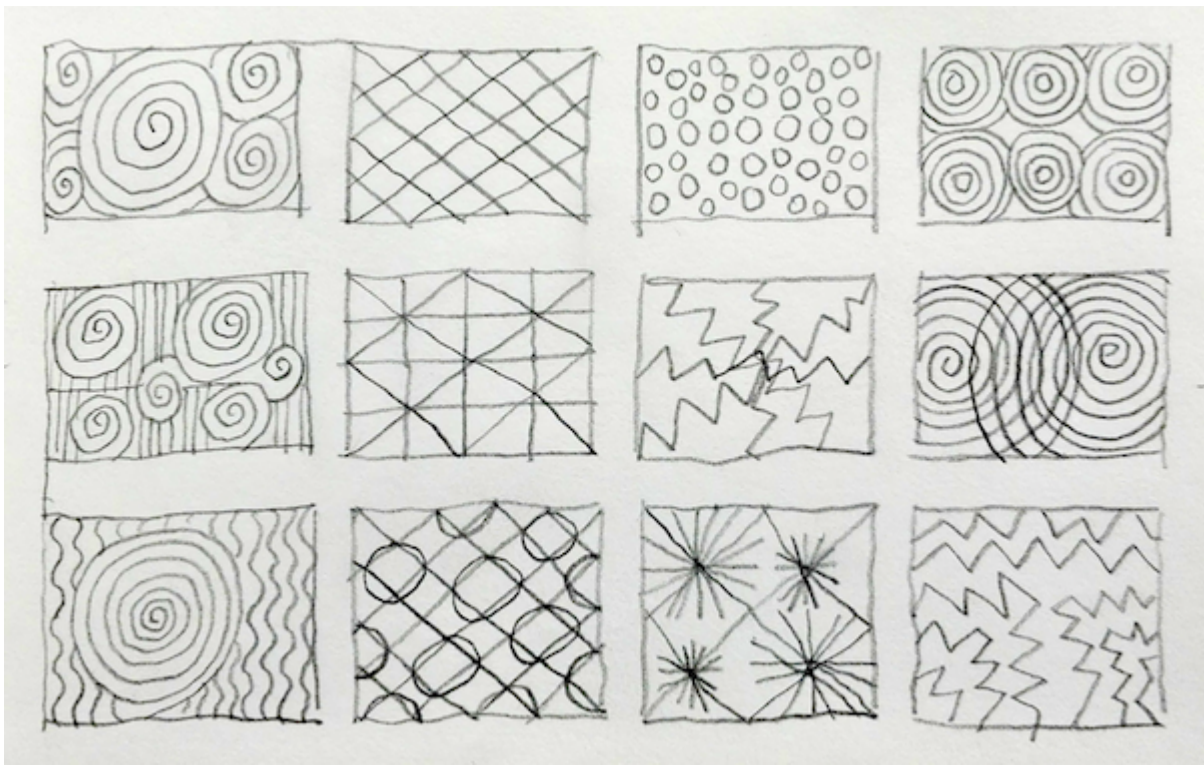


fig. 5.11. Desenhos que aplicam o “alfabeto” a composições condicionadas por perímetros retangulares. Grafite sobre papel, 2018.

E se esses signos se relacionassem com cores? E com conceitos verbais? E com valores éticos?

Sem o objetivo de criar uma linguagem codificada ou qualquer sistema fechado de símbolos, tentei, de modo experimental, associar temporariamente conceitos verbais e signos visuais. É essa experiência desenhada que, aqui, de uma maneira resumida, apresento (fig. 5.12 a 5.14) :

Se AMOR fosse ONDULADO (vermelho, fogo);

Se LIBERDADE fosse um CRUZAMENTO de linhas (azul, ar/água);

Se SABEDORIA fosse uma ESPIRAL (preto, terra).



fig. 5.12 - Esboços para *ALSF* . Grafite sobre papel, 2018).

E se a FELICIDADE fosse a fusão de tudo isto...

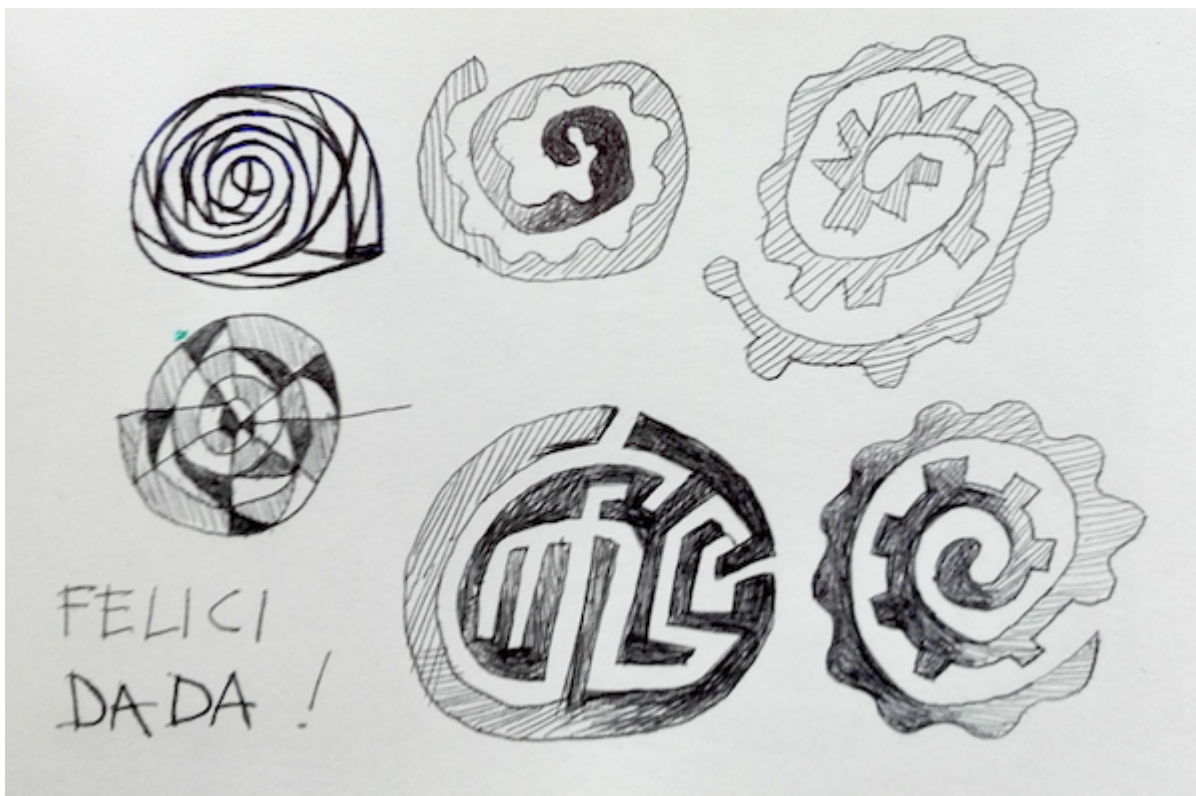


fig. 5.13 - Esboços para *FELICI-DADA* (grafite sobre papel, 2018).

E se a espiral fosse ondulada e cruzada? Seria um desenho complexo, seria a *FELICI-DADA*.

Mas insisto, esta investigação não pretende criar um arquivo fixo de formas ou de ideias visuais, porque estamos no domínio do poético, e como diz Barthes:

"O poético é muito exatamente a capacidade simbólica de uma forma; esta capacidade só tem valor se permitir à forma "partir" em muitas direções e manifestar assim em potência o caminhar infinito do símbolo, do qual nunca se pode fazer um significado último e que é em suma sempre o significante de um outro significante (sendo por isso que o verdadeiro antónimo do poético não é prosaico mas estereotipado). É, pois, vão querer estabelecer uma lista canónica dos símbolos libertados por uma obra: só as banalidades são justificativas de um inventário, pois só elas são finitas."

(Barthes, 2015 [1980, *Seuil*], p.125)

Não se pretende produzir ícones de ideias mas utilizar, por vezes reconfigurando, as estruturas criadas. E assim, sucessivamente, trazer novas obras à relação com os outros indivíduos. O que desejo é imaginar e materializar entidades que provoquem multiplamente a sensibilidade e o intelecto.

Para sintetizar estas ideias produzo o seguinte diagrama:

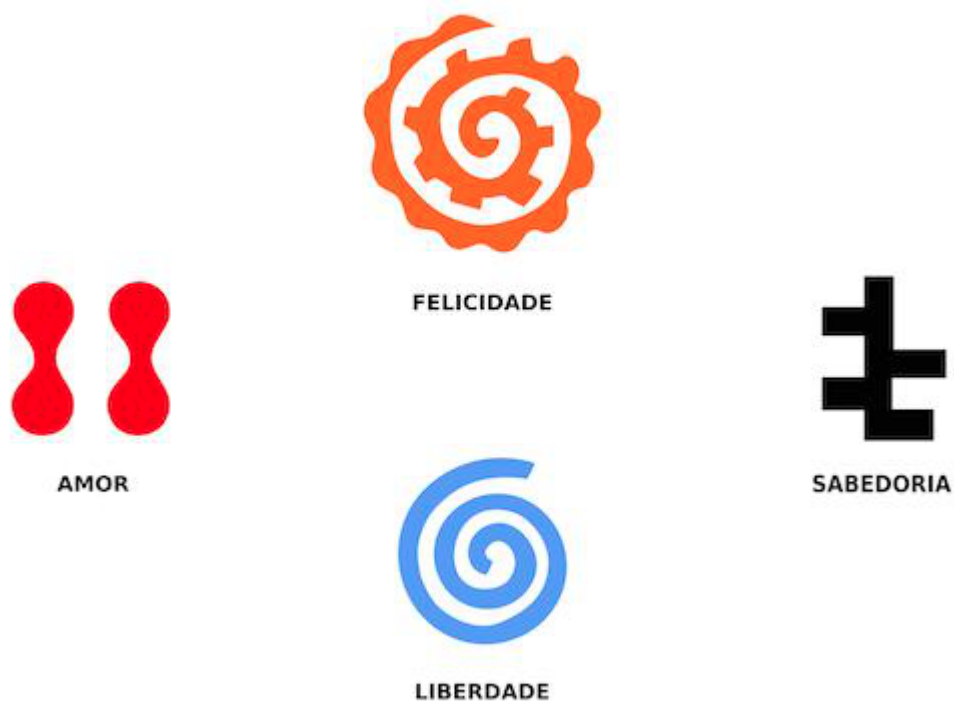


fig. 5.14 - Diagrama *ALSF*.

E, a partir deste diagrama de formas base, crio infinitamente outros desenhos que se metamorfoseiam e junto-os em composições, gerando formas que são novas ideias, como o exemplo que se segue:

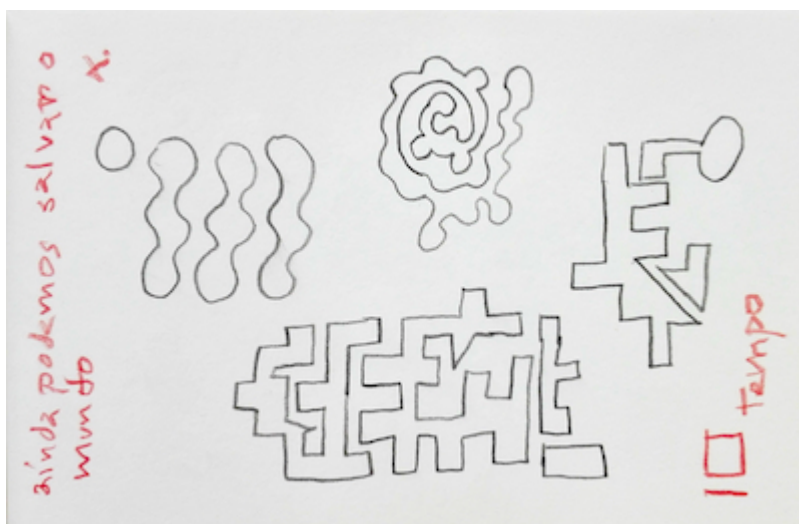


fig. 5.15 - Desenho *Ainda vamos a tempo*, grafite sobre papel, 2018

### 5.03 Por um Belo Dialogal e Convulsivo

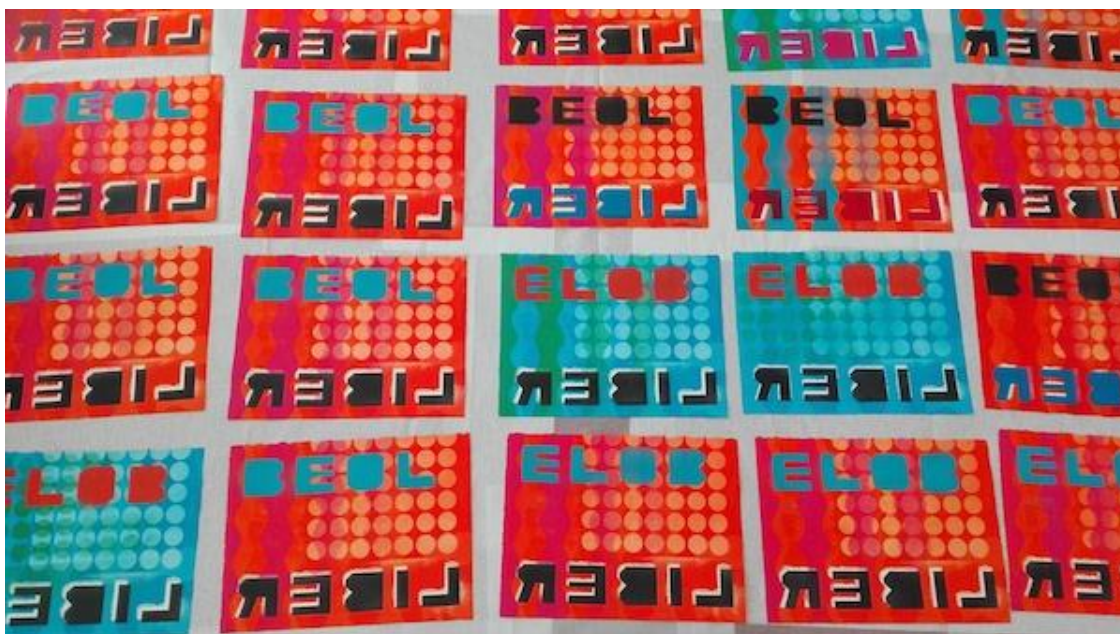


fig. 5.16 - Fotografia da edição de gravuras/pinturas *Beoliber* (2016) realizadas na residência *Duplo* (com Sara & André), Oficina Bartolomeu dos Santos, Tavira.

O conceito de belo é efêmero e tem variado ao longo da história, das culturas, da estética e, até, das vontades políticas. Têm-se usado diversos termos para as suas muitas definições, como: perfeito, bonito, lindo, aprazível, formoso, harmonioso, etc. Umberto Eco resume a conceção clássica da cultura ocidental, para definir o belo, como a qualidade de “proporção e harmonia” (2007, p.10). O mesmo autor cita Nietzsche, no *Crepúsculo dos Deuses*, para percebermos como essas variantes de belo têm sempre um modelo de referência antropomorfo: “no belo o homem opõe-se a si mesmo como norma, considera belo tudo aquilo que devolve a sua imagem. (...) O que o homem odeia? Não há dúvida: odeia o ocaso do seu tipo” (2007, p.15)

Eco diz também que a “sensibilidade do falante comum realça que, enquanto para todos os sinónimos de *belo* se poderiam conceber como uma reação de apreciação desinteressada, em quase todos os de *feio* está sempre implicada uma reação de desagrado” (2007, p.17) mas que essas sensibilidades variam culturalmente.

No campo especificamente artístico, a complexidade do belo é contaminada por estas questões culturais e preconceitos do senso comum, e contém também especificidades mais técnicas, como a apreciação da qualidade da execução, confundida muitas vezes com a “mestria artística”. O que tem criado um dos maiores equívocos, mesmo na

contemporaneidade, em relação à definição de arte, porque esta não se pode confundir com mera habilidade ou qualidade de execução.

A ideia moderna de belo já não é, desde o Impressionismo, referenciada pelo equilíbrio, pelo simétrico, pelo transcendente e muito menos, como cópia do real. A arte moderna e contemporânea tem fugido à questão, como diz Umberto Eco: “não põe o problema da beleza” (2004, p.415). Está preocupada com outros sonhos, com outras poéticas, procura com liberdade e criatividade expressar sentimentos subjetivos, “a arte pela arte” e por vezes procura um outro mundo, mesmo que aparentemente utópico, na busca incessante do novo, do singular do diferente.

Arte é liberdade livre e ênfase e repito essa ideia, ao longo da minha pesquisa porque, mais do que definição, é atitude intrínseca e condição que considero necessária para a hipótese de ser artista.

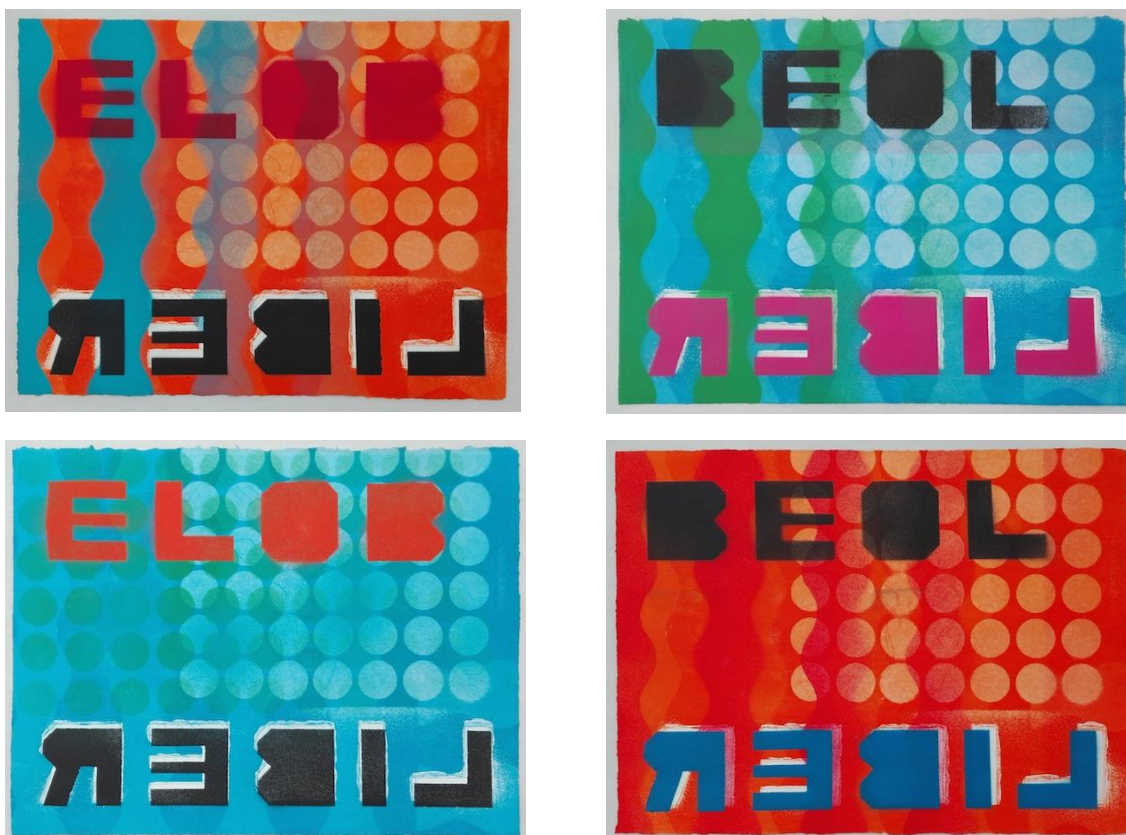


fig. 5.16 - Fotografias de quatro exemplares da edição de gravuras/pinturas *Beoliber* (2016) realizadas na residência *Duplo* (com Sara & André), Oficina Bartolomeu dos Santos, Tavira.

Se o valor da LIBERDADE é primordial na possibilidade da investigação artística, é necessário adicionar outros valores para que esse percurso ganhe sentido na relação com os outros e com o mundo. Surge então a SABEDORIA (consciência e conhecimento) e o AMOR (relação de construção coletiva no tempo e no espaço). E é com esta trilogia de valores que poderemos construir um BELO CONVULSIVO, sem cânones, com menos mimetismos de “janelas” e “espelhos”, como uma dimensão política de intervenção nos lugares, mas sem querer escrever cartilhas para um futuro celestial.

Pretende-se, agora e aqui, criar ideias e objetos que sejam a expressão poética de relações humanas sem hierarquias e subjugações e desenvolver a hipótese de construirmos utopias efêmeras (arte) no presente. Este belo, numa tentativa de denominação do inclassificável é, assim, também, DIALOGAL porque construído para, e na relação com, os outros.



fig. 5.17 - Fotograma de *Un film comme les autres* (1968) , Jean-Luc Godard / Dziga Vertov Group.

Para finalizar, cito as últimas palavras do livro *Nadja* de Breton, com Godard, com os estudantes do maio de 68 e com todos os livres pensadores:

“A beleza, nem dinâmica nem estática. O coração humano, belo como um sismógrafo.”

“A beleza será convulsiva, ou não será.” (Breton, 2007 [1928], p.146)

E ainda vamos a tempo, ou não seremos.

## BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor W. (2008 [1970]). *Teoria Estética*. Lisboa: edições 70.

Anderson, Laurie (2016). *Advice to the Young*, entrevistada por Christian Lund at the Louisiana Museum of Modern Art, Denmark.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Vzt2p4XkKco> (consultado em 29 de maio de 2018)

Aumont, Jacques (2005). *A Imagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Aristóteles (2004). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Badiou, Alain (1998). *Pequeno Manual de Inestética*. Lisboa: Instituto Piaget.

Barthes, Roland (1973 [1957, Seuil]). *Mitologias*. Lisboa: edições 70.

Barthes, Roland (... [1977]). *A Aula – Aula inaugural da cadeira semiologia literária do Colégio de França*. Lisboa: edições 70.

Barthes, Roland (... [1977, Seuil]). *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Lisboa: edições 70.

Barthes, Roland (1987). *O Prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Barthes, Roland (2002 [1964]). *Essais Critiques*. Paris: Seuil  
Edição digital consultada em [https://archive.org/stream/roland-barthes-essais-critiques/roland-barthes-essais-critiques\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/roland-barthes-essais-critiques/roland-barthes-essais-critiques_djvu.txt) (consultado em 3 de agosto de 2018)

Barthes, Roland (2015 [1980, Seuil]). *O óbvio e obtuso*. Lisboa: edições 70.

Batchelor, David (2000 [1998]). *Minimalismo*, coleção Movimentos de Arte Contemporânea. Lisboa: Presença.

Borges, Jorge Luís (1998). *Obras Completas 1923 -1949*. Lisboa: Editorial Teorema

Bishop, Claire (2005). *Installation Art - A Critical History*. Londres: Tate Publishing.

Blunt, Anthony (1450 a 1600) [1940]. *La Théorie des Arts en Italie*. Paris: Gallimard.

Bourriaud, Nicolas (2007). *Postproducción – La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bourriaud, Nicolas (2009). Entrevista por Sílvia Guerra. *ArteCapital*.  
em <http://www.artecapital.net/entrevista-75-nicolas-bourriaud> (consultado em 8 de janeiro de 2017).

Bruderlin, Markus (2001). *Ornament and Abstraction - The dialogue between non-western, modern and contemporary art* (Markus Bruderlin, edição). Fondation Beyeler, Basel: Dumont.

Breton, André (2007). *Nadja*. (tradução de Ivo Barroso) São Paulo: editora Cosac Naify.  
Andresen, Sophia de Mello Breyner (2011 [2010]). *Obra Poética*. Lisboa: Caminho.

Buren, Daniel [1973] em [http://www.danielburen.com/textes/ecrits\\_\\_pourquoi\\_des\\_textes\\_fr](http://www.danielburen.com/textes/ecrits__pourquoi_des_textes_fr) (consultado em 28 janeiro 2014).

Buren, Daniel (2002). Eric e Libiot. *L'Express*.  
[http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/je-n-utilise-pas-que-des-bandes\\_498671.html](http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/je-n-utilise-pas-que-des-bandes_498671.html) (consultado em 20 de abril de 2018).

Caeiro, Alberto (1952). *Poemas*, Lisboa: Ática

Caeiro, Mário (2014). *Arte na Cidade*, Temas e Debates. Lisboa: Círculo de Leitores.

Caeiro, Mário (2018). *Chiaro Scuro Libera* em <http://urbanaphorisms.com/item/amor-libera-lux/> (consultado em 2 de julho de 2018).

Cauquelin, Anne (2005). *Sítio, Lugar e Mundo*. in Vaz-Pinheiro, Gabriela (ed.), *Curadoria do Local*. Torres Vedras: Transforma.

Carlos, Isabel (1994), *Paraíso Infernal* in catálogo *Depois de Amanhã*. Lisboa: Lisboa Capital da Cultura / Electa.

Cragg, Tony [1996]. Entrevista por Robert Hopper, Director, Henry Moore Sculpture Trust. publicado originalmente em Tate Gallery Members' Magazine. (5 de Novembro de 1996) <http://testaferro.blogspot.pt/2006/07/fragmentos-de-una-entrevista-con-tony.html> (consultado em 11 de agosto 2014).

Cunha, Eugénia (2010). *Como nos Tornámos Humanos*. Coleção Estado da Arte. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Damásio, António (2010). *O livro da Consciência*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

Danchev, Alex (2011). *100 Artist' Manifestos*. Penguin Books. London: Modern Classics.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1972). *O Anti-édipo Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Duchamp, Marcel (2013). Entrevista a Calvin Tomkins em 1964, publicada no livro *The Afternoon Interviews*. Editora Badlands.

Duchamp, Marcel [1957]. Texto de uma intervenção de Marcel Duchamp, reunião da Federação Americana das Artes, Houston (Texas), 1957.  
<http://testaferro.blogspot.pt/2011/06/el-proceso-creativo-1957.html> (consultado em 11 de agosto de 2014).

- Eco, Umberto (1991). *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Eco, Umberto (2006). *A Definição de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Eco, Umberto (2007). *História do Feio*. Lisboa: Difel.
- Eco, Umberto (2004). *História do Belo*. Lisboa: Difel.
- Eco, Umberto (2016). *A Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Formaggio, Dino (1985 [1973]). *Arte*, Lisboa: Presença.
- Freitas, Helena e Nazaré, Leonor (2010). *Res Publica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gaudêncio, Susana (2012). *Época de Estranheza em Frente ao Mundo*. Lisboa: Dois Dias Edições.
- Greenberg, Clement (1997 [1960]). *Pintura Modernista 1960 (e outros textos)*, in Ferreira, Glória e Mello, Cecília Cotrim de (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Giacometti, Alberto (1993). *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*  
[http://etyen.be/sites/default/files/professeur/a.giacometti\\_jenesaiscequejefaisquetravaillant.pdf](http://etyen.be/sites/default/files/professeur/a.giacometti_jenesaiscequejefaisquetravaillant.pdf) (consultado em 30 dez 2017). Textos recolhidos por Yvon Taillandier. Paris : l'Échoppe.
- Gil, José (2010). *A Arte como Linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Girst, Thomas (2014). *The Duchamp Dictionary*. Londres: Thames & Hudson.
- Glenn, Adamson & Bryan-Wilson, Julia (2016) . *Art in the Making – Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing*. Londres:Thames & Hudson.
- Guimarães, Luciano (2004). *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume.
- Grenier, Catherine (commissaire) et al. (2005). *Big Bang - Destruction et Création dans l'art du 20e siècle*. Centre Pompidou: Paris.
- Grosse, Katharina (2017). Entrevista para a revista online *The Talks*  
<http://the-talks.com/interview/katharina-grosse/> (consultado em 5 janeiro 2018).
- Godard, Jean-Luc (1967). *La Chinoise (O Maoista)*, 95 m, França.
- Godard, Jean-Luc (1968) *Un film comme les autres*, com Dziga Vertov Group. 120 m, França.
- Godard, Jean-Luc (1985). (catálogo da retrospectiva) Lisboa: Cinemateca Nacional.

- Goldstein, Ann (curator) et al. (2004). *A minimal future? Art as Object - 1958-1968*. MOCA - The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. The MIT Press: Londres.
- Guimarães, Luciano (2004). *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume.
- Helder, Herberto (1979). *Photomaton e Vox*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Helder, Herberto (1980). *Os Passos em Volta*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Heller, Eva (2009). *Psicologia das Cores*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Hirschorn, Thomas (s.d.). *É preciso trabalhar para lutar contra o politicamente correto e a má consciência*, Entrevista por Lagnado, Lisette. Revista *Trópico*, em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2803,1.shl> (consultado em 22 julho de 2018).
- Hodge, Susie (2012). *Why Your Five Year Old Could Not Have Done That*, Londres: Thames & Hudson.
- Kapoor, Anish (2015). *A vagina da rainha e a nossa necessidade colectiva de significado*, entrevista por Rato, Vanessa. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-vagina-da-rainha-e-a-nossa-necessidade-colectiva-de-significado-1708332> (consultado em 21 setembro 2015).
- Kastner, Jeffrey e Brian Wallis (2010 [2009]). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon.
- Klein, Yves (1959) in *L'architecture de l'air*, Conférence de la Sorbonne. Em [http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves\\_klein/ENS-Yves\\_Klein.htm](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm) (consultado em 13 setembro de 2018).
- Kosuth, Joseph (2006). *A arte depois da filosofia*, in Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília [org.] *Escritos de Artistas* (pp.210-234), Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Lafuente, José Maria (2014). *La idea de arte* (ed.). MAS - Museo de arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, Santander.
- Lafuente, José Maria (2014). *Escritura Experimental en España, 1963-1983* Heras/Cantabria: Ediciones La Bahia.
- Lopes, Adília. (2014). *Dobra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lopes, Adília. (2017). *Manhã*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Maderuelo, Javier (2014). *El arte, la idea in La Idea de Arte*, MAS - Museo de Arte Contemporáneo de Santander y Cantabria / Archivo Lafuente. Ediciones la Bahia.
- Marcuse, Herbert (1986) *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70.

Marx, Karl [1865]. *Carta de amor de Karl Marx para a sua esposa Jenny*  
<https://fdinarc.org.br/fdr/2017/06/16/carta-de-amor-de-karl-marx-para-a-sua-esposa-jenny/> (consultado em 28 janeiro 2018)

Matisse, Henri (1954). *Criar é próprio do Artista; onde não há criação não existe Arte*, texto publicado em *Art et Education - Recueil D'Essais*, diretor de publicação Edwin Ziegfeld, coletânea editada pela UNESCO, Paris. Em [http://www2.anhembri.br/html/ead01/lab\\_criacao/aula02/matisse.htm](http://www2.anhembri.br/html/ead01/lab_criacao/aula02/matisse.htm) (consultado 30 julho 2018).

Matisse, Henri (1972). *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Póvoa do Varzim: Editora Ulisseia.

Menéres, Maria Alberta (1993). *Imaginação*. Coleção O que é?. Lisboa: Difusão Cultural.

Melo, Alexandre & Pinharanda, João (1984). *A Vida em View Master*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 24 de julho.

Matzner, Florian (2004). *Public Art a Reader*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Meyer, James (2011) [2005]. *Arte Minimalista*. Londres: Phaidon.

Moura, Leonel (2007). *Robotarium X*. Lisboa: Fenda.

Morin, Edgar (2005 [1997]). *Amor, Poesia, Sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Nazaré, Leonor (2010). *O Devir Comum*. in Freitas, Helena e Nazaré, Leonor. *Res Publica*. pp 31-56. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Neto, Ernesto (2010). *Conversaciones en Cáceres com Hans Ulrich Obrist*. Cáceres: Fundación Helga de Alvear.

Novalis (1992). *Fragmentos* (seleção e tradução de Rui Chafes). Lisboa: Assirio & Alvim.

Pallasmaa, Juhani (2012) [2009]. *La Mano que Piensa - Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Pina, Manuel António (1983). *O Pássaro da Cabeça*. Porto: A Regra do Jogo.

Pinharanda, João (1987). *Programa do Festival de Sagres*. Sagres.

Pinharanda, João (1993). *Xana - Super Plástica*, jornal *Público*, p.17, 12 março. Lisboa

Pinharanda, João (2001). *Xana, Alfabeto de formas*, jornal *Público*, 19 março. Lisboa.

Pires, Jacinto Lucas (2008). *Assobiar em Público*. Lisboa: Livros Cotovia.

Pomar, Alexandre; Marques, Lúcia (2005). *XANA - Arte opaca e outros fantasmas*. Lisboa: Culturgest.

Pomar, Alexandre (2001). *Realidades Virtuais*, *Jornal Expresso*, 31 março. Lisboa.  
[http://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2007/07/calapez-xana.html](http://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/07/calapez-xana.html) (consultado em 18 agosto 2018).

Porfírio, José Luis (1991). *Xana na rua*, *jornal Expresso*, Lisboa.

Porfírio, José Luís (2005). *A obra em movimento Os jogos visuais e o espírito de alegria da obra de Xana*, *Jornal Expresso*, 30 de abril. Lisboa

Oldenburg, Claes (2014 [1961]). *Sou a favor de uma arte...* in G. Ferreira & C. Cotrim (orgs.) *Escritos de Artistas* (pp. 67-71). Rio de Janeiro: Zahar.

Oliveira, Luísa Soares (2017). *Artemar*. Cascais: Fundação Dom Luís.

Oiticica, Hélio (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto* (edição: Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão). Rio de Janeiro: editorial ROCCO.

Oiticica, Hélio (2014). *A transição da cor do quadro para o espaço e sentido de construtividade* in G. Ferreira & C. Cotrim (orgs.) *Escritos de Artistas* (pp. 82-95). Rio de Janeiro: Zahar.

Ramalhete, Ana (2010). *Violeta e o Jardim dos Labirintos*. Lisboa: Positivo.

Rodrigues, Jorge (1995). *A escultura românica* in Pereira, Paulo (ed.), *História da Arte Portuguesa* (pp 265-331). Lisboa: Circulo de Leitores.

Read, Herbert (1982 [1958]). *A Educação pela Arte*. Lisboa: edições 70.

Reeves, Hubert (2014). *Não acredito que os seres humanos possam exterminar a vida*, entrevista por Samuel Silva, *Público*, Lisboa.  
<https://www.publico.pt/2014/02/15/ciencia/entrevista/nao-acredito-que-os-seres-humanos-possam-exterminar-a-vida-1623748> (consultado em 2 de Fevereiro de 2018).

Reich, Wilhelm (1978). *A Função do Orgasmo*. Lisboa; Publicações Dom Quixote.

Reinhardt, Ad (2014 [1962]). *Arte-como-arte*, in G. Ferreira & C. Cotrim (orgs.) *Escritos de Artistas* (pp. 72-77). Rio de Janeiro: Zahar.

Rimbaud, Jean-Arthur (1975). *A Uma Razão*, in - *Cadernos Miséria do Quotidiano*, *Quotidiano da Miséria* nº 4 . Lisboa: Fora de Jogo.  
<https://drive.google.com/file/d/0B8qf4EMOIMBkVzRnbGtOdk9uQUU/view> (consultado em 7 de agosto 2018).

Rosa, António Ramos (1962). *Poesia, liberdade livre*. Lisboa: Moraes Editora.

Rosa, António Ramos (2001). *Antologia Poética* (Ana Paula Coutinho Mendes ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Rodrigues, Adriano Duarte (2001). *A Partitura Invisível – Para a abordagem interativa da linguagem*. Lisboa: Edições Colibri.

Santos, David (2007). *Marcel Duchamp e o readymade - une sorte de rendez-vous*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Saramago, José (1978). *Coisas*, in *Objecto Quase*, Lisboa: Companhia das Letras.

Schutte, Thomas (1998). Entrevista a James Lingwood in catálogo Fundação de Serralves (Porto), Londres: Phaidon.

Serra, Richard. *A era das estrelas da arquitetura está em declínio*. Entrevista por Guilherme Evelin. Revista *Época* 29/05/2014 - Atualizado 30/05/2014.  
<https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/05/brichard-serrab-era-das-estrelas-da-arquitetura-esta-em-declinio.html> (consultado em 29 maio 2018).

Stella, Frank & Judd, Donald (2014 [1966]). *Questões para Stella e Judd* in G. Ferreira & C. Cotrim (orgs.) *Escritos de Artistas* (pp. 122-133), Rio de Janeiro: Zahar.

Tavares, Mirian (2012). *Politically Excited*, texto no jornal da exposição, Galeria Trem, Faro.

Zitko, Hans (2001). *Rationalisation in the Service of Tradition – Ornamental and Serial Forms in Modern Art*. in Bruderlin, Markus (ed.) *Ornament and Abstraction - The dialogue between non-western , modern and contemporary art*. Fondation Beyeler, Basel: Dumont.

Xana (1993). *O Mundo já é super-pop*, entrevista por Oliveira, Luísa Soares de. *Jornal Público*, Lisboa. 9 de março de 1993.

Xana (2001a). *Paisagens?*. No catálogo da exposição *Paisagens?*. Lisboa: galeria Filomena Soares.

Xana (2001b). *Janela sobre a paisagem*, entrevista por Pinharanda, João. *Jornal Público* (p.19). 31 de março de 1993.