



UNIVERSIDADE D  
**COIMBRA**

Tiago Beirão da Veiga Alves da Veiga

**ÁLVARO LAPA: UM PROJECTO DE  
CURADORIA**

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea  
orientada pelo Professor Doutor Luís Fernando Gomes da Silva  
Quintais e apresentada no Colégio das Artes

Fevereiro de 2023

TESE



Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo acordo ortográfico

## Sumário

Com o título “Álvaro Lapa: um projecto de curadoria” pretende-se situar a produção artística de Álvaro Lapa numa perspectiva de contemporaneidade, enquanto obra aberta, que estabelece campos de força e tensões, sempre incompleta no seu inconformismo de querer ser a afirmação vital de uma outra linguagem, influenciada por memórias e idolatrias, pontuada por frases que são metáforas para a reabilitação do mundo, uma linguagem dividida: entre abstracto e figurativo; entre pintura e literatura.

Acompanhámos o trabalho do curador, participando na exposição “Lendo, resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura” (Culturgest, 2020) como *case-study* que tornou patente a proximidade e o trânsito que existe entre ambos os géneros artísticos (pintura e literatura) no trabalho do artista. Tomámos, também, como *corpus* a série de pinturas *Cadernos*, que questiona os limites da pintura e da literatura, criando uma imagem visual (chamar “cadernos” a pinturas, facto que remete para um pensamento projectivo) e um aparato mental (convocar o despojamento da escrita idolatrada) que promove a dificuldade de interpretação.

Obra tantas vezes apelidada de “enigmática”, mas resiliente pelo seu poder sugestivo e compenetrado. Denota preocupações com uma totalidade processual: algo que se está sempre a fazer e refazer, uma obra em campo expandido e divergente (através, por exemplo, da repetição, do fragmento e da miniatura). Procedendo desta necessidade ética (a expressividade singular do artista autodidacta que contesta os poderes) de libertação e inconformismo, nasceu a vontade e importância de relacionar a produção artística de Álvaro Lapa com a curadoria, prática que confere destino e sentido a uma determinada escolha de “objectos” ou intervenções.

**Palavras-Chave:** Álvaro Lapa, Curadoria, Arte Contemporânea, Literatura, Pintura.

## Abstract

Our objective with “Álvaro Lapa: um projecto de curadoria” is to consider the timelessness of Álvaro Lapa’s unfinished artistic production as one that establishes force fields and tensions, ever incomplete in its nonconformity of wanting to be the vital statement of another language, influenced by memories and idolatries, riddled with phrases which are metaphors for the rehabilitation of the world, a divided language: between abstract and figurative; between painting and literature.

We followed the curator’s work closely, having participated in “Lendo, resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura” (Culturgest, 2018) as case-study that highlighted how intertwined both artistic genres coexist (painting and literature) in the artist’s work. We chose *Cadernos* as corpus, a series of paintings that challenges the limits of painting and literature by creating a visual image (calling paintings “notebooks”, suggesting a form of projective thinking) and mental apparatus (stripping down idolized writing) that hampers interpretation.

His work is often times considered “enigmatic” but resilient, given its suggestive and immersive power. It denotes some concern with procedural wholeness: something you keep making and remaking, a work in an expanded and diverging field (e.g., through repetition of fragment and miniature).

From this ethical need (the unique expressiveness of the self-taught, power-opposing artist) of liberation and nonconformity comes the desire and importance of creating a link between Álvaro Lapa’s artistic work, and curatorship as a way of giving purpose and meaning to a certain choice of “objects” or interventions.

**Keywords:** Álvaro Lapa, Curatorship, Modern Art, Literature, Painting.



Ciência, Tecnologia  
e Ensino Superior



## **Abreviaturas**

ALVP - RODRIGUES, António, *Álvaro Lapa, voz das pedras*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007

WRM - MOTHERWELL, Robert, *The Writings of Robert Motherwell*, edited by Dore Ashton with Joan Barnach, University of California Press, 2007

EE - RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa, 2018

OQA - FOUCAULT, Michel, *O que é um Autor?*, Vega, Lisboa, 1992

LAHE - GLICENSTEIN, Jérôme, *L'Art: une Histoire des Expositions*, PUF, Paris, 2012

BHC - OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, JPR Ringier, Zurique, 2008

NTT – AaVv, *Álvaro Lapa. No Tempo Todo*, cat. expo., Fundação Serralves, Porto, 2018

EEL – SARDO, Delfim, *O Exercício Experimental da Liberdade*, Orfeu Negro, Lisboa, 2017

**Nota:** todas as imagens são do autor

## Índice

Sumário [3]

Abreviaturas [6]

Preâmbulo [11]

Metodologia [13]

Agradecimentos [14]

Introdução [15]

1.<sup>a</sup> PARTE: ÁLVARO LAPA [19]

1. Álvaro Lapa: influências e prática artística [20]

1.1. Dupla influência [20]

1.1.1. António Areal [20]

1.1.2. Roberth Motherwell [21]

1.2. Obra como duplo [24]

1.3. Operatividade do pensamento [27]

1.4. Procedimentos artísticos [32]

1.5. Pintura: máquina de tirar retratos [37]

2. Os Cadernos [42]

2.1. Apresentação [42]

2.2. Cronologia [44]

2.3. Porquê os Cadernos? [45]

2.3.1. Origem: literatura [45]

2.3.2. Concepção – pensamento plástico [48]

2.3.3. Modelo ético: a liberdade como contra-indicação necessária [54]

2.3.4. Exposições pintura-literatura [55]

2.3.4.1. Obras sobre papel (1989) [56]

2.3.4.2. Mesa de Jardim (1993) [58]

2.3.4.3. Quixote na Bastilha (1993) [62]

2.3.4.4. Retrospectiva (1994) [64]

2.3.4.5. Obras com Palavras e Paisagísticas (2006) [65]

2.3.4.6. Álvaro Lapa. No tempo todo (2018) [67]

3. Lendo, resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura [72]

3.1. Case-study [72]

3.2. Exposição-livro [73]

3.3. Biblioteca [76]

3.4. Zona de passagem [79]

3.5. Salas principais: Abdul Varetti. Cadernos [83]

3.6. Epílogo: última sala [85]

3.7. Considerações [85]

4. Investigações pintura-literatura [88]

4.1. Literatura em Álvaro Lapa [88]

4.2. O autor independente [91]

4.3. Notas sobre alguns dos 19 [93]

4.4. Artaud, Michaux, Burroughs [98]

4.4.1. A arte por outros meios [98]

4.4.2. Antonin Artaud [100]

4.4.3. Henri Michaux [106]

4.4.4. William Burroughs [111]

2.<sup>a</sup> PARTE: CONTEMPORÂNEO [115]

5. Curadoria contemporânea [116]

5.1. Breve contextualização [116]

5.2. Curadoria: referência a exposições históricas [118]

5.2.1. Documenta (1972) [118]

5.2.2. Les Immatériaux (1985) [122]

5.2.3. Theatergarden Bestiarium (1988) [123]

5.2.4. Voici (2000) [124]

5.3. Bienais [125]

5.4. Curador [127]

- 5.5. O momento da exposição [131]
  - 5.5.1. Acontecimento [138]
  - 5.5.2. Laboratório [140]
  - 5.5.3. Híbrido [141]
- 5.6. Espaço expositivo [143]
  - 5.6.1. Espaço expositivo como projecto de curadoria [148]
  - 5.6.2. Espaço expositivo e arquitectura [153]
  - 5.6.3. A cidade interventiva [155]
- 5.7. Mediação [158]
  - 5.7.1. Mediação como dispositivo [158]
  - 5.7.2. Espectadores [162]
  - 5.7.3. Arquivo e catálogo [164]
  
- 6. Arte Contemporânea [169]
  - 6.1. Propensões [169]
  - 6.2. Criações artísticas [174]
  - 6.3. Contemporâneo: categoria em prática [176]
  - 6.4. Imagem. Espaço. Tempo [181]
  
- 7. Projecto de curadoria [184]
  - 7.1. Transdisciplinaridade [184]
  - 7.2. Obra-aberta [187]
  - 7.3. Convite aos artistas [189]
  - 7.4. Arte alinhavada: artistas contemporâneos [191]
  - 7.5. Hipotética exposição [192]
  
- 8. Comentários às propostas dos artistas [194]
  - 8.1. João Queiroz [194]
  - 8.2. Daniel Barroca [194]
  - 8.3. Samuel Rama [195]

Conclusão [197]

Anexos [202]

Bibliografia [208]

## **Preâmbulo**

Centrámo-nos na série de pinturas *Cadernos*, desenvolvidas ao longo de cerca de trinta anos. Porquê? Representam um conjunto de pinturas que remetem para a literatura (são “retratos” do universo de escritores de ruptura, espécie de galeria de arte); funcionam como instalação (por exemplo, em modo “museu ad-hoc” como foram apresentadas numa das salas das galerias da Culturgest, em Lisboa (2020); sugerem, pela sua capacidade arquitectónica ou geográfica (também, espécie de encenação visual da escrita) a expansão para um espaço exterior, o espaço expositivo, gerando preocupações que visam determinar as potencialidades da produção de um autor através da ficção que é um projecto de curadoria.

A Curadoria da investigação pressupõe um mapa de tese, um questionamento da desordem (a “cura” da incompreensão gerada pela arte) através de pólos de entendimento, linhas de força conceptuais, como por exemplo, a exposição como “outro”. “Outro”, no sentido em que nos mostra obras que conhecemos de outros contextos expositivos ou em reproduções e na “nova” exposição não as reconhecemos com os mesmos valores.

Os poucos testemunhos das intervenções do artista na organização das suas exposições, principalmente as que organizou conjuntamente com o filho, Hugo Lapa, com quem estivemos em permanente contacto, serão tidos em atenção, pois demonstram da sua parte uma preocupação com o modo como o seu trabalho se relaciona e é exposto.

O capítulo “Projecto de Curadoria”, que aqui destacamos, justifica-se, primeiramente, fazendo jus ao título desta tese de doutoramento, representando a defesa de uma iniciativa de transdisciplinaridade no âmbito académico.

A experiência dos artistas e a sua capacidade de criação sustentada por uma poética e uma estruturação conceptual própria torna frutuoso o diálogo, a partilha de conhecimento e o envolvimento numa causa comum: a capacidade de entender a investigação como campo aberto, dada a descobertas e acordos conjuntos.

Acreditando que a investigação e o conhecimento extraídos não devem ser somente livrescos, este capítulo que aqui destacamos, parte precisamente dessa intenção de através da prática (diálogo com os artistas, curadores e com as instituições) redimensionar o campo teórico. O desconhecido (ou a proposta de intervenção artística) surge usando a investigação como plataforma de reflexão.

Criámos, portanto, um diálogo produtivo com artistas contemporâneos portugueses, também eles criadores de diferença e conhecedores das potencialidades da obra de Lapa e do universo literário associado. Múltiplos modelos de interpretação - e é disso que, em primeira instância, se trata - sugerem um modo de conhecimento aplicado à investigação artística.

## **Metodologia**

Poderíamos sugerir um manual de instruções para ler esta tese: esta tese deve ser lida como uma espécie de exposição-ensaio cuja força motriz é a inconclusa riqueza da obra de Lapa (nomeadamente, os Cadernos), obra que transcende as suas próprias fronteiras (o desenho como agrimensor, a gestação de uma arquitectura, uma geografia existencial) tornando-se viral. Ligações entre obras, ligações entre investigadores (sejam curadores, artistas, responsáveis por instituições culturais) definem outros tantos caminhos até ao estabelecimento de um compromisso: a vontade de prolongar os efeitos de uma obra ímpar, a vontade de constituir um projecto de curadoria. A rede de conhecimentos, qual mapa que se vai formando ou desenhando, estende-se, num primeiro momento, da bibliografia consultada numa aproximação à curadoria como método e disciplina, até aos autores, aos escritores e artistas considerados. Prossegue no convívio exploratório de concordâncias e discordâncias, de dúvida e aceitação.

A diversidade de acontecimentos e descobertas do mundo contemporâneo convida a compor possibilidades, que, por mais díspares que pareçam, exigem uma atenção obstinada que pretende propor analogias, novas estruturas conceptuais de entendimento, que podem ser expressas, tanto através de textos teóricos ou de ficção, como através de manifestações artísticas ou na criação de um projecto de curadoria.

## **Agradecimentos:**

À minha família.

António Olaio

Daniel Barroca

Delfim Sardo

Elisabeth Holtreman (Biblioteca ARCO)

Hugo Lapa

Isabel Kholer (Biblioteca Serralves)

João Queiroz

Luís Quintais

Manuel Castro Caldas

Maria Helena Trindade (Museu Nogueira da Silva)

Miguel von Hafe Pérez

Óscar Faria

Rui Teixeira

Samuel Rama

## Introdução

Na primeira parte deste trabalho, “Álvaro Lapa”, preocupamo-nos com a sua produção artística, com enfoque na série de pinturas *Cadernos* e na exposição *Lendo Resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura* e com os modelos que o artista seguiu: pintores, escritores, pensadores.

No primeiro capítulo, procede-se a uma apresentação de Álvaro Lapa, retendo duas das influências mais determinantes para a sua produção artística, ambos pintores e pensadores com textos escritos onde valorizam a autenticidade da arte enquanto crítica ao poder instituído e modelo ético que expressa uma linguagem e vivência autónoma: António Areal e Roberth Motherwell.

Seguidamente, entramos no universo de Álvaro Lapa: a operatividade do pensamento remete para a visão da arte como processo sempre em movimento, com recorrências e outras vias de desenvolvimento.

Procedimento artístico relaciona-se mais directamente com opções pictóricas concretas.

A pintura como máquina de tirar retratos, expressão utilizada pelo artista, descreve um assumir a transfiguração do corpo humano e do corpo do pintor ao produzir pintura. O reconhecimento do corpo corresponde ao reconhecimento do mundo feito pintura de uma maneira particular: as memórias, obsessões e marcas da vida.

O segundo capítulo incide sobre a série fundamental *Cadernos* (desenhos elaborados em 1992 e pinturas desde 1976 a 2005). Foi a literatura da adolescência, os escritores contracultura, que inspiraram esta espécie de galeria que funciona como homenagem a escritores e à literatura e como coexistência num mesmo suporte de duas distintas formas de expressão. Lapa cria uma imagem visual, correspondendo a uma estética do misturado (formas abstractas e formas de tendência mais figurativa), que se aproxima de um movimento de escrita: tal como quando alguém fala, não se retém o significado do que é dito, mas sim a entoação, a dicção, as pausas, a projecção da voz. Um ensaio de respiração sempre activa, com repercussões no tempo.

Ainda neste capítulo, é feita uma descrição de alguns procedimentos e concepção em termos de curadoria de exposições onde pintura e literatura são convocadas. A série *Cadernos* esteve presente em todas elas, excepto directamente na exposição de 1989. Recorremos a artigos de

época e testemunhos importantes na definição possível das exposições onde não pudemos estar presentes.

No terceiro capítulo é efectuada uma interpretação das salas e uma descrição das intenções do curador na exposição *Lendo Resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura* (Culturgest, Lisboa, 2020). O facto de ter acompanhado de perto e contribuído na montagem da exposição (principalmente na “Biblioteca”, onde também elaborámos uma listagem dos livros que a compõem, que pode ser consultada no fim do catálogo) abriu um horizonte de expectativas que desembocou na possibilidade da fala e da voz serem viáveis como aproximação a uma obra feita de citações, cruzamentos, narrações díspares mas que existem e têm sentido. Um sentido transfigurador e intemporal.

O quarto capítulo, após uma aproximação ao que poderia ser um “escritor falhado”, é uma viagem deambulante pela literatura de vanguarda, a literatura que mudou o mundo.

A segunda parte deste trabalho, “Contemporâneo”, questiona algumas possibilidades e os modos actuais de exercer curadoria e de produzir arte.

No quinto capítulo, caracterizamos exposições históricas que tiveram um papel determinante na definição da arte enquanto território que abarca não somente obras concretas, completas, inegociáveis, mas atitudes, ideologias e uma interactividade crescente com o espectador. Deram um impulso inegável valorizando a curadoria como área disciplinar e o curador como estratega fulcral na concretização de projectos inovadores.

O momento da exposição, que pode ocorrer em variados espaços e contextos, é o resultado de toda uma investigação conjunta.

O espaço expositivo está destinado a ser um espaço programado ao acolher intervenções artísticas e espectadores.

A mediação faz-se a vários níveis, porque é fundamental quebrar a dicotomia sujeito-objecto, obra-espectador, criando um espaço relacional onde mais do que responder ou explicar se pretende interrogar, questionar e propor.

No sexto capítulo, procurámos uma aproximação à contemporaneidade, enquanto “vivência do mundo contemporâneo”, através de uma crítica de valores cada vez mais rarefeitos e das imagens da arte.

O sétimo capítulo surgiu naturalmente, ao constatarmos a necessidade de inclusão de uma componente prática de investigação, valorizando o convívio, a troca intelectual e o acompanhamento de processos criativos. Convida através do legado artístico de Álvaro Lapa, para o qual a literatura serve de modelo, a uma prática de produção artística contemporânea. Investigador e artistas ou artistas-investigadores traçam ligações, continuidades, demarcações, na tentativa de em conjunto constituírem uma possibilidade de exposição.

“Era Primavera e as árvores voaram para os seus  
pássaros”.

Paul Celan

## **1.<sup>a</sup> PARTE: ÁLVARO LAPA**

# 1. ÁLVARO LAPA: INFLUÊNCIAS E PRÁTICA ARTÍSTICA

## 1.1. Dupla influência

### 1.1.1. António Areal (1934-1978)<sup>1</sup>

O artista considerava-o “(...) um Mestre”. “É dele que o eborense recebe os primeiros conselhos técnicos. Tratava-se também, da pessoa a quem mostrava os trabalhos para fins de aceitação. (...) ‘Jogava’ – continua o pintor - ‘como Duchamp, em limites que o transcendiam’”<sup>2</sup>.

A Nova Figuração de Areal ajudou Lapa a colocar a abstracção em paralelo com a figuração em geral, sem intuítos de optar por uma tendência purista em detrimento de conteúdos figurativos mais reconhecíveis. A obra de arte, no mistério da sua resolução e auto-conhecimento do autor, afirma um certo misticismo<sup>3</sup>.

O artista busca incansavelmente uma afirmação de um individualismo de cariz ético que se prende com a existência criadora e não tanto com escolhas estéticas. O Surrealismo como atitude revolucionária, recorrendo a automatismos (escrita automática) e registos do inconsciente, utiliza

---

<sup>1</sup> Daniel Peres, in <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1089/>

“António Areal (1934-1978)

É uma das referências maiores da mediação entre o contexto artístico português e as neovanguardas internacionais nas décadas de 1960 e 70.

(...) a sua obra resultou num caminho multifacetado de inquirição e experimentação, que partiu do surrealismo, ainda nos anos 50, para o informalismo, desembocando depois num neofigurativismo perspícaz, que se problematiza a si próprio e que traz nisso a abstracção que lhe servia de antagonista.

(...) Em Fevereiro de 1995, o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP) expõe a totalidade de *A História Dramática de um Ovo* (...). Datada desse mesmo ano, a série é composta por 27 pinturas a óleo e esmalte sobre platex e por dois objetos em madeira pintada (...). São planos de cor que perfazem uma espacialidade ambígua – entre uma lógica perspéctica e a sua perfeita anulação.

(...) Balões de fala e de pensamento – como os da banda desenhada mas vazios de palavra – expressam aparentes interlocuções com este objecto aparentemente tão banal mas aqui tornado tão enigmático. (...) pendor pop à imagética da série,

Com *A História Dramática de um Ovo*, Areal reveste de humor o debate entre figuração e abstracção, parecendo sentenciar uma certa caducidade que esse binómio já apresentava no final da década de 1960.

(...) Destacam-se a grande retrospectiva de 1990 («António Areal. Primeira Retrospectiva», 1990) ou «António Areal. Duas Sequências Narrativas», de 2000, que voltou a apresentar a série *A História Dramática de um Ovo*”.

<sup>2</sup> Óscar Faria, *Álvaro Lapa: “não se pode esperar nada de uma obra de arte”*, “Público”, 1994/05/13

<sup>3</sup> António Santiago Areal, *Estrutura do sentido antecedida por análise e definição da poesia*, ed. autor, Lisboa, 1958: “(...) o acontecimento místico é uma experiência intransmissível.”; “(...) a presença das palavras, irredutíveis a novos significados e despojadas da fixação dos seu originários sentidos, faz que sejam tomadas por dogmáticas; uma vez estabelecida essa presença dogmática e in-significativa, além da continuidade verbal desse «conteúdo» sem sentido, tudo em vista do imanente transcendentalizado, a situação do poeta é a do místico.”

a colagem como fonte do inesperado poético<sup>4</sup>, e o Dada, pleno de anarquismo nas suas manifestações, ao rejeitar o belo artístico, influíram e influem decisivamente no combate ao esteticismo<sup>5</sup>.

António Areal, também ele um autodidacta sem formação académica em artes plásticas, considerava Álvaro Lapa um autor singular, sem intenções estéticas demarcadas e conhecidas, cujas obras eram pouco acessíveis<sup>6</sup>, fazendo um elogio da sua capacidade de convocar o imediato, o imediato aceso de vitalidade<sup>7</sup>.

### 1.1.2. Roberth Motherwell (1915-1991)<sup>8</sup>

Segundo António Rodrigues, “Álvaro Lapa teve conhecimento da existência de Robert Motherwell, em 1962, através de António Areal que vira, em 1961, na Bienal de S. Paulo a retrospectiva do então já consagrado pintor americano<sup>9</sup>”. Como afirma João Ribas, “Influência talvez dominante em Lapa nos anos 1970 e 1980, Robert Motherwell é aqui uma referência chave. A metodologia do trabalho em séries e a divisão do espaço pictórico em secções divididas por faixas adoptada por Lapa derivam do trabalho de Motherwell<sup>10</sup>”. De facto, Motherwell

---

<sup>4</sup> António Santiago Areal, *Estrutura do sentido antecedida por análise e definição da poesia*, ed. autor, Lisboa, 1958: “[Surrealismo] A procura do poético nas colagens, por exemplo, e nos objectos insólitos foi a sua contribuição maior para a autenticidade dum sentimento poético extra-literário.”

<sup>5</sup> ALVP, pp. 193/194: “O próprio [Areal], em 1964, instado a definir vanguarda, respondeu peremptório: «define-se pela negação do esteticismo»

<sup>6</sup> António Santiago Areal, *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, ed. autor, 1970: “ (...) alguns autores, aqueles de quem algo coerente ainda se espera, os que inventam a possibilidade dum improvável”.

<sup>7</sup> António Santiago Areal, *Álvaro Lapa*, cat. expo. Galeria Buchholz, Julho 1969: “São obras que não lisonjeiam os fins estetas, que não se promovem à aclamação e à intriga, e que condensam um silêncio de rigor algo solene. Mas a sua presença numa galeria possui uma condição de inevitável equívoco; haverá seis pessoas que consigam reconhecê-lo?”

Uma meditação aproximativa perante estas obras processar-se-ia numa exacta objectividade que é método, verdade, plenitude e glória de inesgotável permanência do imediato”.

<sup>8</sup> Trad. livre do autor, in <https://dedalusfoundation.org/robert-motherwell/about-the-artist/>

“Robert Motherwell (1915-1991) foi um dos principais artistas americanos do século XX. Trabalhou com uma vasto leque de referências [inclusive literárias, nomeadamente os poetas do simbolismo francês], o que reflectiu a sua aguda consciência da riqueza e complexidade da experiência humana, e foi também o principal porta-voz dos Expressionistas-abstractos. (...) suas pinturas inclui a emocional e politicamente conotada *Elegy to the Spanish Republic*, as imagens serenas e enigmáticas da série *Open*, e um extenso conjunto de obras executadas espontaneamente. Foi também um dos mais importantes artistas do século XX que recorreu à colagem como meio expressivo, e criou uma considerável obra em gravura. (...) ao longo da sua vida afirmou a importância do Modernismo, que considerou um meio de libertação do dogma e da aceitação inquestionável de normas sociais e culturais ultrapassadas, o que implicava ter a coragem de enfrentar a Realidade em toda a sua complexidade e com todas as suas contradições - aquilo a que chamou uma ‘tentativa galante de uma visão mais adequada e precisa das coisas agora’”.

<sup>9</sup> ALVP, p. 203

<sup>10</sup> NTT, p. 31

define o desenho quase como arquitectura, “divisão do espaço”<sup>11</sup>. Por outro lado, para ele a pintura é menos concreta e mais emocional: o gesto surge espontaneamente num instante em que mente humana e mundo artístico se encontram.

Motherwell considera o pintor no acto de pintar. Eis tudo o que é necessário para definir a pintura moderna<sup>12</sup>. Ele que classificou a pintura como forma de conhecimento e modo de existência: a inspiração, o automatismo psíquico surrealista<sup>13</sup> e a livre associação de imagens ou palavras (a colagem), as linhas espontâneas e iniciais de algumas das suas pinturas contrariam a ideia de atribuição de uma identidade reconhecível<sup>14</sup>. Através do denominado “doodling”, alcança a desejada libertação da mente artística, liberta de um pensamento mais normativo. É um acto espontâneo que permite o nascimento de linhas de força, de tensões ou zonas de acalmia que vão formando a experiência do corpo, um corpo em movimento des-situado em relação ao mundo habitual, em conjunto com a experiência da pintura<sup>15</sup>.

Na sua pintura Motherwell inspirou-se na literatura<sup>16</sup>, principalmente na poesia simbolista francesa, destacando-se o gosto por Mallarmé. Alguns títulos das suas pinturas provêm da literatura: por exemplo, *Kafka's Room*, pintura executada em 1946 (escritor também presente na série *Cadernos*) foi o título atribuído por Motherwell posteriormente à execução da obra. Na verdade, segundo ele, os títulos equiparam-se a metáforas visuais<sup>17</sup>. Também Álvaro Lapa faz

---

<sup>11</sup> WRM, p. 27: “The medium of painting is color and space: drawing is essentially a division of space. Painting is therefore the mind realizing itself in color and space”.

Recordemos o valor divisório da linha nos desenhos de Lapa alusivos aos *Cadernos*.

<sup>12</sup> *Ibid.*, *intr.*: “In the language of the studios this modern art is the union of the eternal and the fleeting, the union of the eternal problem of the artist – the translation of experience into space – with the unique problem, the space of this place and time”;

p.174: “Modern painting is sometimes called a ‘painter painting’. It is not so commonly observed how painters tend to judge each other, I think primarily ethically, and then aesthetically (...)

Venturesomeness is only one of the ethical values respected by modern painters, when all the ethical values are taken together”.

<sup>13</sup> *Ibid.* *intr.*: “Motherwell (...) saw in Breton’s idea of ‘psychic automatism’ the solution to the body-mind conundrum (...)”.

<sup>14</sup> OQA, p. 41: “O desaparecimento do autor, que desde Mallarmé é um acontecimento incessante, encontra-se submetido à clausura transcendental.”

<sup>15</sup> WRM, *intr.* “(...) the kind of spontaneous drawing he also called ‘doodling’, which enabled him to get started. (...) The bodily engagement in the act of painting appeared to be one of his most significant discoveries, freeing him, like the ancient Chinese painters, to transcend his ‘self’”.

<sup>16</sup> Óscar Faria, Álvaro Lapa: “não se pode esperar nada de uma obra de arte”, “Público”, 1994/05/13: “A relação entre escrita e pintura (...) surge pela primeira vez na obra de Motherwell na série ‘Je T’Aime’.”

<sup>17</sup> WRM, p. 334: “(...) I had my first show at Peggy Guggenheim’s, in which one of the watercolors was entitled *Kafka’s Room*. I did not have such an idea in mind. The picture simply demanded that title when it was finished, thought I did worry a bit about it being taken too literally, rather than as an analogous visual metaphor”.

um uso dos títulos como ferramentas que contribuem para o estabelecimento da perplexidade e ambiguidade.

De destacar no trabalho de Motherwell, as *Elegies to the Spanish Republic* (cerca de cem pinturas, realizadas entre 1948 e 1964) como criação de uma imagem arquetípica, que recorre a formas básicas<sup>18</sup>. Destaca-se nesta série o uso da forma oval (aludindo, segundo o artista aos testículos dos bois na arena), surgindo, flexível, em diversas escalas, em compressão ou distorção. Os estudos pré-pintura em bilhetes de autocarro e o uso de formas básicas, plenas, também ocorrem no desenvolvimento da série *Cadernos* de Álvaro Lapa.

Concordamos com Motherwell quando escreve que o artista desenvolve “estruturas relacionais” de acordo com as suas emoções e paixões. O fazer pintura é um pacto de vivências: de memórias e do momento da execução, tantas vezes revelador. Lapa, inclusivé, e pensando de modo restritamente vocabular, recorre a diversos símbolos (mesa, buraco, prisão, Milarepa ...) que lhe são caros, relacionando-os de modo a criar o tal “complexo de qualidades” de que fala Motherwell<sup>19</sup>. A noção de estrutura relacional é em pintura um estado de graça, a realização do desejo, do eros. É desta organicidade que devemos ter consciência. Movimento vivo de um extremo a outro<sup>20</sup>, a importância das emoções na sensibilidade artística<sup>21</sup>.

Tanto Motherwell como Lapa procuram estabelecer relações entre as coisas para a inteligência funcionar<sup>22</sup>. Não abdicam de um diálogo entre-autores para criar novas soluções artísticas<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> ALVP, p. 205: “(...) funcionamento da linguagem visual de Motherwell. A invenção de um repertório limitado de formas, de imagens arquetípas fortes, móveis nos seus efeitos vários.

Jack Flam, crítico de arte e amigo próximo de Motherwell, em monografia sobre o pintor, refere o carácter polissémico, aberto, da sua iconografia arquetípa.”

<sup>19</sup> WRM, p. 55: “To find or invent ‘objects’ (which are, more strictly speaking, relational structures) whose felt quality satisfies the passions – that for me is the activity of the artist (...). No wonder the artist is constantly placing and displacing, relating and rupturing relations: his task is to find a complex of qualities whose feeling is just right – veering toward the unknown and chaos, yet ordered and related in order to be apprehended”.

<sup>20</sup> Michel Maffesoli, *Elogio da razão sensível*, Vozes, Petrópolis, 2005: “(...) talvez seja melhor pôr em prática uma ‘deontologia’ que saiba reconhecer em cada situação a ambivalência que a compõe: a sombra e a luz entremeadas, assim como o corpo e o espírito, interpenetram-se numa organicidade fecunda”.

<sup>21</sup> Álvaro Lapa, *Barulheira*, & etc, Lisboa, 1982, p. 11: “Reconheço que o coração é um importante controlador da experiência. Assim o meu irmão pode emitir um discurso perturbador com palavras soltas desta vez racionais (...) Se há um enleado, um mundo, ele denuncia-o com palavras cheias desse mundo, cada bala!...”.

<sup>22</sup> WRM, p. 168: “Clarity is bought at the price of incompleteness. For my part, I have always assumed that the essential nature of intelligence’s functioning is the grasp of relations”.

<sup>23</sup> NTT (Estrella de Diego), p. 25: “Embora as páginas de Mallarmé não desvendem exclusivamente uma escrita que é visualidade. Antes descubrem uma escrita que é vácuos, espaço de ninguém, em aparência vazios que determinam e configuram a estratégia do ventríloquo. Também Lapa se vai movendo entre as vacuidades do discurso em busca de uma certa fissura prodigiosa, a ‘entre-autores’ e não apenas ‘entre-linhas’”.

Auto-retrato em Motherwell e Lapa surge como representação plástica de um estado de sensibilidade, distante da aparência do rosto. O autor-pintor, pesando as coisas do mundo, cria a sua maneira de ser pintura, retrata-se sempre a si próprio. Retrata um movimento interno (dependência do ego) e/ou externo (organizar as influências do mundo), que a si retorna, pois é o autor que decide. A liberdade individual do artista é esta resistência ao óbvio e ao instituído<sup>24</sup>. Transformar a rigidez em elasticidade conceptual, em novo<sup>25</sup>. Ambos os artistas usam o negro como valor estruturante<sup>26</sup>.

## 1.2. Obra como duplo

A arte é entendida como experiência e não como “objecto” (no sentido de algo estabilizado, conforme o conforto oco do completo, do terminado, arquivado). Inevitavelmente, a pintura é um processo, um empreendimento que congrega sentimentos, gestos, frustrações, júbilos<sup>27</sup>. Reduzir a obra a objecto significa etiquetar, identificar, fixar. A obra de arte, tida como acréscimo de sentido ou resolução do mundo, deve propor sempre uma motivação para se expandir e não ser um corpo contraído, sem capacidade de nomear novos discursos.

A «obra aberta»<sup>28</sup> procura-se constantemente dentro de si (por exemplo, através da repetição, recorrendo a variações) e fora de si (através do seu reflexo inspirador influenciando o próprio ou outros autores) para se renovar e conhecermos melhor as suas potencialidades<sup>29</sup>. Outras obras ou intervenções artísticas podem gerar-se como seus contrapontos ou tornarem-se elas próprias o

---

<sup>24</sup> Lapa assume como exemplo da liberdade de existência os escritores *beat*. O modelo ético fundamenta-se na vivência da individualidade, em contra-corrente.

<sup>25</sup> WRM, p. 44: “(...) my picture represents nothing; but it is something –an event in the world, like anything else. You came to know it as you learn to know another person, or a tree – the picture has its particular characteristics, in the Hegelian sense, as they have theirs.

But if my picture is not abstract, it is imaginative. Its feeling-content happens to be just how I feel to myself (hence its name, ‘Autoportrait?’), expressed as directly and cleanly and relevantly as I can communicate the concrete felt pattern of my senses. How I feel is not how I look; naturally then I have not represented my visage.”

<sup>26</sup> Óscar Faria, Álvaro Lapa: “não se pode esperar nada de uma obra de arte”, “Público”, 1994/05/13: “O ‘negro de Motherwell funciona como esquema, estrutura a obra’, esclarece Lapa.”

<sup>27</sup> WRM, p. 340: “(...) you just go on a gut feeling of recognition, of hearing and accepting your own voice. It is a tentative process, involving shifting and revising, trying to sense what the picture itself is trying to express.

(...) I sometimes think of pictures as analogues to human relations. There is an interaction between the canvas and oneself, with many levels of feeling. Art is an experience, not an “object”.

<sup>28</sup> Umberto Eco, *Obra Aberta, Relógio de Água*, Lisboa, 2016

<sup>29</sup> Óscar Faria, Álvaro Lapa: “não se pode esperar nada de uma obra de arte”, “Público”, 1994/05/13:

“P – O que é que ainda se pode esperar de uma obra de arte?

R – Não se pode esperar nada, senão nós não podíamos surpreender-nos. E a mola real do espírito moderno, segundo Appolinaire, é a surpresa. Se nós esperamos, não podemos encontrar o novo, que é arte, apesar da campanha do pós-modernismo...”

centro emissor de novas relações<sup>30</sup>. Portanto, Álvaro Lapa não determina as obras individualmente, mas como fazendo parte de um processo de relação: seja entre elas (séries, repintura, reaparecimento...), seja na ocupação de um espaço, constituindo um todo aceitável (o momento da exposição, a ideia de “exposição-ambiente” em voga nos anos 60). A incompletude, o imediato, a indecisão, o aparente desinteresse ou despreocupação em chegar à obra acabada, são características próprias do artista empreendedor e do *work in progress*.

Álvaro Lapa, como vimos no texto de António Areal, já em 1969, no catálogo da exposição na Galeria Buchholz<sup>31</sup>, não tem preocupações eminentemente estéticas, tal como preconizava Marcel Duchamp<sup>32</sup>. Não busca a beleza das formas nem qualquer eloquência ou axioma no discurso crítico (denota sempre cepticismo, renúncia, indiferença, “humor negro”, nalgumas situações)<sup>33</sup>. Preocupa-se mais com o potencial perceptivo das pinturas que executa. Num paralelismo com a música, a percepção do imediato como totalidade, dado de uma só vez<sup>34</sup>. A capacidade que as suas pinturas têm de serem completas na sua indefinição.

A arte feita para a mente sugere uma desconstrução das suas premissas de pendor estético<sup>35</sup>. É remissiva, derivada, múltipla nas suas consequências.

Toda a arte propõe uma sugestão de sentido: “ (...) a pintura de Lapa exemplifica a tese de Adorno citada pelo próprio Lapa: que não há obra de arte, por mais ‘absurda’, que não tenha por necessário efeito uma ‘sugestão de sentido’ e que é essa impossibilidade de escapar ao sentido que faz da arte, sempre, ‘aparência’, imagem do (ou de um) mundo, expressão ontológica”<sup>36</sup>.

---

<sup>30</sup> WRM, p. 202: “(...) I am strongly against the existing museum tendency (like society in general) to reduce its works of art, to reduce them to objects.”

<sup>31</sup> Areal, António, *Álvaro Lapa*, cat. expo., *Álvaro Lapa*, Galeria Buchholz, Julho 1969

<sup>32</sup> WRM, p. 277: “(...) Duchamp’s intelligence contributed many things, of course, but for me its greatest accomplishment was to take him beyond the merely ‘aesthetic’ concerns that face every ‘modern’ artist (...). ‘the despair of the aesthetic’”.

<sup>33</sup> Eduardo Jorge Madureira, *Álvaro Lapa – entrev.*, pag. “Vandoma cadernos culturais, n.º 1”, Braga, 1985:

“AL – Eu dúvida do interesse da forma final da entrevista. Pode ser muito circunstancial. Admito que algumas respostas sejam evasivas, ou de todo falsas, e que depois o confronto seja desanimador.

EJM. – Mas o único valor de uma entrevista é, talvez, o de circunstância...

AL – E quanto mais se procura a resposta final, menos se encontra”.

<sup>34</sup> *Para uma significação sem limites. Entrevista com Álvaro Lapa*, “Jornal de Letras e Artes”, 1964/08/12:

“- Que proximidade ou afastamento lhe parece existir entre os actuais caminhos da música e das artes plásticas? (...) - Ambas exigem mediações e materiais cuja capacidade de realização imediatize uma pureza e cujo sentido tem mais a ver com a totalidade do significado do que com a sua aparente singularidade formal”.

<sup>35</sup> BHC, p. 34: “Duchamp later signed everything. He loved the idea than an artwork could be repeated. He hated ‘original’ artworks with prices to match. (...) his notion of ‘retinal art’, of art made only for the eye and not for the mind. It had tremendous impact;”

<sup>36</sup> NTT (Sousa Dias), p. 45

A par da absurda narratividade na obra de Lapa, onde se cruzam temas díspares, como na série *Quixote na Bastilha*, 1988-1992, existe vontade de manter a memória viva para combater o esquecimento e a degradação iminente do homem e da civilização. A arte como libertação da memória, interpretada e modificada, mas, por essa razão, presente como expressão maior, sempre reveladora<sup>37</sup>. Seguir a via autobiográfica<sup>38</sup>.

A repetição de símbolos associados a eventos traumáticos pode funcionar como purgante. Não se trata de embelezar os acontecimentos, ou reabilitá-los através de uma estética, mas de reavivar memórias, torná-las de novo efectivas, presentes de outro modo: Álvaro Lapa, na série *Que horas são que horas*, realizada nos anos 70 onde surgem grades que imediatamente associamos à prisão, lembrando, talvez indirectamente, que o seu pai esteve preso; Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* (2001), onde recria a perseguição por parte da polícia a mineiros na cidade de Orgreave<sup>39</sup>.

A obra, assunção de uma ficção total, incompreensível, e sem pretensões de se distinguir do mistério essencial das outras coisas do mundo é então o duplo<sup>40</sup> (um autor sem nome, sem credos a não ser a sua própria diversidade e inconveniência existencial, demarcado da sociedade que institui) o substituto (onde a liberdade se exerce), o ecrã anódino (porque apesar de tudo o que escapa ao sentido comum, a obra denota um processo de formação).

---

<sup>37</sup> Ana Marques Gastão, *O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe “Quixote na Bastilha” na Sociedade de Belas-Artes*, Diário de Notícias, 1993/04/10:

“DN – Que lhe revela a pintura acerca de si próprio?

AL – Umás coisinhas... Infelizmente só o passado. Não faço naturezas-mortas. O presente não o fruo e o futuro logo se vê.

DN – Mais uma vez a memória?

AL – Sim, fundamentalmente. É a memória da espécie como ideal (Joyce). «Memória viva ou colectiva peste». Já tem uns anos esta autocitação. Subcrevo.”

<sup>38</sup> João Pinharanda, “Alvaro Lapa (1939-2006) “que horas são que horas”. A sua obra é assumida como autobiográfica, fortemente associada à literatura. Dizia que era um escritor que pinta. Um último conjunto de pinturas”, Público, 2006/02/12: “Toda a obra de Lapa, é (...) assumida como auto-biográfica, subjectiva e interior, é marcada por um programa de auto-conhecimento ou de auto-reconhecimento (...)”.

<sup>39</sup> Hal Foster, *The return of the real*, p. 131: “Clearly this is one function of repetition at least understood by Freud: to repeat a traumatic event (in action, in dreams, in images) in order to integrate it into a psychic economy, a symbolic order”.

<sup>40</sup> Ana Marques Gastão, *O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe “Quixote na Bastilha” na Sociedade de Belas-Artes*, Diário de Notícias, 1993/04/10: “DN – A sua obra pode ser considerada um auto-retrato contínuo?

AL – Quando descobri isso em relação a certos quadros senti-me mal. Foi num período difícil em termos psiquiátricos. Descobri caras que só podiam ser a minha. Tinha lido isso no Alfred Jarry que diz ser impossível sair da cabeça. E fá-lo já perto da morte. Quando apanhei essa ideia, apercebi-me que a pintura era uma máquina de tirar retratos. São estados do mundo. Ser, mas para quê? Não é assim tão bizarro, tão excepcional. Pretende-se duplicar o mundo, criar outra coisa, mas só se cria aquilo que se é.”

Existem outros intérpretes do mundo, como Abdul Varetti, duplo assumido por Lapa<sup>41</sup>. Autor das *Profecias*, um trabalho paciente do artista, bordado, letra a letra, constituindo frases reveladoras, “conhecidas”, inscritas na lona. A voz que as proferiu ressoa na sua inegociável certeza. O artista é menos importante do que a mensagem artesanal, assertiva, utópica. Ecoa uma voz primordial, que vaticina e antecipa o futuro<sup>42</sup>.

A noção de arte “primitiva” (arquétipos) e do artista autodidacta, como é o caso de Lapa, é defendida por Jean Dubuffet, sendo características da *Art Brut*.

### 1.3. Operatividade do pensamento

A quem pertence esta identidade artística de *outsider*? Principalmente passa por Álvaro Lapa<sup>43</sup>, criador da série de pinturas em estudo. Nele, a ideia do “outro” está sempre presente: a existência do outro força a criação da forma. O outro define. Estar num mesmo plano – ser humano – é um desafio às leis da criação. Sobreviver aos outros e aos outros em nós, é dar-lhes forma, é fixá-los, de preferência, a uma distância segura por bem da integridade mental.

Impor uma forma é ajustar de acordo com as nossas necessidades de sermos únicos<sup>44</sup>. Surge daqui a noção de alter-ego como espécie de todo poderoso. Ser inspirado e indeterminado. Não situável, inexistente, tal como o autor<sup>45</sup>.

O estatuto que Álvaro Lapa adquiriu em Portugal provém do seu trabalho artístico, consolidado pela insistência no conceito de séries de pinturas, muitas vezes refeitas em períodos diferentes do tempo – facto que nos faz reflectir sobre a ideia de obra inacabada, ou em constante diálogo com

---

<sup>41</sup> NTT (Miguel von Hafe Pérez), p. 15: [Galeria Buchholz, *Profecias...* (1972)]: “ Na exposição da Buchholz apresentavam-se, para além das vinte e uma “Profecias”, três pinturas da série “Moradas”, três “Autoautoretratos”, uns cadernos de autor de duas páginas cada, uma caixa-relicário-pessoal e os catorze desenhos da série “Moradas da Mãe-Terra”

ALVP, p. 246: “(...) exposição *Modelos Narrativos*, em 1973, na Galeria Quadrante. No respectivo catálogo, Abdul Varetti apresenta Álvaro Lapa e Álvaro Lapa apresenta Abdul Varetti”.

<sup>42</sup> NTT (Miguel von Hafe Pérez), p. 14: “ (...) um dos casos mais agudos de des-identificação autoritária do artista criador para assim se converter em voz pura, paradoxalmente milenar e permanentemente actual”.

<sup>43</sup> No cat. da Exposição *Modelos Narrativos, Exposição de Abdul Varetti e Álvaro Lapa*, Galeria Quadrante, 1973, descreve-se, através do seu pseudónimo Abdul Varetti, como alguém à margem: “APRESENTAÇÃO DOS AUTORES: ÁLVARO LAPA: este autor, nascido em Évora em 1939 é, na cena da arte portuguesa actual, o melhor prático da ocultação e da histeria. Se atentarmos na repressão que tem vitimado, desde há pelo menos dois mil e 500 anos, a «explosão» social destas duas admiráveis possibilidades vitais, estimaremos a importância de A. Lapa, como agente da civilização que por aparência é filho.

A.Varetti, 18/1/1973”.

<sup>44</sup> ALVP, p. 179: “Gombrowicz: (...) O homem é um ‘criador` de formas todas elas falsas se não erro todas elas inevitáveis uma vez criadas perante o outro”.

<sup>45</sup> OQA, p. 54 “Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância”.

trabalhos anteriores ou possibilidades futuras. A própria noção de série, desde logo circunscrita pela mesma denominação do título (“Caderno de...”), conduz-nos a uma suposta cumplicidade figurativa e/ou temática. “Série” é também decisão do autor de proporcionar a percepção de um conjunto, a constituição de uma certa complementaridade. Obra aberta des-contínua<sup>46</sup>, pinturas que se dispõem como constelações convidando a uma leitura intermitente. Os títulos das séries agregam as obras. Funcionam metaforicamente, muitas vezes são frases ou palavras ambíguas, remetendo para uma poética restrita, que passa pelas influências e vivências do artista. Não há duas bibliotecas iguais nas escolhas, nem nos livros, os mesmos sublinhados, notas à margem, derivações. Desde logo os títulos e as frases inscritas nas pinturas, como as frases “Ilustrar um sonho-texto”, ou “escritor sem livro”, escritas em *Sonhos-Rumores* (2005), apelam para um fora-de-campo, para algo que não surge explicitamente na obra: acções, citações, referências históricas ou literárias. O contraditório estimula o “erro”, a imaginação e dissolve os valores morais.

A série *Cadernos*, obra seminal, termina com o *Caderno de Mallarmé* (2005), de maior formato, lançado no vazio do espaço infinito... tal como o livro infinito, inacabado, escrito e rescrito. A “estante” tridimensional (*Estante de Mallarmé*, 2005) parece ter asas e o “caderno” aponta ao infinito<sup>47</sup>.

Mais importante do que a expressão é, para Lapa, a imaginação. Talvez o estético seja perturbado pela insistência na necessidade de beleza e conformidade com os comportamentos e as leis, enquanto o artístico, sem preconceitos e sem barreiras morais que não a liberdade de criação, funciona como processo de inesperadas descobertas<sup>48</sup>. O acaso, valorizado pelos Surrealistas, dispensa a premeditação. Tem o brilho da descoberta<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> ALVP, p. 254 (citado por Rodrigues, António de: Lapa, Álvaro, *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa*, Porto, Centro de Arte Contemporânea; Lisboa, SNBA, 1977, p. *innum*): “(...)’obra aberta` no sentido intelectual de se apresentarem como um processo, um percurso”.

<sup>47</sup> José Gil, “A alusão rítmica”, in *Álvaro Lapa. Reunião*, cat. expo. Galeria Fernando Santos, Porto, 2005: “Estante de Mallarmé` e `Caderno de Mallarmé`. Os dois títulos evocam (...) o `Livro` com que Mallarmé queria abarcar poeticamente o universo inteiro.”

<sup>48</sup> António Santiago Areal, *Textos de crítica e combate na vanguarda das artes visuais*, ed. autor, 1970, intr.: “ (...) o artístico há-de ser sempre uma perversão do estético (...) numa tal perversão se encontra o único caminho em que a obra plástica se ultrapassa”.

<sup>49</sup> Eduardo Jorge Madureira, *Álvaro Lapa- entrev.*, Pag. “Vandoma, cadernos culturais n.º1, Braga, 1985:

“A.L. – O acaso é a verdade. Mesmo que seja admitido como uma estratégia é extremo. É uma vivência extrema, suponho que é inextinguível da verdade”.

Qual a posição do saber? Escutar a fala do mundo, o arco do vazio<sup>50</sup>. Como incentivo à imaginação e criatividade pretende despoletar a mobilidade do pensamento através de iniciativas que pressupõem uma explicação não consensual, porque nada é definitivo<sup>51</sup>.

O processo do artista, a investigação, assume o devir de tudo: Lapa pensa sempre, investiga enquanto produz. É um autor inquieto e reversível, tal como a mesma dimensão existencial, ou importância, dada nas suas pinturas à forma e ao fundo, à figura e ao vazio, à figura do vazio, aos intervalos, numa prevalência da possibilidade do “nada” como meta<sup>52</sup>. De notar, também, que abstracto e figurativo concorrem de igual modo, livremente, para a “figuração”. Não segue nenhum programa<sup>53</sup>. A recusa da forma, entendida como regra, fórmula, influência útil, para potenciar a criação de um modo solitário de produção artística<sup>54</sup>. Inadaptado por vocação. Recusa as “formas” dadas (também da lei e do poder)<sup>55</sup>. Define os eixos da sua imaginação e da sua singularidade, emotiva e mental, através da arte<sup>56</sup>.

A liberdade artística depende então, apenas da imaginação, conduzindo a opções de ruptura no seio do conhecido<sup>57</sup>. A ficção, e a arte é ficção, opera sobre a realidade conhecida,

---

<sup>50</sup> EE, p. 17: “A ignorância é o oposto do saber; porque o saber não é um conjunto de conhecimentos, mas sim uma posição”.

<sup>51</sup> Ibid., p. 20: “A distância é sempre uma distância factual, e cada acto intelectual é um caminho que constantemente trata de abolir, juntamente com as fronteiras da ignorância e do saber, toda a fixidez e toda a hierarquia de posições”.

<sup>52</sup> Jean Dubuffet, *Bâtons Rompus*, Minuit, Paris, 1986, p. 56: “Q. – Quels sont dans vos tableaux les elements auxquels vous donnez le plus d’attention et de soin?”

R. – C’est, de loin, non pas les objects ou figures mais les intervalles qui les séparent. C’est le peuplement de ces intervalles (par les projections mentales qu’ils suscitent) à quoi je porte le plus constamment mon effort. Figurer le rien, figurer du moins ce qui n’a pas de nom, l’indéterminé, m’apparaît la tâche essentielle du peintre”.

<sup>53</sup> ALVP, p. 207 (citado por António Rodrigues, de: Manuel de Castro Caldas, *A Tale with Álvaro Lapa, Tríptico, Gent*, Museum van Hedendaagse Kunst, 1991, p. 111): «There was something – already presente in Motherwell – that was important, possibility of an unlimited figuration. The idea that everything can be “figure”, that you can do a painting with any object, without any limit. The idea that it is possible to escape puritanical abstraction”.

<sup>54</sup> Álvaro Lapa, *A minha oposição*, pág. “& Etc”, 1973/05/31:

“Quero dizer, intelectualmente desertor, o que estritamente para mim significa: recuo instintivo ante a forma, quem quer que a imponha, a sugira. A talvez nobre arte da retirada”.

<sup>55</sup> Álvaro Lapa, *Sequências narrativas completas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1994, p. 24: “ «Por este tempo a televisão está tão mal dirigida que mal se ouve a voz de alguém». Ainda menos se ouve para cada um dos guerrilheiros a sua própria voz. Televisão protótipo da voz de ninguém entretendo. Ou protótipo da cultura que eles de todo substituíram”.

<sup>56</sup> Álvaro Lapa, *A minha oposição*, pág. “& Etc”, 1973/05/31: “Apagado, triste, céptico, ante as formas. E o que se lhes parecesse, o que fosse «da família». Como viver, então? Criativamente. Em plena raiva amorosa fraternal experimentalista observadora radical atenta até que um dos dois se apague, o homem fundamental ou o mundo habitável”.

<sup>57</sup> António Santiago Areal, *Textos de crítica e combate na vanguarda das artes visuais*, ed. autor, p. 20: “[pintura narrativa] inventora dum formal hipotético representável (o «fantástico» em pintura), a menos conceptualizadora (a pintura de «natureza morta») e assim, apesar do seu carácter representacionista, mais lírica, mais poética, mais complexa, e também mais equívoca (...).”

transformando-a. Através dela podemos pôr em causa os modos de aceitação e recusa, num apelo à libertação individual<sup>58</sup>.

Roberth Motherwell, cuja influência foi notória, refere-se à busca do artista por um “medium” específico, que corresponda ao desejo da sua necessidade de expressão singular, numa acepção da arte como descoberta do novo<sup>59</sup>.

A linguagem em Lapa é compenetrada, fracturante, desafio constante. Uma linguagem críptica<sup>60</sup>. Será que o “imediato” é o tema de Lapa<sup>61</sup>? Uma espécie de atenção ou concentração congregadora. O elogio de uma tensão crucial. A lógica do instante<sup>62</sup> surge da crença numa espécie de comunhão das coisas do mundo. O acaso ganha a “forma” da nossa atenção.

Recorre à simplificação como processo operatório. A simplificação predomina sobre a austeridade<sup>63</sup>. A imagem é residual, uma síntese, que necessita de uma execução técnica para se efectivar.

Surge também a ideia de imagem como um constructo, através da interferência da disparidade e da inserção de textos e colagens nas suas pinturas.

Onde está a pintura? Remete para a cartografia. Cartografia como um processo de disposição conceptual de “objectos” de estudo – tentativas de articulação que visam criar sentido<sup>64</sup>.

---

<sup>58</sup> EE, p. 97: “A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera dissentimentos, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação. Este trabalho muda as coordenadas do representável; altera a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, a nossa maneira de os pôr em relação com os sujeitos”.

<sup>59</sup> WRM, p. 280: “I mean radical in the specific sense that what we are confronted with is so new, that one can at best make the most tentative judgments if one believes, as I do, that the art of art is in its specific use of a medium. In many cases we are not even certain what the medium is. I would presume that a literary parallel might be the first publication of various sections of *Finnegans Wake*”.

<sup>60</sup> NTT (Sousa Dias), p. 43: “Mas essa legibilidade, em vez de abrir ou sugerir um sentido possível das imagens, reforça-lhes paradoxalmente o carácter críptico, obscuro, está ao serviço da essencial ilegibilidade desta pintura. A linguagem, o literário, não assume nenhuma função “comunicativa”, descodificadora, no ideolecto pictórico de Lapa de que fala José Gil e do qual é componente. Antes o sobrecodifica, confirma-lhe o fechamento, a descomunicação, a “voluntária” inexpressividade”.

<sup>61</sup> Ler nota 7 (Areal)

<sup>62</sup> Michel Maffesoli, *Elogio da razão sensível*, ed. Vozes, Petrópolis, 2005, p. 51: “(...) operar um importante corte epistemológico, aquele que consiste em abandonar uma lógica voltada para o longínquo, uma lógica histórica, em que as causas e os efeitos se engendram de um modo inelutável e decidido, e, ao contrário, estar atento a uma lógica do instante. Apegada ao que é vivido aqui e agora. (...) ‘acaso objectivo’ [Surrealistas]”

<sup>63</sup> Ana Marques Gastão, *O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe “Quixote na Bastilha” na Sociedade de Belas-Artes*, Diário de Notícias, 1993/04/10: “AL – (...) Talvez. Se se deitar uma gota de simplicidade na austeridade, tudo se torna mais explicativo do ponto de vista operatório. As soluções que prefiro não têm a ver com o austero, que exclui o barroco, o devaneio, o efeito. O termo força é simplificação até do ponto de vista do menor esforço. Não me matar”.

Porque é que as pinturas de Lapa são pinturas? Porque trabalha com os meios da pintura – tinta e um suporte. No entanto, o seu pensamento artístico não se pode categorizar, funciona para além das suas aparências de pintura ou literatura. Este artista raro une a espontaneidade artística, a expressão do imediato através da tensão e do devir, a uma postura conceptual rigorosa, um sistema que possibilita a arte entendida como jogo de espelhos e processo infinito. Apresenta uma sensibilidade tendencialmente introspectiva com capacidades de constituir possíveis através do fragmento (também a prática da memorização e destaque de frases de outros autores), do cruzamento temático ou histórico, dos intervalos ou respiração (a definição cuidada do espaço-entre). Despoleta, como já referimos, a tensão essencial que subverte qualquer tentativa de tradução<sup>65</sup>.

A criação do improvável é remar contra a maré, é constituir uma proposta de insubordinação. Como diz Samuel Beckett, “Tentar de novo...”<sup>66</sup>. Assumir-se como personagem na óptica de António Areal<sup>67</sup>.

Uma certa presunção do caos, em Lapa. Nada afirmar a não ser uma intenção infundada de in(coerência)<sup>68</sup>. A acumulação do contraditório como liberdade artística<sup>69</sup>. A recusa da forma para potenciar a criação de um modo solitário de produção artística.

O apagamento da obra, também surge em Lapa: não só através de processos de re-pintura (*Francisco de Assis*, 1989; *Canção* 1979-82), como, permanentemente, impondo o vazio que acaba por ter a mesma função dissuasora da folha em branco de Mallarmé. O vazio, que situa o

---

<sup>64</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje cantz, Ostfildern, 2015, p. 37: “The core of his project focuses on how the question of “What is Cinema?” is replaced by the question “Where is Cinema?”. In other words, ontology makes room for cartography, (...) one could describe methodological trajectory of research in a similar cinematographic manner”.

<sup>65</sup> Walter Benjamin, *Illuminations*, Fontana/Collins, Great Britain, 1977, pp. 74/75: “Translation keeps putting the hallowed growth of languages to the test: How far removed is their hidden meaning from revelation, how close can it be brought by the knowledge of this remoteness?”.

<sup>66</sup> Samuel Beckett, *Novelas e textos para nada*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006

<sup>67</sup> António Santiago Areal, *Texto de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, ed. autor, 1970: “Um autor é testemunhado quando a própria obra o apresenta como seu personagem. Aqui, o personagem é um pintor (...)”

<sup>68</sup> Álvaro Lapa, *Barulheira*, &etc, Porto, 1982, p. 11: “Sempre ocupado com assuntos de conflito percebidos como graves excepções a um universo sem regra está o meu irmão a fumar de um lado para o outro aqueles cigarros preço antigo ou já com taxa, proclamando as frases sem vontade em que as concordâncias são cada vez mais raras”.

<sup>69</sup> “Para uma significação sem limites. Entrevista com Álvaro Lapa”, *Jornal de Letras e Artes*, 1964/08/12:

“ - Que tipo de processo lhe parece definir actualmente a modernidade nas artes plásticas?

- A que inclui uma acumulação do que é contraditório. E que seja insusceptível de uma conceptualização imediata. Em suma, a que invente e se obstine na sua liberdade”.

homem e o seu corpo, as formas que se adivinham, no desespero da sua insignificância e transitoriedade, como condição para que as coisas existam.

Remetemos aqui, em termos pictóricos, para a pintura suprematista que faz lembrar, ligeiramente, algumas pinturas da série em estudo (*Caderno de Homero, Caderno de Stirner, Caderno de Pessoa...*) em que Lapa toma como fundo uma espécie de vazio no qual as formas simples parecem flutuar<sup>70</sup>. Mas em Lapa é, geralmente, diferente: o plano-suporte ou tampo da mesa, tampo transformável e transformador onde a pintura nasce, é uma espécie de vazio profundo que escapa da bidimensionalidade. Como escreveu acertadamente José Gil: “Existe sempre um ‘para-lá’ e um ‘para-cá’ do plano-suporte das imagens”<sup>71</sup>. A questão das intromissões, das quebras e descontinuidades.

A lição zen para Lapa, surgiu inicialmente através da leitura do livro *The Dharma Burns* (1958), de Jack Kerouac, um dos mais importantes representantes da *Beat generation*. Para o artista a influência do oriente funciona como lenitivo: recomeçar de novo, abrir de novo uma clareira, alheio ao terminado, ao óbvio<sup>72</sup>.

Via Daisetsu Suzuki, Lapa considera a importância da inspiração. A prática do *Sumiye* dispensa a lógica e a reflexão conduzindo à caligrafia<sup>73</sup>.

O vazio metafísico (oriente zen) prevalece para além da pintura, para além da oposição forma-fundo, positivo-negativo. É o vazio que assola a existência e paira como um pensamento sem objecto, apenas extensão, irresolúvel presença.

Na prática do *Zazen* o nosso corpo existe em nós e fora de nós.

#### 1.4. Procedimentos artísticos

Para Álvaro Lapa, as funções do desenho e da pintura, em termos de execução, indiciam uma perspectiva do pintor como arquitecto<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> EEL, p.159: “(...) a questão central do suprematismo é a identificação do fundo com o plano branco da superfície pictórica, flutuando os objectos de forma livre na profundidade a-perspectívica da representação”.

<sup>71</sup> José Gil, “A alusão rítmica”, in *Álvaro Lapa. Reunião*, cat. expo. Galeria Fernando Santos, Porto, 2005

<sup>72</sup> Ana Marques Gastão, “O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe ‘Quixote na Bastilha’ na Sociedade de Belas-Artes”, *Diário de Notícias*, 1993/04/10:

“AL – (...) O oriente dá para acalmar, aliás como a aspirina”.

<sup>73</sup> Ver NTT, p. 15;

Óscar Faria, *Álvaro Lapa: “não se pode esperar nada de uma obra de arte”*, “Público”, 1994/05/13: “É através de Suzuki que Lapa chega à caligrafia (cfr, série “Oral”): “Vem tudo num texto sobre o *sumiye*, uma prática artística onde se cultiva a instantaneidade”.

O desenho é condutor. A capacidade de síntese do artista começa nos cadernos de estudos, de rascunhos em bilhetes, de anotações. Desenho como pensamento plástico com capacidades projectivas.

A imagem-pintura, partindo do desenho, é primordial no seu potencial elusivo. A pintura representa uma ressonância que corresponde à definição de um espaço plano a-perspéctico, que se contrai e distende, que se dobra sobre si próprio desafiando o vazio. Uma fala nos intervalos, essa fala da recusa e da insubordinação de tudo.

A poética de Álvaro Lapa é este silêncio ensurdecedor, linguagem constituída por símbolos recorrentes, mas manipuláveis, próxima do espanto inicial de tudo. Uma aproximação à música.

Dá-se um conflito entre técnica e poética. Lapa fez prevalecer a poética (ou a filosofia) à técnica. Importa-lhe mais expor um tema, ou um conceito de operatividade artística de acordo com as exigências de uma determinada série pictórica, do que o brilhantismo e/ou preocupações de nível técnico. Percebemos áreas separadas no campo visual. Formas autónomas, algumas reaparecem noutras pinturas, muito próximas ou funcionando como signo. A mais imediata expressividade plástica está na imperfeição geométrica e na adopção de séries que indiciam uma totalidade. Mas é uma expressividade mais de linguagem, enquanto sistema simbólico, do que plástica<sup>75</sup>. No entanto, recorre à cisão plástica, quebrando qualquer intenção de definir uma narrativa coerente<sup>76</sup>. Referimos também aqui toda uma engenharia<sup>77</sup>: a ideia de dobradiças (Rimbaud), de linhas divisórias, vincos ou lombadas de “cadernos” (Sade, Michaux, Miller), de

---

<sup>74</sup> in <https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/entrevista-miguel-von-hafe-perez>: “O Lapa dizia expressamente que, para ele, o desenho é composição e a pintura é construção. Esta ideia de construção, ele leva-a até certos limites, e tem que ver com uma noção quase de *bricolage*, de construção literal dentro da própria tela, como são os últimos ‘Museus’. O Lapa nunca foi um pintor nem demasiado informalista, no sentido de uma espécie de uma escrita automática, nem de composição no sentido convencional. O efeito de rasura, que ele tanto reclamava, ou aquilo que deixava de lado, resulta de uma construção mental que é dolorosa, e ele sabia-o, pois dizia, com uma certa arrogância perante os fenómenos de mercado, ‘Eu sei perfeitamente o que o público quer’”.

<sup>75</sup> ALVP, p. 197: “(...) o material que utiliza inscreve-se na tela mas Lapa recusa-se a ligá-lo entre si de forma acurada, procurando antes deixar patente no âmbito do quadro uma agressiva falta de ligação, de coerência, que de resto não compromete a estrutura, antes obriga o espectador a considerar todos os elementos: a ligação faz-se por via de um processo imaginário de que está encarregado o espectador”.

<sup>76</sup> José Gil, “A alusão rítmica”, in *Álvaro Lapa. Reunião*, cat. expo. Galeria Fernando Santos, Porto, 2005: “Lapa joga com constantes oscilações de escala, introduz elementos “abstractos”, superfícies vazias, lacunas, rompendo a cada instante a referência eventual à narrativa.”

<sup>77</sup> Ana Ruivo, *O mundo na lamela, o que corre o risco de passar despercebido*, Expresso, 2004/12/18: “Nos desenhos de Álvaro Lapa, tal como na pintura, o que se observa é da ordem mecânica das coisas, uma engenharia do mundo dissecada peça a peça e registada como unidade recomposta. Sempre assim foi”.

rolo (Han Shan) que, pela sua posição, se desenrolaria horizontalmente. Particularmente, as argolas, fita adesiva, agrafos, furos, zonas “cosidas”, flagrantes nos cadernos mais “bricolage” de Freud (1976) e os dois de William Burroughs, de 1976<sup>78</sup>.

Privilegia a série, que inclui uma vontade de extensão, horizontalidade<sup>79</sup>. As séries permitem avaliar a pintura como processo, como confronto de forças e energias entre pinturas interdependentes<sup>80</sup> e em termos de narrativa<sup>81</sup>.

Reutiliza as recorrências formais e/ou temáticas que exige, os fragmentos, as repetições (a obra dentro da obra), em detrimento da obra única, que parece ter principio e fim em si mesma. Surgem obras dentro de obras: microcosmos dentro do cosmos, sementes que ressurgem e que voltam a desenvolver-se indicando novos caminhos. Formas que se repetem nas pinturas deste artista ou o museu como mostruário. Formas autónomas que constituíam uma única pintura e que se fixam noutras pinturas<sup>82</sup>, geralmente em menor formato e pintadas posteriormente<sup>83</sup>.

Os micro-acontecimentos tornam-se outros tantos procedimentos que provocam intencional dispersão, ruptura, “ruído” conceptual: o referido ressurgimento de motivos pictóricos em obras posteriores; a substituição de palavras em frases de outros autores permite trabalhar o fora de campo – citação, anotação, interrupção... Lapa cita “erradamente”. Anota com humor e interrompe a pintura com a literatura e vice-versa.

De referir também o reaproveitamento ou repintura de obras suas. Camadas sobre camadas, algumas pinturas sobrepõem-se a outras, anteriores (*Canção*, 1979-1982). Como um espelho que

---

<sup>78</sup> *Ibid.*: “Veja-se o caso de certos desenhos que, sob a hipotética evocação do políptico, se fabricam como exercício combinatório de formas articuladas na sugestão dos agrafos, gatos, ou fitas adesivas. Numa das pinturas, Lapa representa mesmo uma estrutura tubular furando (prendendo?) uma outra superfície. (...)”.

<sup>79</sup> WRM, p. 216: “To preserve the integrity of the picture-plane, I have to convert the horizon into a stripe... I often paint in series, a dozen or more versions of the same thing at once – of the same theme at once”.

WRM, p. 340: “I do not work on one painting at time, but on several at once. This permits comparison”

<sup>80</sup> ALVP, p. 206: “«A partir do que interpretei como a minha autonomização (“originalidade”, relativa, claro está) a concepção de pintura-processo-série definiu-se. Proveio de António Areal, fundamentada (ela própria, e a minha) em Motherwell”

<sup>81</sup> João Pinharanda, “Paisagem indecifrável”, “Público”, 1994/09/09: “(...) múltiplas séries em que Lapa tem trabalhado, sem preocupações de coerência decorativa ou formal, mas com intenções de fidelidade narrativa e temática. Este método institui uma das mais difíceis e interessantes produções actuais, num cruzamento que não é literal entre a metodologia literária do “cut-up” [William Burroughs] (...) e e assemblage surrealista”.

<sup>82</sup> Óscar Faria, Álvaro Lapa: “não se pode esperar nada de uma obra de arte”, “Público”, 1994/05/13: “Ele [John Cage] não se preocupava em inventar novas formas, mas novas relações com a forma, de maneiras indefinidamente diferentes”, diz Lapa. O contributo de alguns dos conceitos cageanos é verificável na série ‘Conversa’, de 1980.”

<sup>83</sup> ALVP, p. 178: “Afinal, não é possível a unidade pacífica entre o Todo e as partes, porque cada parte reclama o estatuto de Todo”.

retém os seus fantasmas, as pinturas guardam erros, rupturas, cicatrizes<sup>84</sup>, ou simplesmente são reaproveitadas como fonte de contestação, impulso destrutivo para criar novas obras.

Crucial é o conceito de “Museu ad-hoc”, no qual as obras se relacionam numa determinada disposição espacial. Relembrando o “Museu Imaginário” (André Malraux) como reciclagem do passado, Lapa criou pinturas que intitulou *Museus ad-hoc* onde utiliza miniaturas de trabalhos seus anteriores, criando uma espécie de montagem, ou imaginária retrospectiva. O autor distancia-se em relação à sua produção, equiparando-a, remetendo-a para a suposta neutralidade do “museu”. Lado a lado, fixas num mesmo plano de imanência (a pintura como mecanismo museográfico), pinturas demarcadas no tempo, conotadas com diferentes séries, sujeitam-se a juízos contraditórios que tentam classifica-las conjuntamente. Uma perturbação definitiva da ordem. São uma espécie de “museu imaginário”<sup>85</sup> das suas próprias obras, sem qualquer vontade de exercer um gosto ou preferência por artistas por si eleitos. A selecção de “miniaturas” e a decisão de as juntar formando uma só pintura ou contexto significativo, remetem para um acto curatorial. Nesta série *Museus*, a disposição das miniaturas em fragmentos, segue, cumprindo a tradição museográfica, uma ordenação ortogonal. O artista não pretende criar uma nova composição, mas sim, dispor, justapor cada miniatura no contexto expositivo expresso por cada uma destas pinturas, planificadas segundo eixos que definem o chão e as paredes.

Somos confrontados com a diversidade. Um ensaio de soluções plásticas, ou mostruário, que constitui pontos de fuga de uma linguagem eminentemente processual.

O exemplo do *Museu ad-hoc* (2000/2004) sugere, como dissemos, a miniatura (a repetição) como criação de uma espécie de museu portátil, remetendo, também, para a *Boite en Valise* (1936-1941) de Marcel Duchamp.

Álvaro Lapa utiliza modelos de diversas proveniências: outros pintores (Motherwell); silhueta de Milarepa (modelo histórico); literatura de ruptura (escritores que inovaram); texto escrito retirado de produções literárias de outros autores (citação escrita). De referir, também, a importância de *Moradas na Mãe-Terra* (1972) que constituíram um léxico para o artista.

---

<sup>84</sup> WRM, p. 57: “(...) My pictures have layers of mistakes buried in them – as X-ray would disclose crimes – layers of consciousness, of willing”.

<sup>85</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 347: “The recycling of the past which is the function of the ragpicker has become that, as well, of the *artist-pasticheur*. That has been the fate of the musée imaginaire in our time”.

É um pintor convicto nos seus procedimentos (não necessariamente nos resultados...) <sup>86</sup>. A sua pintura é uma espécie de escrita demarcada, não assertiva. Pictográfica <sup>87</sup>. Nos *Cadernos* reconhecemos formas elementares: o cais (Homero), o rolo (Han Shan), o falo (Sade).

Como afirma João Ribas: “Pondo em prática uma série de operações literárias e pictóricas derivadas das intersecções da palavra e imagem que definiram a poética modernista, a escrita pictográfica de Lapa resiste, justamente, a ser lida.” <sup>88</sup>.

Ao nível da interpretação de palavras ou de formas que se confundem com palavras é muito significativo este problema perceptivo ou de tradução de uma palavra: gera uma ambivalência, tal como as imagens também ambivalentes, geralmente com duas leituras diferentes. Um trânsito interminável, movimento entre uma palavra ou outra, entre um significado ou outro <sup>89</sup>.

Pratica o “Grau zero da visão” no sentido de repensar o já dado, o conhecido. Destabilizar na pintura e literatura, as leis que favorecem um discurso racional, aceite e reconhecível. O primordial (o primitivo, o infantil, a *Art Brut...*) e o pictográfico favorecem este impulso. O que se pede é uma apologia do esquecimento, um recomeço contra o já prescrito. As coisas do mundo tendem a complementar-se, a relacionar-se, por oposição, semelhança ou simplesmente de um modo equívoco. Tudo é passível de mútua influência. “Propensão das coisas”, atribuída por François Julien ao pensamento chinês.

Na Galeria Buchholz, *Escuro como a cova onde o meu Amigo se Não Move* (1971), procedeu-se à criação de um ambiente expositivo. A exposição-ambiente é para Lapa um acto performativo de mistura, sem preocupações de coerência, que apenas pretende desafiar o pensamento. Como afirma António Rodrigues, uma “ (...) encenação do próprio processo criativo” <sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> WRM, p. 57: “(...) we painters here remain indifferent to the objects surrounding us. Our emotional interest is not in the external world, but in creating a world of our own (...)”

<sup>87</sup> Nota do autor: ideias transmitidas ou pressentidas através de desenhos (símbolos) simples.

<sup>88</sup> NTT, p. 29

<sup>89</sup> WRM, intr.: “Camus concluded one of his best-known stories, ‘The artist at work’, with a view of the deranged artist’s large white canvas in which a word ‘in very small characters is written in the center’, a word that could be deciphered but without any certainty whether it should be read solitary or solidarity”

<sup>90</sup> ALVP, p. 238

Em termos mais concretos de pintura, a aplicação de preto e branco, não-cores contrastantes, é estruturante. Em conjunto contribuem para o equilíbrio visual. A sua importância e presença inequívoca nas pinturas geram qualidade<sup>91</sup>. O preto e o branco como indicadores de extensão<sup>92</sup>.

O uso de camadas de produtos, criando uma densidade insuspeita, também era recorrente: “Palolo usava várias camadas (de produtos) antes de terminada a obra. Lapa também”.<sup>93</sup>

A superfície para Lapa é maioritariamente o contraplacado. O carácter de imediato, não textural, convida a uma pintura menos artística, menos maleável. O uso do contraplacado como suporte para tintas industriais pressupõe, na sua modesta lisura e constituição material, mais do que uma pintura para ser vista ou contemplada na sua intrincada elaboração, nas suas camadas reveladoras, uma pintura do registo, da inscrição de uma calculada linguagem singular. A inscrição como procedimento artístico (filosófico?). Espécie de registo que testemunha um mandamento superior. A função mediadora da inscrição, entre pintura e literatura, retira-lhe autenticidade: nem pintura, nem literatura, a inscrição gera ambiguidade.

A pintura de Lapa é uma escrita: notações e/ou anotações<sup>94</sup>.

O sintetismo prevalece abolindo hierarquias e hábitos perceptivos: *Homem sem esforço, sem propósito, sem utilidade* (1968-69), é um dos quadros que melhor representam este sintetismo levado ao extremo entre o plano da figuração, o apontamento arquitectónico e o despojamento paisagístico<sup>95</sup>.

### 1.5. Pintura: máquina de tirar retratos

Álvaro Lapa usa a pintura não como meio expressivo predilecto, mas como campo onde o pensamento e a existência se exercem<sup>96</sup>. A pintura, seguindo Motherwell, é uma forma de

---

<sup>91</sup> WRM, p. 85: “If the amounts of black or white are right, they will have condensed into quality, into feeling”.

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 172: [referindo-se a Mondrian] “There were no lines or squares in his pictures because both were extension, black extension and white extension (...)”

<sup>93</sup> Conversa do autor com Hugo Lapa, 13.05.2021

<sup>94</sup> ALVP, pp. 208/209: “(...) na presença dos pretos sobre fundos brancos, na associação de formas biomórficas e geométricas e de um vocabulário básico de formas e de cores, patente na pintura *O Casamento*, de 1968, com que Álvaro Lapa abriu a retrospectiva da sua pintura, em 1994, querendo com isso afirmar ter aí começado o seu *corpus pictural*”.

<sup>95</sup> NTT (Miguel von Hafe Pérez), pp. 12/13

<sup>96</sup> *Ibid.* (Miguel von Hafe Pérez, citando Álvaro Lapa, “Comentário”, in *Álvaro Lapa*, cat. Expo. EMI – Valentim de Carvalho, Lisboa, 1985 [pp. 7, 8]), p. 19: “(...) O que se pretende pintar não são objectos – derivados do sentido comum – mas o efeito que eles produzem, sobre um público ideal, isto é, inexistente (...)”

pensamento, uma experiência que gera conhecimento. Pensamento, diríamos, plástico, que se forma pintando, agindo. A mente do artista é este movimento informado pelo acto de pintar<sup>97</sup>.

A pintura é o palco ou o campo conceptual onde se aplicam as experiências do conhecimento<sup>98</sup>.

Lapa não pergunta como pintar. Simplesmente pinta, formas e manchas coloridas que obedecem a um vocabulário simbólico pessoal. Pergunta: “O que pintar?”, no sentido da ultrapassagem do previsível, do nomeável, do definitivo. Pretenderá pintar “estados de espírito” (somente efeitos, aparências ou lendas), a tal “pintura que vem de dentro” (e por afectação da memória) de que fala? O quadro é, para Lapa, não um objecto estanque e definitivo, mas o efeito que provoca, as reacções causadas<sup>99</sup>. A imagem é inevitável<sup>100</sup>.

A pintura como abertura implica a recusa de qualquer receita facilmente nomeável<sup>101</sup>. Provoca distância e empatia em relação aos objectos inscritos no campo visual.

A pintura como arte total<sup>102</sup> e como pensamento do novo: “Adorno forneceu a Lapa uma visão inteira da arte, sobretudo da arte moderna, como domínio do irracional, do inexprimível pela razão ‘instrumental’ e pela linguagem ‘conceptual’, como domínio liberto de toda a pretensão à verdade, de toda a função cognitiva, de toda a dialéctica identitária do ‘subjectivo’ e do ‘objectivo’. Uma visão da ‘nova arte’ como invenção de universos autónomos autoreferenciais,

---

<sup>97</sup> WRM, p. 27: “Painting is a medium in which the mind can actualize itself; it is a medium of thought. Thus painting, like music, tends to become its own content.”

<sup>98</sup> NTT (Miguel von Hafe Pérez), p. 10: “Para Álvaro Lapa a pintura não é uma vocação disciplinar, antes um meio (tal como a escrita, o desenho e a criação de objectos) facilitador de uma inscrição no campo alargado da cultura com constantes remissões ao território da filosofia e da literatura”.

<sup>99</sup> Ana Marques Gastão, *O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe “Quixote na Bastilha” na Sociedade de Belas-Artes*, Diário de Notícias, 1993/04/10:

“DN – Acontece-lhe não gostar dos quadros que pinta?”

AL – Depois de acabados gosto. Durante o período da concepção, abandono, às vezes, o trabalho. Desespero pouco. Tenho bastante confiança. Se perder, perdi. O quadro ultrapassa-me. Não sou eu quem está em causa.”

<sup>100</sup> Álvaro Lapa: «A arte é a degradação do silêncio», Os artistas por eles próprios, A Semana - A Capital, 2 abril, 1971: “(...) a técnica é o primeiro grau, operativo. A imagem é o resíduo e o ponto de partida; é aleatória porque qualquer imagem serve, e é, de simbólica, incomparável, porque a sua função representativa é experimentada a um nível que, ao ser viável, a constitui inevitavelmente”.

<sup>101</sup> NTT, p. 42: “A pintura (...) como abertura, exploração, de um espaço de signos-percepções e de signos-afectos alógicos, espaço da irrupção do ‘não-sentido’, da enigmaticidade originária das coisas e de nós, acedido, traçado, pelo ‘desligar dos circuitos lógicos, culturais, linguísticos, políticos e conscientes”.

<sup>102</sup> *Ibid.*, (Sousa Dias, citando José Gil, “A alusão rítmica”, in *Álvaro Lapa*, cat. Expo. , Porto/Lisboa, Galeria Fernando Santos, 2006), p. 45: “(...) abertura total do campo pictural. Álvaro Lapa pergunta: como é possível criar uma pintura que encerre todos os signos do universo? Como é possível fabricar um campo sintáctico que acolha todo o tipo de imagens heterogéneas? Ou ainda: qual o procedimento a utilizar para que se realize a pintura como arte total?”

de universos estéticos sem referência semântica ao ´real`, e forma de resistência espiritual ao estado catastrófico do mundo.”<sup>103</sup>.

Quando surge uma expressão efectiva, ou uma expressão configurada, seja com que aparência surgir, mais ou menos definida formalmente no seu espaço de expansão, então a pintura está terminada<sup>104</sup>. A pintura como evento “fala por si”, é inclusiva e pode ser experienciada como uma representação não objectiva. O seu reconhecimento é enquanto entidade completa e no entanto articula-se, também ela, com as coisas do mundo.

É entre a representação de uma forma e a representação de si própria através dela, que se gera o confronto com o vazio, o fundo da própria impossibilidade de pintar<sup>105</sup>.

Decorrendo desta capacidade que a pintura tem de representar, Álvaro Lapa entende a pintura como auto-retrato: o que a pintura expressa são as crenças, num sentido plástico ou poético, do autor-artista. A superfície pictórica é uma espécie de espelho ou palco onde o pintor procura dar forma (criar um “objecto”) correspondente à sua vontade de ser e existir, a uma transformação das suas memórias. A vitalidade do artista é este movimento sem fim<sup>106</sup>.

O que significa a ideia de pintura como “máquina de tirar retratos”? Existe aqui uma aproximação da pintura à fotografia, a ideia de instantâneo. Captar “estados do mundo”, como afirma Lapa. André Breton, numa alusão mais pragmática, usa o termo “máquinas registadoras”<sup>107</sup>.

Álvaro Lapa assume o duplo como extensão quase artificial. É necessário não levar o eu demasiado a sério para não entrar em demagogia – o jogo de espelhos pode confundir os

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, (Sousa Dias), p. 44

<sup>104</sup> WRM, p. 340: “A picture is finished when you experience it vividly, when it makes you aware of the resonance and mystery of a realized expression”.

<sup>105</sup> EEL, pp. 92/93: “Podéramos dizer que o dilema inevitável da pintura é a sua relação sempre terminal com a *impossibilidade representacional* que ela própria gera: desde o momento em que se investe num suporte uma forma, a pintura passa a representar essa forma, ao mesmo tempo que se representa a si própria como processo de representação”.

<sup>106</sup> WRM, p. 82: “A painter “succeeds” in his intent when he invents an object that corresponds to the subject, his Self, that is; consequently in a wider sense than is usually meant, all modern painting is self-expression”.

<sup>107</sup> André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, Salamandra, Lisboa, 1993, p. 36: “Mas nós, que não nos entregámos a qualquer trabalho de filtragem, que nas nossas obras nos fizemos os surdos receptáculos de tantos ecos, as modestas *máquinas registadoras* que não se hipnotizam com o desenho que traçam (...)”.

propósitos<sup>108</sup>. Estranhamento: a sua pintura reconstitui memórias ou memórias de memórias, do próprio e dos outros. Desposseção e intermitência cinematográfica<sup>109</sup>. O autor habita os personagens<sup>110</sup>.

Relembremos a série dos denominados *Autoautoretratos* em que Lapa, irreconhecível nas suas características físicas corporais, é, numa amálgama de intuições, memórias e pensamentos, transformado em pintura. Representação do corpo como imagem e sensação. O autor é convocado no título desta série pela sua arte da pintura<sup>111</sup>.

Nos *Autoautoretratos* o corpo múltiplo é um corpo fragmentado<sup>112</sup>. O “Corpo sem órgãos” patente nos retratos e auto-retratos como fragmento<sup>113</sup>.

Pintando, o pintor está a conhecer-se a ele próprio. O pintor actua pintando, é este o seu gesto de absolvição ou de recusa. A pintura forma o pintor. Sujeito e objecto tornam-se dependentes num processo de transformação e (des)identificação<sup>114</sup>.

O prazer como vivência do presente (Lapa, próximo de Motherwell: “pinto como amo”; “pintar é amar de novo” frase inscrita no *Caderno de Henry Miller*). Os sentidos tornam o corpo presente. No caso do pintor: o exercício da pintura torna o corpo presente. Mas que corpo é este? O corpo expresso nas características físicas e plásticas da pintura.

---

<sup>108</sup> Ana Marques Gastão, *O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe “Quixote na Bastilha” na Sociedade de Belas-Artes*, Diário de Notícias, 1993/04/10:

“DN – Nesse sentido posso dizer que Álvaro Lapa tem um duplo?

AL – Que seria quem?

DN – Também ele seria Álvaro Lapa. Pintura e o mundo da extra pintura... Lapa e o duplo do Lapa...

AL – Vejo mais a coisa como ortopedia, para andar direito. Estas coisas que se fazem são extensões ortopédicas”.

<sup>109</sup> Álvaro Lapa, *Sequências narrativas completas*, Assírio&Alvim, Lisboa, 1994, p.73: “NAVEGAÇÃO

Num rosto aparece outro rosto”.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 65: “Os personagens (...) [são] epifenómenos de uma escuta a que os sujeitasse a real viagem do autor no pavilhão do inconsciente: ouvidos desde dentro, da incursão (das incursões, tecnicamente falando) que o autor efectua sem retorno”.

<sup>111</sup> António Santiago Areal, *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, ed. autor, 1970: “Um autor é testemunhado quando a própria obra o apresenta como seu personagem.

Aqui, o personagem é um pintor;”

<sup>112</sup> ALVP, p. 228: “Se me não parecer comigo (se for múltiplo) o meu retrato virtual só pode ser um fragmento; não o de um organismo mas o da exclusão dele. O que esse fragmento vive, sente, “suporta”, é uma parcela (menos e mais) significativa da totalidade diferida, ou excluída”.

<sup>113</sup> NTT (Sousa Dias), p. 45: “É o corpo vivido, assubjectivo, ‘intensivo’, constituído apenas por intensidades, por níveis e limiares de intensidades”.

<sup>114</sup> WRM, p. 81: “(...) “In this state of illusion”, as Novalis says, “it is less the subject who perceives the object than conversely the objects which comes to perceive themselves in the subject”. So a painter, in working a canvas (...) may have the illusion that the picture is not being painted by him, but is rather painting him that he who is supposed to be the subject has become the object, that the picture knows him better than he knows it. (...) it was less Picasso who invented cubism than cubism that invented Picasso”.

O corpo do artista (do pintor) é um corpo performativo: actua, projecta-se através das tintas colocadas no suporte e dos gestos que se inscrevem. Religa-se à realidade de uma outra forma, indirectamente. Talvez por isto, e pela questão psíquica da vivência no processo de produção da obra de um estado de articulação de imagens mentais, Lapa fala na pintura como “máquina de tirar retratos”.

O performativo associa-se à ideia de presença e de presente – o gesto do pintor sente-se na superfície da pintura como epiderme<sup>115</sup> ou, no caso de Lapa, como a aturada preocupação pela instabilidade do contorno enquanto fronteira entre as formas e a prevalência do espaço vazio.

O corpo da pintura é o corpo imaginado. O corpo não reconhecível, não reconhecido. O corpo como força motriz da pintura.

O corpo do artista não é algo estanque, inerte, indesejado. É movimento. O corpo devir “outro”, seja “outro”, alguém ou coisa.

A sua assinatura é um gesto autêntico que se repete no uso da mesma “ferramenta”, num desejo de “inscrição” singular e emocional: “A assinatura de Lapa era sempre feita com o mesmo pincel e também usava uma base...”. Para Hugo Lapa é simples “identificar quadros falsos do artista”<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> EEL, p. 102: “A pintura é, em suma, imagem com epiderme, porque é a epiderme, a sua materialidade, rarefacção, subtileza, violência, aspereza ou doçura, que a define enquanto tipologia, na qual não é demissível o seu carácter radicalmente imanente e presencial – por outras palavras, performativo”.

<sup>116</sup> Conversa com Hugo Lapa, 13.05.2021

## 2. OS CADERNOS

### 2.1. Apresentação

“Em 1976 Álvaro Lapa pede à Fundação Calouste Gulbenkian um subsídio para a realização de uma série de pinturas com relação directa com o fenómeno literário a que daria o nome de *Cadernos*. Exceptuando o primeiro (o de Freud) todos os outros referem personagens da história da literatura<sup>117</sup>”

Os 19 escritores (que serão 20, com a inclusão do *Caderno de Mallarmé*, datado de 2005) apresentados na série *Cadernos*<sup>118</sup> constituem, como afirmou António Rodrigues, um campo ontológico fundamental para o artista. Leituras da adolescência e de sempre, estes escritores conceberam obras libertárias, intencionalmente provocatórias, opondo-se aos discursos do poder incutidos no senso comum.

Lapa procede à concepção dos *Cadernos* como retratos de autores: “Enquanto retratos, a imagética dos ‘Cadernos’ é construída ‘a partir da aproximação, de analogia, com esses autores, a partir do meu conhecimento de alguns tópicos desses autores’, esclarece. (...) cada um representar uma operação específica da linguagem: Burroughs e a técnica do *cut-up*; Céline e a elipse; Mallarmé e a ressonância das palavras; Joyce e as suas palavras-valise e a invenção lexicológica; Michaux e a sua remodelação da escrita e do livro.”<sup>119</sup>

Na opinião de Delfim Sardo numa visita por si orientada à exposição *Lendo, resolve-se...*<sup>120</sup>, “Álvaro Lapa fez uma espécie de galeria. Em vez de alegoria, perguntou: ‘Como é que tu serias se fosses um caderno?’”.

O aleatório na ordem de produção dos *Cadernos*, também se relaciona com a força autónoma e singularidade da obra dos escritores considerados. Avessos a serem “mestres” uns dos outros inovam por vocação, por contestação, por revolta<sup>121</sup>.

Refiro o paradoxo e contra-senso de intitular de “cadernos”, pinturas. Gera um acréscimo de sentido pelo facto de “cadernos” no meio artístico, remeter para “caderno de artista” ou “caderno de autor”, imbuído de um certo carisma de tesouro privado, com projectos realizados ou em vias de se realizar, desabafos escritos ou desenhados, notas, pulsões pessoais. Ironicamente, a ideia de

---

<sup>117</sup> NTT, p. 16

<sup>118</sup> Num total de 25 pinturas. Com o *Caderno de Freud*, de 1976, a série é constituída por 26 pinturas.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>120</sup> A 2 de Maio de 2020

<sup>121</sup> ALVP, p. 8

“caderno” para uso pessoal ou partilhável apenas entre amigos próximos, implica todo um universo de pensamentos privados e projectos em construção, avessos a um acto público.

Lapa pintou “cadernos” associando-os a escritores que o marcaram na sua adolescência. Escritores que se sublevaram, através da linguagem artística que criaram, contra o instituído, contra o já sabido, contra o esperado.

Parece-me que os *Cadernos* são uma espécie de “aura”, da escrita (pintura como imagem da escrita<sup>122</sup>) e vivências (de Lapa leitor) através desses autores. Na acepção de Walter Benjamin, “aura” significa a manifestação de uma presença na obra original. Mas que presença? Talvez Lapa não se importasse com isso – queria somente vincar uma presença constituída por uma imagem, diríamos, libidinal. Paralelamente, pintar o efeito que um “objecto” produz, seja um objecto físico ou a recordação de uma determinada leitura, pode ser pintar a memória que dele temos, a sua capacidade de difundir a luz, o seu peso, que adivinhamos<sup>123</sup>... a sensibilidade do artista é esta capacidade de ultrapassar e desconstruir o já dado, transformando-o noutra coisa ainda. Uma ressonância infinita, como na música.

Os *Cadernos* iniciais, apresentam um carácter mais narrativo (*Caderno de Malcolm Lowry* (I), 1976-96), ou como *assemblages* (*Caderno de Freud*, 1976; *Caderno de William Burroughs*, I, II e III, três versões de 1976; *Caderno de Gregory Corso*, 1976).

Os outros exemplares da série, com datas dos anos 80 em diante, exercem um fascínio que provém da sua simplicidade. Parecem formas flutuantes, ligeiramente imperfeitas. Algumas formas assemelham-se a objectos reconhecíveis: “estacas de madeira das docas” (a viagem em Homero), “armário” (Rimbaud e Villon), “rolo” (Han-Shan), “falo” (Sade)... outros, mais enigmáticos (Kafka, Pessoa) parecem demarcar territórios de pensamento.

É precisamente esta flutuação, esta emergência do vazio e do silêncio, culminando com o *Caderno de Mallarmé*, em 2005, último da série e de maiores proporções, que, relacionando pintura e “escrita” (na sua acepção mais crua, o modo de escrever de cada um dos 19) apela a uma memória de afectos de adolescente. Um silêncio ressonante, talvez seja emitido do fundo

---

<sup>122</sup> Álvaro Lapa, *Raso como o chão*, Estampa, 1978, p. 62: “As coisas aparecem-nos em imagens, e para as termos basta a intenção. Transformando resolve-se”.

<sup>123</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014, p. 168: “(...) complexidade do que tinha visto em Kassel. Essa complexidade tinha passado a fazer parte da minha nova personalidade. Era como se o que me ia acontecendo ali tivesse ligações directas com aquela frase de Mallarmé a Manet: «não pintes o objecto em si, mas sim o efeito que produz»”.

dos *Cadernos*<sup>124</sup>. Estas pinturas, porque são pinturas, não dependem apenas de si, das formas e cores que expõem, são também simulacros de uma vivência da literatura que as inspirou. Simulacros de “gestos” diferenciados identificando a escrita de cada escritor singular.

Os títulos “caderno de...” na série *Cadernos* de Lapa podem ser considerados arquitextos na acepção de Gerard Genette. Remetem para uma realidade diferente da pintura, nomeando em títulos de pinturas os cadernos ou *notebooks* de escritores ou artistas.<sup>125</sup> Remetem, inevitavelmente, para a literatura.

Como obra fundamental, os *Cadernos* estruturam o trabalho do artista. Constituem um *corpus* de obras e uma referência para esta tese<sup>126</sup>.

## 2.2. Cronologia

A produção da série *Cadernos* inicia-se com *assemblages* (Freud) e uma pintura (Lowry), seguindo-se Corso e Burroughs (3 versões, *assemblages* apresentadas na exposição *Alternativa Zero*, 1977).

Foi retomada com um “conjunto de 18 pequenos estudos a tinta permanente sobre papel (...) auxiliar de memória para as futuras produções (...)”<sup>127</sup> datados de 1976<sup>128</sup>.

---

<sup>124</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 328: “The artist who creates silence or emptiness must produce something dialectical: a full void, an enriching emptiness, a resonating or eloquent silence” wrote Susan Sontag in “The Esthetics of Silence”.

<sup>125</sup> LAHE, p. 117: “(...) arquitextes formées par le titres d’oeuvres contemporaines. C’est le cas des «combine» de Rauschenberg, des «monochromes» de Yves Klein ou des «achromes» de Manzoni; des «non-sites» de Smithson et autres «concreto spaziale» de Fontana”.

<sup>126</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 437: “(...) The artist is identified primarily as a producer of a body of works, which other activities only supplement”.

<sup>127</sup> Óscar Faria e Delfim Sardo, *Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura*, Fundação Caixa Geral Depósitos – Culturgest, Lisboa, 2020, p. 185

<sup>128</sup> *in cat. expo.*, Álvaro Lapa, vol. «Álvaro Lapa – Textos», Jorge Silva Melo, *As conversas de Leça* (1998-2006), Fundação EDP/ Assírio & Alvim, Museu da Cidade, Lisboa, 2006, p. 153 “Aquilo começou em 74, 75. (...) E tinha que ir todos os dias para a Póvoa de Varzim de camioneta, ir e vir. (...) Fiz um quadro que era o Caderno de Freud e fiz outro que era o Caderno de Gregory Corso. A partir da aproximação, de analogia, com esses autores, a partir do meu conhecimento de alguns tópicos desses autores. E tendo feito isso, pensei que a ideia de caderno era fecunda, e fiz, acho que foram dezanove estudos, rabiscos (guardo alguns) nas senhas”.

Perguntas feitas pelo autor a Hugo Lapa (Maio de 2022): *Conjunto (“auxiliar de memória”) de 18 pequenos estudos a tinta permanente sobre papel kraft (1976):*

*Será possível contar como surgiram? A quem pertencem estes estudos? Existem imagens destes estudos?*

“Não são 18 estudos, mas 19.

Correspondentes à série “Cadernos”, 1976/1990.

Seguem-se, em 1981 os Cadernos de Joyce e de kafka.

Mais tarde, em 1987, Rimbaud, Villon, Han Shan e Burroughs, realizados “na mesma tarde, em meia hora de pintura”. Nesta época surgem também Beckett, Sade e Miller, inspirados, segundo Lapa, no “expressionismo abstracto”.

Entre 1988 e 1990, surgem Lowry, Pessoa, Stirner, Homero, Michaux, Kerouac, Gombrowicz, Céline, Artaud, “sendo formalmente uma síntese das fases anteriores”<sup>129</sup>.

Depois surgem os “19 desenhos realizados em 1992 e apresentados em 1993, na exposição *Mesa de Jardim*, no Museu Nogueira da Silva, em Braga”<sup>130</sup>. De seguida, o artista “introduz “miniaturas” dos cadernos de Sade, Kafka, Henry Miller, Beckett, Malcolm Lowry e Gregory Corso na série trípticos *Plurador*, revelados na exposição homónima (Galeria Neupergama, Torres Novas), em 2003.<sup>131</sup>”.

Segue-se a exposição *Reunião* (Galeria Fernando Santos, Lisboa, em 2005), onde surge Mallarmé e uma “nova versão do *Caderno de Homero*”<sup>132</sup> desse ano. “Na mostra foram ainda apresentados mais um *Plurador* (2003), neste caso dedicado a William Burroughs e um *Museu Ad Hoc* (2004), no qual se observa (...) uma miniatura do *Caderno de Villon*”<sup>133</sup>.

## 2.3. Porquê os *Cadernos*?

### 2.3.1. Origem: literatura

Os *Cadernos* foram planeados (os tais primeiros estudos em bilhetes de camioneta), calculados de acordo com leituras de ídolos literários vindos da adolescência. Porque as obras “falam por si”, José Gil refere uma “alusão afectiva sem emoção”<sup>134</sup>. Apesar de algumas das pinturas desta

---

Surgiram no verso dos bilhetes, enquanto viagens de camioneta entre o Porto e a Póvoa de Varzim, quando lá dava aulas.

Supostamente só existem 10, pertencem à col. FCG”.

<sup>129</sup> Oscar Faria e Delfim Sardo, *Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura*, Fundação Caixa Geral Depósitos – Culturgest, Lisboa, 2020, p. 186

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 186

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Gil, José, “A alusão rítmica”, in *Álvaro Lapa. Reunião*, cat. expo. Galeria Fernando Santos, Porto, 2005: “(...) afectos de intensidades, ritmos ou fragmentos de ritmos sem rosto (...) – alusão afectiva sem emoção.” (...) “[Álvaro Lapa]: Aquilo que se tem a dizer sobre as obras é nelas que se diz (...) É uma vivência pessoal vivida por dentro, que não pode ser referenciada.”

série serem executadas de seguida, como sabemos e outras não, correspondem a um plano estruturado<sup>135</sup>.

Nascem de leituras que adensam uma solidão formadora. Creio que esta mesma solidão que Lapa refere quando fala do amigo Joaquim Bravo, se aplica aos escritores dos *Cadernos*: antes dos cadernos pinturas existirem, já Lapa reflectia em si a solidão das leituras feitas e a idolatria por esses escritores que emendaram o mundo, recriando-o<sup>136</sup>.

O artista deve dar um sentido à obra que cria seja ele qual for. Qual o sentido dos *Cadernos*? Prestar uma homenagem a escritores que tiveram a coragem de inovar, de criar novas linguagens negociando o seu lugar no mundo (uma ética da pintura)<sup>137</sup>. Mas também exigem um quadro filosófico de interpretação para que o seu alcance, e a literatura que gravita em torno deles, adquira a importância da homenagem<sup>138</sup>. Também transmitem permanência e eternidade, numa homenagem à escrita infinita. Poderão, então, ser os cadernos uma encenação do discurso como acto? Imagens de palco onde se revelarão os discursos dos autores nomeados? Novamente, a possibilidade da escrita infinita, a partir de um espaço matricial, espaço-semente. Reflectem a horizontalidade da escrita<sup>139</sup>.

Como ler estas pinturas de Lapa?<sup>140</sup>. Remetem muitas vezes para uma densidade que as obras ocultam. A literatura desafia a pintura<sup>141</sup>.

---

<sup>135</sup> WRM, p. 85: “(...) Abstract art is not something, as are certain modes of Surrealism (...) that a ‘literary’ or ‘philosophical’ mind would have imagined a priori. In this sense abstract art is not invented or arbitrary at all, but fund (...)”.

<sup>136</sup> Ana Marques Gastão, *O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe “Quixote na Bastilha” na Sociedade de Belas-Artes*, Diário de Notícias, 1993/04/10: “DN – É isso a solidão, antecipar a morte do outro?

AL – Há quem diga que o outro não morre. Quem diz isso não se sente só. Solidão é não haver amizade. Já me sentia só em relação ao Bravo muito antes dele morrer. Mas essa solidão, tornou-se definitiva, certa”.

<sup>137</sup> LAHE, p. 225: “(...) nous sommes libres de nous approprier n’importe quel object (en faisant presque un ready-made), d’en faire ce que nous voulons, en particulier lorsque nous l’exposons et que nous lui donnons un sens inédit. (...) les oeuvres, en compensation de la perte de leur context d’origine, gagnent la possibilite d’une infinié de contextes de présentation différents”.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 220: “[philosophes d’art] son exposition correspond à son apparition dans notre monde (et fait monde) – elle est le signe de quelque chose de plus haut qu’elle-même. (...)”.

<sup>139</sup> NTT (João Ribas), p. 32: “ O uso de ‘Cadernos’ é em si mesmo reflexo da imposição da horizontalidade transposta para o campo da pintura”.

<sup>140</sup> *Ibid.*, (João Ribas), p. 28: “O que fazemos quando olhamos para uma pintura? Lemos a pintura como palavras numa página, como uma lista de compras ou como um sinal de trânsito? (...). Diferentemente, perante uma pintura, que se afirma como uma presença instantânea, o observador apreende-a como que de uma vez só, a própria superfície dirigindo o percurso do seu olhar. Olhar para uma pintura é, pois, desdobrar a própria visão, redistribuir a sua atenção, aqui para trás, ali para a frente, entre a coisa representada e a sua matéria-bruta, agora vendo manchas, depois nenúfares”.

<sup>141</sup> EE, p. 141: “Trata-se, antes, de construir uma imagem, ou seja, uma certa conexão do verbal e do visual. O poder desta imagem é então o de perturbar o regime vulgar dessa conexão, tal como ele é posto em prática pelo sistema oficial de informação.”

Que espécie de imagens são os *Cadernos*? Ecrã? Segundo Hugo Lapa: “No caso da série dos 19 *Cadernos*, há um princípio geométrico de ecrã rectangular onde se sucede o registo pictórico. Semelhante ao da série “Campésticos” (paisagens e interiores), 1983/2006...<sup>142</sup>”. Este facto implica a ideia de uma realidade projectada. Na série de pinturas *Campésticos*, uma projecção de motivos campestres no espaço doméstico e na série *Cadernos* uma projecção do efeito da escrita?

Moldura... dobra... imagens compósitas feitas de memórias de leituras<sup>143</sup>. Imagens aparição, ou fantasmas da literatura. De algum modo nos *Cadernos* é invocada uma presença: o poder visual da escrita singular tornada pintura, constituído por memórias, existências paralelas, idolatrias de adolescente<sup>144</sup>. Réplica visual de um processo de escrita, de um poder de escrita. Um retrato tentador<sup>145</sup>. Funcionam como imagem-simulação de uma escrita, imagem associada a uma vivência da escrita<sup>146</sup>. Traduzem, de algum modo, a imagem de uma suspensão de actividade: evocam o poder do já lido<sup>147</sup>. A pintura como pausa, interrupção da escrita, emergência de um silêncio consolidado... admiração. Jacques Rancière refere-se à troca de papéis proporcionada pelos “quadros visuais” de *Madame Bovary*<sup>148</sup>.

A escrita como ausência é o que expressam os *Cadernos*. A escrita apresenta-se como imagem e o autor é sintomaticamente nomeado pelo título<sup>149</sup>.

Estas pinturas da série *Cadernos* ocupam o lugar da escrita: “ (...) ao mesmo tempo retratos ‘expressionistas abstractos’ desses autores e auto-retratos do pintor (porquanto constituindo, como diz Jorge Silva Melo, ‘uma espécie de biblioteca pessoal’). A integração pictórica da

---

<sup>142</sup> Respostas escritas por Hugo Lapa (05.2022)

<sup>143</sup> Remetemos um paralelismo dos *Cadernos* com a série em que surge a figura aureolada de Milarepa: ALVP, p. 219: “Com este vai-vem entre linguagem visual e linguagem verbal, Álvaro Lapa coloca o primeiro de outros níveis de relacionamento entre pintura e literatura. A relação destas imagens com a literatura de Milarepa é analógica e não ilustrativa. Uma relação de semelhança entre coisas diferentes, a imagem e o texto, que diversifica os meios evocativos de um único propósito: não ter nenhum propósito”.

<sup>144</sup> EE, p. 166: “Barthes remete assim a fotografia para a *imago* latina, essa efigie que assegurava a presença do morto, a presença do antepassado entre os vivos.”

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 169: “É a presença de um ser qualquer, cuja identidade não importa, e que oculta os seus pensamentos ao oferecer o seu rosto. (...) este tipo de efeito estético é próprio do retrato, que é, segundo Walter Benjamim, o último refúgio do «valor cultural».”

<sup>146</sup> Hal Foster, *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996, p. 127: “Most accounts of postwar art based in photography divide somewhere along this line: the image as referential or as simulacral”.

<sup>147</sup> EE, p. 175: “A imagem pensativa é a imagem de uma suspensão de actividade (...)”

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 179: “Já não estamos, pois, perante complementos de expressividade acrescentados à narração. Trata-se antes de uma troca de papéis entre a descrição e a narração, entre a pintura e a literatura.”

<sup>149</sup> OQA, p. 40: “Enfim, pensar a escrita como ausência (...) e o princípio estético da sobrevivência da obra, da sua manutenção para além da morte e do seu excesso enigmático relativamente ao autor?”

literatura faz-se pois, nos 'Cadernos', não por inscrição de palavras mas pela própria figura pintada: os 'Cadernos' substituem (existem no lugar) da escrita.”<sup>150</sup>

O corpo (da escrita) é também essa tessitura, não de veias ou canais, mas de expressões, pontuação, repetição, ritmos de uma linguagem única, associada a um corpo insubordinado (o autor que dá e o leitor que recebe), remete para uma aparência formal, a pintura como imagem corporal<sup>151</sup>.

### 2.3.2. Concepção - pensamento plástico

Qual a lógica estruturante dos Cadernos<sup>152</sup>? Os *Cadernos* originam-se decisivamente de imagens mentais, sínteses visuais de experiências, de leituras, que se efectivam na obra<sup>153</sup>. Resultados da contaminação pintura-literatura.

Os *Cadernos* como híbrido expõem através da pintura a corporalidade da “escrita”, essa insistência no indizível, no pensamento do autor, também a evocação da aparência como símbolo (os “óculos” no *Caderno de James Joyce*, numa referência a *Portrait of James Joyce*, de Motherwell, datado de 1979).

A contemplação do mundo no âmbito da pós-modernidade permite, através da constatação dessa distância subjectiva e sem metas, a criação de analogias<sup>154</sup>. Recordemos também a ambivalência do trabalho de Joseph Cornell, artista presente na biblioteca de Lapa, entre pintura e escultura<sup>155</sup>.

A “apresentação” das coisas faz prevalecer o modo como estas surgem, o fenómeno que são, a sua indefinição. É uma poética indeterminada. A representação, pelo contrário, é mentalmente esquemática, obedece a uma “maneira”<sup>156</sup>.

---

<sup>150</sup> NTT, p. 43

<sup>151</sup> OQA, p. 143: “O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constitui, um ‘corpo’ (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*); (...) “A escrita transforma a coisa vista ou ouvida «em forças e em sangue» (*in vires in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional.”

<sup>152</sup> WRM, p. 210: “(...) A ‘construct’, in Bertrand Russell’s sense. A construct has a kind of logic of its own”

<sup>153</sup> ALVP, p. 208: “O pintor (...) tende a partir de uma dada imagem e trabalhar em variações sobre ela, o que equivale a admitir que não pinta experiências das coisas e sim os modos de vivê-las; os seus efeitos.”

<sup>154</sup> Michel Maffesoli, *Elogio da razão sensível*, Vozes, Petrópolis, 2005: “(...) a apresentação sublinha que não se pode jamais esvaziar totalmente um fenómeno, isto é, qualquer coisa de empírico, de empiricamente vivido, através de uma simples crítica racional. (...) É o que permite falar da “contemplação do mundo” como figura maior da pós-modernidade.”

<sup>155</sup> WRM, 168: “(...) no one can decide whether his boxes are painting or sculpture (...)”

<sup>156</sup> Michel Maffesoli, *Elogio da razão sensível*, Vozes, Petrópolis, 2005: “É em função de tudo isto que se pode propor a substituição da representação pela apresentação das coisas. (...) Com efeito a representação foi, em todos os domínios, a palavra mágica da modernidade.”

Através da capacidade de síntese o artista cria imagens-limite, quase símbolos<sup>157</sup>. O limite entre a representação e o irrepresentável. Acerca deste tema, Lapa refere *The Dedalus sketch-books* (1988) de Motherwell e alude à capacidade de síntese do artista<sup>158</sup>. De facto, cada linha executada por Motherwell nessa extraordinária série, espécie de fio que dança no vazio, parecendo desenhada num só gesto soberano e preciso, surpreende pela sua jovial espontaneidade. Ninguém pode pôr em causa a autoridade do seu secreto simbolismo.

Qual o léxico visual dos *Cadernos*<sup>159</sup>? Para além de linhas-eixos no campo visual, que, em algumas destas pinturas nos aproximam do objecto "caderno", vemos, como já assinalámos, a representação visual de alguns "objectos": falo, caneta, cais (Homero), rolo (Han Chan), armário (?), janela ou abertura (?), boca (um símbolo recorrente na pintura entendida como retrato).

Atentemos, também, à "noção budista da impermanência dos seres e das coisas": cada pintura desta série de pinturas é uma síntese visual, não só de um movimento de escrita, mas também da ideia de "caderno" como objecto acabado, portátil, com capa e contracapa, início e fim. Nestas pinturas podemos intuir uma impermanência da escrita e das independentes existências a ela associadas, que se pode transfigurar em equivalentes visuais ou expressivos. "Cadernos": simulações ou reservatórios de poderes criativos (passagens) que na sua contenção expressiva renovam forças.

Na sua "imperfeição", Lapa cria formas abstractas que são "objectos". Ganham um poder de uso (como se fossem formas do pensamento) e de espontaneidade quase infantil (parecem formas artesanais, sem preocupação com estruturas rectilíneas). Acentua-se a sua autonomia por serem formas centradas no campo visual, fechadas (quadriláteros), sedutoras<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> WRM, p. 8: "The 'gestalt' came to be expressed in personal shorthand: the reduction of the sheer experience into the word medium."

<sup>158</sup> Óscar Faria, "O artista sente-se mal": pintor Álvaro Lapa em entrevista ao Público, 1993/03/30:

"R: (...) Há uma fase da obra de Motherwell que só conheço por reproduções, que é uma série de "sketches", um livro de rascunhos ("The Dedalus sketch-books", 1988) acerca de uma obra que o pintor admirava muito: a de Joyce. Aí há um sistema de figuração de tópicos joycianos, no qual se demonstra o limite entre a representação e o irrepresentável, portanto, o efeito de sublimidade comunicável."

<sup>159</sup> ALVP, p. 210: "Álvaro Lapa foi inventando os primeiros vocábulos do seu léxico visual: a mesa, a máscara/crânio, o buraco. Vocábulos que vemos surgir em registo onde automatismo e pensamento constituem um todo indistricável."; p. 217: "A permanência e a eternidade são aquilo que visam as imagens austeras e ascéticas da série *Milarepa* de Álvaro Lapa. Uma austeridade vocabular obtida mediante a reinscrição e saturação, pintura a pintura, de três novos vocábulos na linguagem do pintor: montanha, tenda, silhueta masculina preta, sentada de pernas cruzadas, na posição de *zazen*, aureolada ou não."

<sup>160</sup> WRM, p. 81: "What I meant by an object is something that has a certain form; it is by virtue of its form that we recognize it as an object. (...) Abstract painting in choosing a new class of objects, enriched human experience."

Seguindo Roland Barthes, onde estaria o *punctum*, esse elemento distinto que nos captura, muitas vezes sem nos apercebermos? Talvez a ideia de *punctum* esteja nessa desviada centralidade da forma, entre retrato (de uma escrita? de um autor?) e objecto simbólico, espécie de amálgama de sentido... a escrita de outro modo<sup>161</sup>. As formas tendencialmente centradas destas pinturas parecem flutuar, instáveis, no espaço gravitacional. Não parecem congeladas, apesar de gestálticas, mas levadas pela corrente num movimento lento<sup>162</sup>. Para esta sensação de desequilíbrio controlado contribui, para além da centralidade das formas, o jogo com as margens do campo visual.

A revelação de uma forma plena, independente, que une num gesto fundador a criação humana com o mundo espiritual<sup>163</sup>. A arte abstracta ao não apresentar objectos reconhecíveis, ou com esse acordo de reconhecimento, aproxima-se de um certo misticismo<sup>164</sup>. Organizar estados de sensibilidade como se a pintura se tratasse de um jogo, uma *flanerie* (a actuação no campo visual) que se vai transformando numa espécie de regresso à consistência do vazio<sup>165</sup>.

Esta série de pinturas evoca acções de outrém (um impulso de vida e obra originais, traduzidas diferentemente na pintura de Lapa) e pensamentos (esse “fechamento” ou repouso em si das pinturas) sintetizados graficamente nos cadernos. Efigies de recolhimento, tais como os túmulos? Podemos perguntar: será Álvaro Lapa um artista ou um investigador? Responderei, ambas as coisas. O género artístico da série *Cadernos* – título que remete para um pensamento esquemático, inspirado por anotações e previsões – é a pintura, mas a sua ambiguidade deriva da

---

<sup>161</sup> Hal Foster, *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996, p. 132: “(...) just as the *punctum* in Gerhard Richter lies less in details than in the pervasive blurring of the image, so the *punctum* in Warhol lies less in details than in this repetitive “popping” of the image.”

<sup>162</sup> EEL, p. 230: “(...) Philippe\_Alain Miichaud refere-o [congelamento do movimento] como uma recorrência dos *phatosformel* na sua versão *mie*, que em japonês significa, no teatro *kabuki*, congelar o movimento no seu momento de maior intensidade.”

<sup>163</sup> Michel Maffesoli, *Elogio da razão sensível*, Vozes, Petrópolis, 2005: “Walter Benjamim, por exemplo, comentando alguns poemas de Hölderlin, lembra que é o poeta que dá, ou restitui sua força de agregação a um mundo desmembrado. O cuidado com a forma, que se observa na poesia, é o símbolo de uma exigência tal. É por isso, aliás, que esta une intimamente o plástico e o espiritual.”

<sup>164</sup> WRM, p. 159: “One of the most striking aspects of abstract’s art’s appearance is her nakedness, an art stripped bare. How many rejections on the part of her artists! (...) What new kind of mystique is this, (...). For make no mistake abstract art is a form of mysticism.”

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 253: “The real subject-matter is an assumption that what painting is, is the pressure of the brush with a colored liquid on a flat surface, that it involves placing what degree of spatial regression one wants; (...) These things absolutely correspond to human feelings, with respect for a medium. (...)

The game is organizing, as accurately and with as deep discrimination as one can, states of feeling; (...) questions of light, color, weight, solidity, airiness, lyricism, somberness, heaviness, strength, whatever (...).”

imaterialidade da ideia de produção escrita a par da existência de textos editados de cada um dos 19 escritores retratados, o que configura um confronto<sup>166</sup>.

Não serão as pinturas *Cadernos* ícones no sentido em que representam através da imagem pictórica uma ideia de escrita associada a um escritor de culto<sup>167</sup>? Mais radicalmente podemos ponderar quantas pinturas da série *Cadernos*, ou retratos de escritores, se aproximam da ideia de rosto humano?

O conceito de “rostidade” prevê a des-identificação, a perda de uma forma socialmente reconhecida – o rosto como unidade familiar<sup>168</sup>. Um rosto excêntrico.

É esta “figura” que Lapa representa nos *Cadernos*. E o silêncio que emana destas pinturas, linguagem de negatividade ou reclusão, ilustra as incontidas possibilidades da escrita subversiva e influente. A leitura incessante e diríamos, “desordenada” (obras com várias portas de entrada), como paradigma<sup>169</sup>.

De algum modo, os *Cadernos* são auto-autobiográficos: Lapa, o sujeito artístico transmuta-se em cada um dos escritores invocados. É a “visão” dele, num sentido filosófico de esclarecimento intelectual, incorporando através da pintura, do gesto da pintura, outras vidas<sup>170</sup>.

Fragmentos de textos utilizados nas pinturas de Lapa têm a dignidade de uma verdade ocasional, “colagem” ou “montagem” cujo sentido, inseridos na linguagem pictórica do campo visual, não é óbvio mas sim intermitente<sup>171</sup>.

---

<sup>166</sup> EEL, p. 26: “ (...) no texto «Art After Philosophy» (...), Kosuth tenta separar arte e estética, situando a segunda no campo do gosto. Do seu ponto de vista, definir-se-ia a arte pela sua função, que se poderia descrever como a tarefa de aprofundar tautologicamente o campo da própria arte – o que tornaria o objecto artístico irrelevante. Repare-se que a predominância do termo *investigação* remete o trabalho artístico para um domínio de metáfora científica.”

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 99: “«Ícone» deriva do grego eikon, que significa precisamente imagem (...) segundo a teoria do «ícone», a imagem icónica não representa, é (ou pretende ser) pura presença, emanando de um autor que é um condutor ao serviço da divindade. A prática pictórica do ícone russo, altamente codificada, pretende desenvolver uma tipologia que desvele o divino por um processo de mediação imagético.”

*in cat. expo., Álvaro Lapa*, vol. «Álvaro Lapa – Textos», Jorge Silva Melo, As conversas de Leça (1998-2006), Fundação EDP/ Assírio & Alvim, Museu da Cidade, Lisboa, 2006, p. 153: “AL: Os Cadernos. Pretendem ser novos ícones, ícones esquisitos. Mais esquisitos que originais. Mas originais porque esquisitos. Relativamente originais, relativamente esquisitos, nada de deslumbrante. À sombra de grandes nomes da literatura, à borla desses grandes nomes, construir, fabricar imagens, ícones aceitáveis (...)”.

<sup>168</sup> NTT (Dias Sousa), p. 46: “(...) o conceito de “rostidade”, de traços de rostidade, contraposto ao de rosto como identidade social, construção identitária.”

<sup>169</sup> OQA, p. 15 (intr.): “Como diz De Man, «Na medida em que a linguagem é figura, na realidade nunca é a coisa em si mesma mas a representação, a imagem da coisa e, enquanto tal, é silenciosa, muda como as imagens o são» (...) Ou seja, a linguagem é sempre sinal de uma negatividade (...)”

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 13 (intr.): “Paul de Man (...) «a autobiografia não é um género ou um modo, mas uma figura da leitura ou da compreensão que ocorre, em algum grau, em todos os textos.»”

A articulação da obra com o fora-de-campo... a desmultiplicação das suas intenções, a utopia dos seus propósitos. Também o *Caderno de Han-Shan* (1987), cuja relação forma fundo é constituída por cores complementares em constante alternância, acalma, pois nenhum prevalece sobre o outro. Na sua simplicidade formal (apesar de algumas pinturas serem de uma imperfeita simetria) têm um poder evocativo que suscita o fora-de-campo.

A constituição de uma série é logo entendida pela atribuição de títulos semelhantes. Mas também por características formais e de composição. O sentido é agregador, daí a ideia de galeria, de idolatria e perenidade<sup>172</sup>.

Por outro lado, Lapa reforça a ideia de série para além dos nomes dos escritores. É necessário esquecer os escritores para “navegar” nestas pinturas<sup>173</sup>.

Torna-se perceptível, exercendo esta capacidade de evasão dos nomes e das coisas conhecidas, a ideia de constelação, de correspondência simbólica entre todas as coisas<sup>174</sup>.

Lapa reproduz alguns dos *Cadernos* em miniatura, noutras obras (*Museu ad-hoc*), ou através de alguns apontamentos (*Plurador*<sup>175</sup>). Existe nessa decisão, para além da evidência da repetição, um acto deliberado de expansão da obra que assim ganha novos significados. Este movimento de “deslocação” da obra apela a um repensar da pintura e da linguagem<sup>176</sup>, aproximando-a do “museu”, da ideia de curadoria.

---

<sup>171</sup> OQA, p. 141: “O caderno de notas é regido por dois princípios, que poderíamos chamar: «a verdade local da máxima» e «o seu valor circunstancial de uso».”

<sup>172</sup> EEL, p. 233: “[John Coplans]: (...) «[...] a serialidade é identificada por uma inter-relação particular, rigorosamente consistente, de estrutura ou sintaxe: produzem-se estruturas seriais por um único e indivisível processo que liga a estrutura interna de um trabalho num todo diferenciado.»”

<sup>173</sup> Óscar Faria, “*O artista sente-se mal*”: pintor Álvaro Lapa em entrevista ao Público, Público, 1993/03/30:

“P – Qual foi a sua intenção ao alegorizar os dezanove escritores?”

R – A intenção de origem foi esgotar uma metáfora visual, um apontamento feito no joelho, entre camionetas de carreira e o serviço do ensino escolar. A partir desse surto metafórico, a ideia é exprimir uma forma analógica, às vezes, emblemática; de resto, toda esta série de desenhos têm o equivalente em quadros, que lhes são anteriores.”

<sup>174</sup> Michel Maffesoli, *Elogio da razão sensível*, Vozes, Petrópolis, 2005, p. 79: “seio da pluralidade das coisas existe uma correspondência que precisa de ser encontrada.

(...) disseminação dos signos (...) pode ser interpretada como uma constelação.”

<sup>175</sup> Rui Mário Gonçalves, “Álvaro Lapa. Plurador”, in *Álvaro Lapa. Plurador*, cat. expo, Galeria Neupergama, Torres Novas, 2003: “A série ‘Plurador’ tem uma relação não explicitada com seis escritores: Sade, Kafka, H. Miller, Beckett, M. Lowry, Gregory Corso. Cada um dos seis dipticos é constituído por um simulacro pictural de três técnicas: colagem, desenho linear e pintura (...)”

<sup>176</sup> Hal Foster, *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996, p. 131: “(...) compulsion to repeat put into play by a society of serial production and consumption. If you can beat it, Warhol suggests, join it.”

Os *Cadernos*, enquanto arquiteturas remanescentes, aquilo que sobeja ou resta, podem sugerir um espaço experimental<sup>177</sup>. Funcionam, quase, como um “espaço-entre” pintura e literatura. Um espaço assinalado, iniciático e de homenagem. Plataforma onde o vazio se instala como nota de fundo.

Existe esta oscilação entre leveza (gravitacional) e imutabilidade (a centralidade, exceptuando o *Caderno de Mallarmé*, que indica uma saída, o Universo). A leveza sobrepõe-se ao enquadramento; a imutabilidade cria chão, arquitectura<sup>178</sup>.

Apontamentos de uma escala de mobilidade – a pintura (as linhas e formas dos *Cadernos*) como produtora de impressão de movimento... uma arquitectura móvel no espaço expositivo<sup>179</sup>.

Num depoimento (de 1969) sobre as suas *Open Series* (1967-69), Motherwell define “automatic field” como uma espécie de campo electromagnético, onde a tensão prevalece sempre num grau elevado<sup>180</sup>. Sentimos nestas pinturas a mesma tensão do imediato.

A especificidade de cada técnica, afastando-se da obsessão pela imitação do real (pintura a óleo) cria novas linguagens que são função dessa mesma operatividade que surge de acordo com as características e exploração do material usado. Na série *Cadernos* prevalece a utilização de tinta acrílica, esmalte acrílico que permite uma pintura de execução mais rápida de acordo com a sua propensão para o símbolo ou alusão<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> BHC, p. 37: “We had many friends who were working in music, dance, and theater, for whom the museum represented the only available space, since opera houses and theaters were out of the question – their work was viewed as too ‘experimental’”.

<sup>178</sup> WRM, intr.: “(...) Painter of modern life, especially his idea of modern art as “the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and immutable”.

<sup>179</sup> EEL, p. 267: “Michael Snow diz numa carta para Jonas Mekas: « os eventos fílmicos não são hierárquicos, mas escolhidos a partir de uma espécie de escala de mobilidade que vai de puros acontecimentos luminicos às várias percepções da sala, às imagens de seres humanos em movimento».”

<sup>180</sup> WRM, p. 243: ““(...) development of an over-all “automatic” field. This alternative might also have resolved the problem that had half-consciously preoccupied me, a greater working harmony between the image or “sign” and the spatial extension of the canvas.”

<sup>181</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 344: ““The proper sphere of oil painting”, he writes, “(...) it was not, as had been thought until now, a question of technique and a series of discoveries, but a language independent of the thing portrayed – as specific, sui generis, as music.”

Estes procedimentos favorecem a pensatividade da imagem, mas também quando se sobrepõem vários “regimes de expressão”, os poderes e efeitos de vários medium<sup>182</sup>. Aplicando a Lapa, a coexistência na pintura, de pintura e literatura.

### **2.3.3. Modelo ético: a liberdade como contra-indicação necessária**

O modelo ético que Lapa segue são os seus próprios valores demarcados das tendências do mercado da arte e de pretensões intelectuais com um certo pendor intelectualista. Privilégio da imaginação perante o prescrito, o razoável, o consensual<sup>183</sup>.

A liberdade artística passa também por essa libertação das características próprias ou mais imediatas dos meios de expressão. A habilidade pictórica ou a veemência da escrita que instrui, não conta para Lapa. Deliberadamente põe em causa a acessibilidade (tradição) dos meios de expressão.

Três dos escritores que surgem na série de pinturas *Cadernos*, inconformados por natureza, tocados pela misteriosa vontade de expressão, produziram também uma importante obra nas artes visuais: Artaud, Michaux e Burroughs.

Robert Motherwell enumera os valores éticos dos pintores modernos: “Empreender é apenas um dos valores éticos respeitados pelos pintores modernos. (...) integridade, sensualidade, sensibilidade, conhecimento, paixão, dedicação, sinceridade, e assim por diante (...)”<sup>184</sup>.

A frase pintada no *Caderno de Henry Miller*: “pintar é amar de novo” alude ao “Je t’aime” de Motherwell. A ideia de estrutura sentiente implica dedicação à pintura. Tornar o verbo “pintar” em carne: “pintura”<sup>185</sup>.

A ética é um exercício de liberdade e desinteresse (não se apoia em dogmas). Necessidade de separar a arte da opinião. O artista não necessita de justificar o seu trabalho: a obra fala por si.

---

<sup>182</sup> EE, p. 181: “A pensatividade da imagem é então a presença latente de um regime de expressão dentro de outro. Um bom exemplo contemporâneo desta pensatividade é-nos dado pelo trabalho de Abbas Kiarostami entre cinema, fotografia e poesia.”

<sup>183</sup> Álvaro Lapa: «A arte é a degradação do silêncio», Os artistas por eles próprios, A Semana / A Capital, 2 abril, 1971: “A ética é o phatos privado e público, é o carácter e o destino do autor. (...)Uma obra é um procedimento imaginário, imaginado, que explícita, tecnicamente, uma função ética. E, por posição, incómoda, contraditória e flagrante”.

<sup>184</sup> WRM, p. 179: “Venturesomeness is only one of the ethical values respected by modern painters. (...) integrity, sensuality, sensivity, knowingness, passion, dedication, sincerity, and so on (...)”

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 192: “(...) In short, when we talk about form and content in the human contact that is making love, we are not talking about two differing things, but about the same thing, felt structure, that is, the relations among feelings as they progress in time.”

Arriscar como valor ético. Sair de si, do ser enfadonho com objetivos e metas e permanecer, através da criação inspirada, estranho a si próprio, livre. Afastado da solidão da vaidade.

Por isso mesmo, o artista que deseja companhia (eleger companheiros) pretende libertar-se da produção artística. Desconhecer-se a ele próprio mais uma vez, não como criador mas como cúmplice do instante partilhado. O valor ético da arte é esse reviver através da obra todas as emoções plenas e conflituosas da amizade pelas pessoas, pelas coisas, que definem a existência nas suas epifanias e fragilidades.

Um discurso de totalidade, onde todos os possíveis se congregam ilimitadamente.

### **2.3.4. Exposições Pintura-Literatura**

Procuraremos fazer uma breve história das exposições<sup>186</sup> onde, também (na maioria delas, exceptuando a de 1989) a série *Cadernos* foi apresentada. Teremos em atenção o discurso sobre arte (para o leigo, e em primeira instância, como as obras seleccionadas se relacionam no espaço) e a opinião dos espectadores/críticos (testemunhos, recorrendo principalmente à pesquisa em jornais de época e textos de catálogos ou conversas com testemunhas vivas), de quem esteve presente.

Os *Cadernos*, na sua imparcialidade, assemelhar-se-ão ao herbário? Colocados em exposição justapostos (Sociedade Nacional de Belas-Artes, *Quixote na Bastilha*) ou em modo “museu ad-hoc” (Culturgest, *Lendo, resolve-se...*) apresentam-se, nas referidas exposições e em geral, como um conjunto ordenado. Recolhidos no mesmo território de insubordinação, dependem uns dos outros sem privilégios ou hierarquias. Mesmo o *Caderno de Mallarmé*, assim nomeado na própria tela, de escala acentuadamente maior e técnica mais linear, apresenta-se como o fechamento da série. O suporte tela e a escala maior diferenciam-se das outras pinturas da série. Prefiguram aqui o fim de um ciclo, e o exemplo definitivo da literatura, da arte como devir, apontada ao infinito do possível.

Por outro lado, entre as pinturas desta série podem constituir-se intervalos com valor conceptual (uma espécie de premeditação de tensões plásticas sintetizadas no desenho, nas formas, nas cores, na escala) apesar de serem auto-suficientes, mas somente na sua imparcialidade

---

<sup>186</sup> LAHE, p. 249: “Une histoire de l’exposition peut ainsi parfois prendre la forme d’une histoire de la Tate Gallery ou de Beaubourg, ou (...) de «L’art de L’installation», voire être l’histoire des scénographies d’expositions au MoMA. Mais cela pourrait tout aussi bien être une histoire des «espaces alternatifs» (...).

evocativa<sup>187</sup>. Tal como o “Atlas” de Warburg sugere uma continuidade descontínua, construída por diferentes momentos da história de arte, vozes díspares que formam uma cacofonia visual com significados secretos, instáveis, flutuantes.

Segundo testemunho de Hugo Lapa, “Álvaro Lapa não interferia muito nas mostras. Ia às inaugurações de exposições dele, discretamente presente<sup>188</sup>”.

Hugo Lapa assegurava muitas vezes a logística em torno das idas do pai a exposições: reservava quartos ao pai para ficar próximo de exposições que lhe interessavam (mesmo no estrangeiro).

Em 1988 viram em conjunto uma exposição de William Burroughs em Londres, na Galeria October, com exemplares das *shotgun paintings*.

Conforme nos disse Hugo Lapa, “Os títulos das mostras eram dados por Álvaro Lapa”.<sup>189</sup>

#### **2.3.4.1. Obras sobre papel (1989)**

Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa

Álvaro Lapa e Manuel Castro Caldas (programa, organização e selecção)

Foi a primeira exposição de Álvaro Lapa assumida como exposição de desenhos<sup>190</sup>. Lapa não fazia muita distinção entre obra final e estudos<sup>191</sup>. Manuel Castro Caldas foi o comissário da

---

<sup>187</sup> EEL, p. 231: “[Warburg] «a regra da boa convivência» que permite acrescentar, lado a lado (isto é , *Nebeneinander*), imagens de proveniências e contextos diversos, criando uma rede de múltiplas entradas e narrativas que mutuamente possibilitam constelações de sentido, assentes na ideia de intervalo entre as imagens, no espaço físico que as delimita e define”.

<sup>188</sup> Conversa com Hugo Lapa a 13.05.2021

<sup>189</sup> Conversa com Hugo Lapa a 13.05.2021

<sup>190</sup> Cat. Álvaro Lapa, *Obras sobre papel*, FCG/CAM, 1989, intr. Ribeiro, José Sommer: “(...) trabalhos sobre papel, que datam de 1963 a 1988”.

Castro Caldas, Manuel (entrevista - 12.08.2020): “ (...) exposições só com desenho? Não não muito poucas misturadas coisas que lhe pediam, geralmente colectivas... ele nunca teve ou a lata ou sequer a ideia que tinha algum interesse mostrar desenho em si... ele queria mostrar pinturas também porque queria vender... o mercado da altura anos 80... quando eu comecei a comprar para a colecção da FLAD nos anos 80 os galeristas não me queriam mostrar o desenho... só queriam vender mais caro que era a pintura... (...)”; “o que eu fiz foi do princípio... 1.ª retrospectiva de desenho...”; “(...) às vezes falávamos ao telefone...assentávamos as coisas... a sensação de que ele não pôs nenhuns problemas... o problema foi que ele interioriza-se a ideia de uma retrospectiva de desenho e gostasse da ideia de uma retrospectiva de desenho... a reacção dele pareceu no início que achava pouco... tá aqui tudo, tem de se mostrar isto...”

<sup>191</sup> *Idem*: “ (...) eu acho que o lapa não tinha na altura nenhuma razão para fazer sequer distinção entre obra final e estudos... fora a ambiguidade de ele pôr estudos muito frequentemente nos títulos... quando foi esta expo de Serralves [*No Tempo Todo*] (...) pediram-me um desenho emprestado e pediram-me para eu escrever uma página sobre o desenho que eu escrevi e o trabalho chamava-se *Escuro estudo*... mas toda a série se chamava *Escuro, estudo*”.

exposição<sup>192</sup> e quem procedeu à selecção dos desenhos<sup>193</sup>. Refere, nesta conversa com o autor, as suas preferências e dificuldades como comissário<sup>194</sup>.

Na resposta à pergunta “Que artista quis mostrar, que Álvaro Lapa quis mostrar? Castro Caldas centrou-se mais na lógica processual das obras<sup>195</sup>. As obras remetiam umas para as outras através do tipo de sinais, iconografia, cor, ambiente. Excepção foram os *Campésticos* que ficaram numa sala imprevista<sup>196</sup>.

Segundo Castro Caldas, Lapa não interveio na montagem<sup>197</sup>. Talvez nem tenha estado presente na inauguração<sup>198</sup>. Noutras situações, ainda segundo o seu testemunho, o artista concebeu a exposição como desafio ao espectador. Tudo amontoado, sem hierarquias, sem bússola, como a vida. Obras que se fazem e refazem umas nas outras<sup>199</sup>. O convite a um certo discernimento por parte do espectador num quadro individual de conhecimento e experiências.

---

<sup>192</sup> *Idem*: “... sempre abominei a palavra... na altura não existia... curador.. chamava-se comissário...(...) eu gosto de ser chamado comissário e de preferência com k... achavam que eu era um malcriado...”

<sup>193</sup> *Idem*: “ (...) estava dado que o interesse era meu o Lapa tinha interesse em que fosse eu ... eu convenci-o que era extremamente plausível e urgente e tinha de ser feita e essa ideia passou e depois eu disse-lhe que não ia escrever o texto que queria fazer uma cronologia mas não... era muita fruta muita coisa ao mesmo tempo... eu queria fazer a selecção bem feita... queria ver se ele atinava no espaço que era muito mau... (...) o Lapa não se meteu muito nas coisas deixou-me seleccionar eu organizei... quer dizer há muita coisa que me há-de ter escondido... isso é outra coisa...”, “como tinha uma coisa cronológica bastante razoável e uma diferenciação estilística bastante razoável... e tinha séries e tinha... quer dizer achei que para 1.<sup>a</sup> visão da coisa eu não tinha mais espaço do que aquilo e aquilo estava muito bem...”

<sup>194</sup> *Idem*: “(...) todas as expo institucionais que eu fiz foram uma chatice... sempre gostei de trabalhar em expos de preferência grandes, de preferência não colectivas que dessem muito trabalho... sempre foi muito intuitivo a escolher... traduzir essa intuição para um discurso... é um pesadelo... (...) sou muito controlador... tenho de tomar conta de tudo...”

<sup>195</sup> *Idem*: “ (...) não achei nem sei se acho que haja vários Álváros Lapa certamente que não estava na minha cabeça, nem na verdade nunca esteve até hoje continua a não estar essa coisa que está agora muito na moda no mundo dos curadores que é serem tantos que já têm que andar à procura de anos específicos, temáticos sobre a obra dos autores... eu só fiz exposições e só gostei de fazer exposições que era... o autor tem a obra que tem o autor é o autor que é (...) pensa na lógica do trabalho, interpreta a lógica do trabalho e os fundamentos do trabalho e depois, no espaço que tem, mostra-o...”

<sup>196</sup> *Idem*: “ (...) Não propriamente, não foi nada muito historicista. (...) era a nível que tipo de sinais, que tipo de iconografia que tipo de cor que tipo de ambiente (...) os campésticos acabaram por ficar numa única sala que já não era para ser usada que é a sala que depois tem uma escada... (...) tive que pedir essa sala ao Sommer não estava no programa (...) os campésticos era uma série de tal maneira ainda por cima tinha os quadros correspondentes (...) ele ficou com a maior parte no bolso dele (...) eu cheguei a ter um ou dois depois acabei por fazer trocas com ele... eu não tinha dinheiro... basicamente tudo o que ele fazia eu queria mas não tinha dinheiro nem para comprar para a FLAG nem para ficar com coisas eu... de maneira que estava sempre a fazer trocas...”

<sup>197</sup> *Idem*: “ (...) ele não tinha nunca lhe notei o mais ligeiro ênfase na coisa eu quero controlar a montagem da exposição .. não se meteu em nada na montagem da exposição...”

<sup>198</sup> *Idem*: “ (...) já ele ir à estreia nem sei se foi à estreia...”; “Não ele não fazia [visitas por ele orientadas para conhecidos às suas exposições] e era conhecido por não aparecer nas suas estreias...”

<sup>199</sup> *Idem*: “ (...) agora, eu sei de exposições que ele montou ele próprio, várias que eu não vi mas o Hugo [Hugo Lapa] falou-me nelas... (...) aquilo estava mais mal montado tudo amontoado... depois eu perguntei-lhe ele disse assim: “não há problema de estar amontoado, que quer ver, vê”... as coisas estão lá quem sabe ver sabe ver... (...) tinha que se querer e portanto tudo era testes... testes ao espectador não vou facilitar a tua vida...”

Para Castro Caldas ler a obra é uma actividade processual quando ligada à montagem de uma exposição: a obra “desenrola-se”, marcando ritmos, ao longo do espaço expositivo<sup>200</sup>. Afastamento e proximidade do curador, construção e desconstrução de ritmos e tensões, similaridade e diferença. Ler a obra é repensar, criar sentido, adquirir intimidade com as suas possibilidades operativas num determinado contexto espacial.

Relativamente ao espaço expositivo, Castro Caldas critica as salas sequenciais da sede da FCG (pisos -1), que condicionam.<sup>201</sup>

#### **2.3.4.2. Mesa de Jardim (1993)**

Casa Museu Nogueira da Silva – Braga

Álvaro Lapa e Hugo Lapa (projecto e selecção)

Segundo Hugo Lapa, esta exposição nasceu de um convite do Dr. César Valença, Director da Casa Museu Nogueira da Silva – Braga<sup>202</sup>. O título foi dado pelo título da pintura com o mesmo nome<sup>203</sup>.

Na inauguração realizou-se um jantar com palestra de Fernando Pernes<sup>204</sup>. Foi Hugo Lapa que organizou a produção, molduras e montagem da exposição<sup>205</sup>.

---

<sup>200</sup> *Idem*: “ (...) tinha e tenho uma noção muito mais plástica da montagem... acredito efectivamente que uma parte do sentir pode ser apreendido conforme a maneira como a coisa é mostrada... e até prefiro ser relativamente conservador a não ser em situações que a obra não justifica... adoptando um bocado o esquema da distanciação e de isolamento modernista, não é... do whitecube... agora há muitos métodos de montagem... (...) a montagem parte da compreensão da obra... a gente lê a obra e depois monta conforme lê (...); “(...) para mim era levar a tralha toda chegar lá olhar para as paredes e começar a montar e a desmontar e depois desmontar outra vez... eu precisava de muito tempo para montar e não queria que me chateassem enquanto eu estava a montar...”

<sup>201</sup> *Idem*: “ (...) 90% das montagens que a gente vê são casuísticas... as pessoas não fazem ideia do que é que estão a fazer... já acho mal aquelas que se dão ao trabalho de pôr a montagem em papel como fazer arquitectura...”; “(...) no caso do Lapa [expo 1989] a exposição foi feita naquelas malditas salas sequenciais, subterrâneas... da Gulbenkian... (...) foi feita na sede... no piso -1... no catálogo dizia CAM... por um lado também foi facilitado... não havia 3000 coisas... havia 250... e o que eu queria era simplesmente coisas que o gajo tinha guardado e que achava...”; “(...) ninguém queria aquilo... é um corredor continuo do lado esquerdo e depois umas baias todas iguais seguidas do lado direito... se eu tirasse paredes então ainda com menos superfície ficava não podia mostrar o suficiente...”

<sup>202</sup> Resposta escrita de Hugo Lapa ao autor, 06.2021; (...) “A ideia base foi responder ao convite da Instituição e um crescente interesse suscitado pela camada estudantil universitária em Braga”.

<sup>203</sup> Cat. Álvaro Lapa – Mesa de jardim, Museu Nogueira da Silva, Braga, 1993: Extra catálogo:

20. Mesa de Jardim, 1971, 52 x 72,5 cm, esmalte sintético, tinta-da-china sobre platéx;

Resposta escrita de Hugo Lapa a autor, 06.2021: “Mesa de Jardim”, da série / Escuro 1971, esmalte e tinta-da-china com colagem sobre platéx, 40x60cm, cat. Retrospectiva em Serralves, 1994, n.º 8.”

<sup>204</sup> Resposta escrita de Hugo Lapa ao autor, 06.2021

<sup>205</sup> *Idem*

O espaço do museu utilizado para a exposição tinha sido recentemente recuperado, com duas salas para receber a exposição<sup>206</sup>.

Em *Mesa de Jardim* não foi apresentado nenhum desenho alusivo a Freud. Tratam-se, apenas, de cadernos de escritores<sup>207</sup>.

O título, “Mesa de jardim”, é simplesmente um lugar, aquela mesa figurada, sem pretensões de convocar o que quer que seja.<sup>208</sup>

Os *Cadernos* apresentados em *Mesa de Jardim* (1993) eram desenhos sobre um papel de aguarela rugoso e resistente<sup>209</sup>. Adquirem um carácter de maior proximidade física.

A maior parte destes desenhos foram executados a crayon e têmpera sobre papel (Rimbaud, Kerouac, Han-Shan, Corso, Lowry, Homero, Céline, Sade, Villon, Kafka); têmpera sobre papel (Stirner); crayon sobre papel (Artaud); crayon e colagem sobre papel (Burroughs); crayon e tinta-da-china sobre papel (Beckett), tinta-da-china e de escrever sobre papel (Miller); crayon, tinta-da-china e de escrever sobre papel (Pessoa); crayon e tinta de escrever sobre papel (Joyce); crayon, têmpera e tinta-da-china sobre papel (Michaux); tempera, tinta de escrever e tinta-da-china sobre papel (Gombrowicz)<sup>210</sup>.

Esta exposição teve, no início (entrada) e fim (saída) da apresentação da série de desenhos dos *Cadernos*<sup>211</sup> (datados de 1992), quadros que não fazem parte da série referida<sup>212</sup>. Encerra com o quadro *Jogo-insecto*<sup>213</sup>.

---

<sup>206</sup> *Idem*

<sup>207</sup> Óscar Faria, “O artista sente-se mal”: pintor Álvaro Lapa em entrevista ao Público, 1993/03/30:

“P – Quando lhe surgiu a ideia de realizar os “Cadernos de escritores”?

R – A primeira ideia de um caderno não foi a de um escritor; daí surgiram os tais apontamentos realizados sobre o joelho. O primeiro caderno que fiz, muito “Bricolé” à diferença da quase totalidade dos outros, foi o caderno de Freud. Os outros distinguem-se porque são cadernos de escritores, no sentido de personagens da história da literatura.”

<sup>208</sup> *Ibid.*, “P – “Mesa de jardim” é uma metáfora de um possível lugar de encontro entre o espectador, os escritores e o próprio pintor?

R – Parece-me redutor. Trata-se daquela mesa, daquela figuração. A mesa é um lugar de estar, de trabalho. A mesa figurada não tem ninguém e, ao mesmo tempo, a mesa de jardim, de mesa, tem apenas os pés; o tampo é um mata-borrão borrado, é uma colagem.”

<sup>209</sup> Hugo Lapa (Conversa com o autor a 13.05.2021): “Os desenhos apresentados na Casa Museu Nogueira da Silva (Braga, 1993) foram feitos posteriormente às pinturas (dos *Cadernos*). O papel usado foi oferecido por Hugo ao pai. Um papel artesanal (com gramagem razoável) comprado em Madrid, um pedaço (retirado à mão)”.

<sup>210</sup> *in cat. Mesa de Jardim*, Museu Nogueira da Silva, 1993

<sup>211</sup> Resposta escrita de Hugo Lapa ao autor, 06.2021: “A ideia surgiu naturalmente pelo convite e a necessidade de apresentar a série recente e inédita 19 “Cadernos”, 1992. Reproduzida na íntegra no catálogo da exposição”; “Lapa trabalhou nesta série / Cadernos no Verão de 1992, em Castelo de Neiva, onde habitualmente passava férias. Só me mostrou a série mais tarde, e combinamos guardar para uma exposição individual, que veio a acontecer em Braga”.

Segundo Hugo Lapa, obedecendo a uma estratégia processual, existe tendência para conjugar pinturas e desenhos de um modo experimental, de acordo com a selecção de obras efectuada: “a disposição na montagem da exposição é muito semelhante à metodologia utilizada pelo artista, na sequência de séries, grupos ou conjuntos, que por vezes fixam ou introduzem essa relação entre as obras nas suas exposições”.

Álvaro Lapa concebeu esta exposição, mais centrado numa questão interior (até porque estes desenhos de cadernos<sup>214</sup>, foram executados depois das pinturas e têm com elas correspondências nos títulos e formais), de revisitação de um tema ou série importante, permanentemente em

---

Cat. *Álvaro Lapa – Mesa de jardim*, Museu Nogueira da Silva, Braga, 1993:

Lista das peças:

1. Caderno de Rimbaud, 1992, 40 x 30 cm, crayon e têmpera sobre papel
2. Caderno de Kerouac, 1992, 30 x 40 cm, crayon e têmpera sobre papel
3. Caderno de Han-Shan, 1992, 30 x 40 cm, crayon e têmpera sobre papel
4. Caderno de Stirner, 1992, 30 x 40 cm, têmpera sobre papel
5. Caderno de Gregory Corso, 1992, 30 x 40 cm, crayon e têmpera sobre papel
6. Caderno de Artaud, 1992, 30 x 40 cm, crayon sobre papel
7. Caderno de Burroughs, 1992, 30 x 40 cm, crayon e colagem sobre papel
8. Caderno de Beckett, 1992, 30 x 40 cm, crayon e tinta da china sobre papel
9. Caderno de Malcom Lowry, 1992, 30 x 40 cm, crayon e têmpera sobre papel
10. Caderno de Homero, 1992, 30 x 40 cm, crayon e têmpera sobre papel
11. Caderno de Henry Miller, 1992, 30 x 40 cm, tintas da china e de escrever sobre papel
12. Caderno de Pessoa, 1992, 30 x 40 cm, crayon, tintas da china e de escrever sobre papel
13. Caderno de Céline, 1992, 30 x 40 cm, crayon e têmpera sobre papel
14. Caderno de Sade, 1992, 30 x 40 cm, crayon e têmpera sobre papel
15. Caderno de François Villon, 1992, 30 x 40 cm, crayon e têmpera sobre papel
16. Caderno de Joyce, 1992, 30 x 40 cm, crayon e de escrever sobre papel
17. Caderno de Kafka, 1992, 30 x 40 cm, crayon e têmpera sobre papel
18. Caderno de Michaux, 1992, 30 x 40 cm, crayon, têmpera e tinta da china sobre papel
19. Caderno de Gombrowicz, 1992, 30 x 40 cm, têmpera, tintas de escrever e da china sobre papel

<sup>212</sup> Óscar Faria, “O artista sente-se mal”: pintor Álvaro Lapa em entrevista ao Público, 1993/03/30: “Um “quadro-coisa”, de 1971, homónimo do título da exposição e pertencente à série Escuro, marca o início da viagem através dos cadernos de dezoito escritores (série narrativa completa de desenhos) – Rimbaud, Kerouac, Han-Shan, Stirner, Gregory Corso, Artaud, Burroughs, Beckett, Malcom Lowry, Henry Miller, Pessoa, Céline, Sade, François Villon, Joyce, Kafka, Michaux e Gombrowicz – e, como Lapa gosta de sublinhar, “um aedo, o Homero”. O percurso encerra com “O jogo insecto”, “quadro-legenda”, de 1992, retirado da série campéstico.”

<sup>213</sup> *Ibid.*, “P – Chegados ao fim do roteiro deparamos com o “Jogo-insecto”. Porque o escolheu?

R – O quadro remete a uma origem, pela legenda e pelo lugar, dentro e fora de casa, “Campéstico”, título da série a que ele pertence”.

<sup>214</sup> Hugo Lapa, (conversa com o autor a 13.05.2021): “Foram executados em Vila Verde os desenhos apresentados em Braga...”

elaboração e tudo o que evoca em termos de memórias<sup>215</sup>. A exposição tida como “objecto”, ou seja, compondo uma suposta totalidade aliada à força da subjectividade individual<sup>216</sup>.

Álvaro Lapa, compenetrado na sua subjectividade, concentra-se na exposição como espaço-suporte. A subjectividade do eu é assumida como “objecto interior”, difícil de assinalar. Um movimento sobre as coisas do mundo que nos influenciaram e nos formaram. Estes *Cadernos* sobre papel funcionam como a concretização de um roteiro nessa subjectividade, povoada de ídolos de adolescência e de teorias artísticas e estéticas.

A exposição como “objecto interior”: em vez de expor, num sentido historicista e interpretativo, revela; em vez de datar ou ordenar, convoca, dispõe. Os dois quadros, no princípio e fim da exposição, funcionam como marcos, ou aros de um camaroeiro onde os desenhos se movem. Funcionam como pólos (o positivo e o negativo), ou portas de entrada e saída, que pretendem atenuar quaisquer efeitos secundários<sup>217</sup>. Baralhar os propósitos. Interferir nos pressupostos.

A exposição decorre como encenação. Apesar destes *Cadernos* serem datados de 1992, não existe uma ordenação cronológica, mas um sentido serial.

A pintura *Mesa de Jardim* será o chão, o lugar. A exposição reflecte a tarde inspirada em que ocorreram os desenhos. Espécie de epifania, continuação dessa tarde. Um movimento reposto num outro espaço, num outro lugar<sup>218</sup>.

Partir de determinadas linhas de força e/ou de pensamento que compõem uma imagem, antes (ou depois) de ser uma pintura ou um desenho. A palavra “caderno” sugere uma variedade de

---

<sup>215</sup> Óscar Faria, “O artista sente-se mal”: pintor Álvaro Lapa em entrevista ao Público, 1993/03/30:

P – De que trata a exposição?

AL – Trata de mim, porque uma constante do trabalho que eu faço é essa subjectividade, portanto é um objecto interior. Este objecto encontra-se assinalado numa espécie de roteiro, de resto aleatório, demarcado formalmente entre dois quadros aparentemente distintos do resto, que se podem chamar princípio e fim da exposição.”

<sup>216</sup> *Ibid.*, “P – Como gostaria que esta exposição fosse vista?”

R – Esta exposição funciona como um objecto de pintura. Como um quadro, como um objecto processual; alguma coisa que decorre e não coincide com momento nenhum. É móvel, estável, livre, aberta. É um objecto que tem uma referência assinalada em termos de lugar, ou seja, a “Mesa de jardim”. Depois a mensagem é onírica, absurda. A única legenda visível – “de um livro que há no Museu Trocadéro” -, é mais um elemento. Isto é como gostaria mais que a exposição fosse vista, mas isto é admitir que ela possa ser vista assim”.

<sup>217</sup> *Ibid.*, “P – O que significa o facto de a exposição se iniciar com um quadro de 1971 e terminar com outro de 1992?”

R – Isso é um estratagema de encenação e, ao mesmo tempo, uma planificação de sentido literário, no pior sentido. É uma maneira de ultrapassar a contingência da influência. Exagerar o literário penso ser a maneira de curar a situação primordial; de curar a mordidela do cão com a baba do próprio cão. Um sistema homeopático.”

<sup>218</sup> *Ibid.*, “Por razões circunstanciais este trabalho foi feito em muito pouco tempo (duas tardes) num recinto que não me deixava pintar: o espaço de uma casa de campo. Estes desenhos têm um interesse de transe, entusiasmo, desafio, deformação, exagero, grotesco e, do lado cómico, a falta de um termo de relação séria, grave, além da que já existe atavicamente na memória cultural implicada.”

“cadernos”, cada qual gerando a sua própria tensão visual (mais notória nestes desenhos), que se desmultiplica<sup>219</sup>.

Estes desenhos são constituídos por traços que funcionam, pela agressividade do gesto associado ao material utilizado, a cicatrizes psicológicas e pictóricas (um recuar no tempo, seguir as pegadas das anteriores pinturas, fazendo assomar uma metáfora visual que se manifesta de outro modo, mais cru). Disputa entre o preto (impositivo) e o branco (resistente). Em que sentido afirma Lapa “o branco/preto é um substituto da pintura”? Pela falta de condições para pintar nessa tarde, foi pintando desenhando... ou desenhando como alguém que pinta... curiosamente, alguns destes desenhos têm manchas que sugerem volume, sombras, tornando-os menos esquemáticos.

### 2.3.4.3. Quixote na Bastilha (1993)

Sociedade Nacional de Belas Artes – Lisboa

Álvaro Lapa e Hugo Lapa (projecto e selecção)

As obras apresentadas incluíam a quase totalidade dos *Cadernos*<sup>220</sup>. Estes são descritos por João Pinharanda, como não-ilustrativos<sup>221</sup>. O mesmo autor refere as impressões que reteve da

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, “P – No percurso entre os dois quadros podemos fazer de cada desenho/caderno um ponto de paragem...

R - ... uma visita ao museu da literatura. Se penso em Rimbaud, Kerouac, por aí fora, liberto forças de ordem minimamente imaginária. Relaciono-me com eles de um modo adolescente, como ídolos e penso que essa situação de idolatria, real ou induzida, liberta forças que constituem um objecto, um sistema de analogias”

<sup>220</sup> Óscar Faria e Delfim Sardo, *Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura*, Fundação Caixa Geral Depósitos – Culturgest, Lisboa, 2020, p. 55: “Da série ‘Quixote na Bastilha’ apresentam-se quatro obras de um conjunto de oito. Realizadas no período de um ano, elas foram reveladas na exposição homónima, um dos modelos para ‘Lendo, Resolve-se...’”;

Pinharanda, João, “A linguagem afastar-se-á do consenso”, “Público”, 1993/04/09: “Em termos temáticos e cronológicos, a exposição reúne uma série de recentes trabalhos, ‘Quixote na Bastilha’, de 1989-90, e algumas pinturas de 1991-92, que podem ser entendidas como um ‘hors-série’ deste tema, a totalidade de nove desenhos de dupla face da série ‘Heraclito’, de 1981 (não incluídos na retrospectiva de desenho da Gulbenkian em 1989), a totalidade (menos um) dos ‘Cadernos’ (que se estendem de 81 a 90 cobrindo dezoito escritores) e, finalmente, as ‘Profecias’ de Abdul Varetti (pseudónimo literário-artístico), de 1972, expostas na Galeria da Buchholz, então sobre direcção de Rui Mário Gonçalves.”

Respostas de Hugo Lapa a perguntas do autor (05.2022): “A única vez em que a série esteve exposta completa e por ordem cronológica, foi em 1993, na SNBA. Por vontade do autor tinha o, “Caderno de Han-Shan”, a introduzir a série e de frente às restantes 18 pinturas”.

<sup>221</sup> João Pinharanda, “A linguagem afastar-se-á do consenso”, Público, 1993/04/09: “Nos “Cadernos” expõem-se, as suas afinidades com 18 autores universais. Isso é feito de um modo não ilustrativo, absolutamente não decifrável através de qualquer pista interpretativa deixada ao espectador, à sua intuição e cultura.”

apresentação das séries *Heraclito* e *Quixote na Bastilha*<sup>222</sup>. Hugo Lapa descreve a apresentação da série *Heraclito*<sup>223</sup> e refere uma intervenção do artista na pintura *Francisco de Assis* (1989), que denota preocupações com o formato incomum da pintura e a escala (um rectângulo estreito, disposto na vertical, como se fosse uma parte de um tríptico): “descer um pouco a pintura de S. Francisco de Assis, em relação às outras...”<sup>224</sup>

Em *Quixote na Bastilha*, sobressaio a relação entre as pinturas colocadas no espaço circular do salão, quase arbitrariamente, e o observador que se move, também, circularmente.

As características limítrofes das salas condicionam o público e a percepção que este tem da obra. Ver caminhando em círculo convida a uma paridade da percepção, a uma equiparação das pinturas, longe da sequência ordenada. Diferentemente é ver através de corredores onde prevalece um esquema ortogonal que favorece a ordem temporal e a história. A circularidade, adequada à amplitude do salão da SNBA, coaduna-se com a possibilidade das obras poderem ser observadas quase em simultâneo, sem hierarquias estilísticas, temporais ou formais<sup>225</sup>.

A ideia de instalação surge como constituição de uma totalidade pressentida<sup>226</sup>, sendo a montagem adequada ao “Salão” da SNBA. Ou seja, instalação não tanto no sentido interventivo, que poderia exigir outros recursos, mas como acomodação significativa das obras no espaço proposto. O facto de termos uma “visão geral e imediata das obras”<sup>227</sup> remete para um universo artístico indiscriminadamente peculiar e sem hierarquias.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*,: “Em ‘Heráclito’ a imagem torna-se naturalmente uma não-permanência, duplica-se, transformada, nos dois lados da folha, ou passa continuamente de uma superfície para a outra. Em “Quixote na Bastilha”, uma multiplicação de cenas (que o artista faz acompanhar, no catálogo, de pequenos textos) fornece uma imagem de dinamização discursiva.”

<sup>223</sup> Hugo Lapa (conversa com o autor a 13.05.2021): “desenhos (?) para serem vistos de ambos os lados – pendurados ao tecto da sala.”

<sup>224</sup> *Idem*

<sup>225</sup> José Luís Porfírio, “Fronteiras do dizer: interrogações e apetites em aberto para a retrospectiva anunciada por Serralves”, *Expresso*, 1993/04/10: “A exposição pode ser lida numa circularidade sem fim, obedecendo a uma montagem que se cola quase sempre às paredes do longo salão, ou seguindo os números do catálogo, que nos fazem deparar com a quase invisível série «Heráclito», desenho ou conjunto de desenhos legíveis em ambos os lados do suporte, que flutua, suspenso, no meio do espaço, obra ausência, essa.”

<sup>226</sup> João Pinharanda, “A linguagem afastar-se-á do consenso”, “Público”, 1993/04/09: “ (...) nos limites do que Lapa definiu como instalação (‘uma coisa que tem a ver com uma totalidade não imposta, logo é uma totalidade processual’).”

<sup>227</sup> *Ibid.*

Na série *Quixote na Bastilha*, os quadros são comentados pelos textos e os textos pelos quadros, sem qualquer intenção de ilustração ou explicação. Meros reflexos de insubordinação histórica<sup>228</sup>.

Semelhança entre *Heraclito* e as instalações de Lina Bombardi (não usa as paredes). Suspensão, de acordo com a leveza do desenho e carácter de duplicidade da folha. Esta duplicação da imagem (*Heraclito*) é inerente à sua própria ambiguidade.

#### **2.3.4.4. Retrospectiva (1994)**

Fundação de Serralves, Porto

Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Fernando Pernes

“A Retrospectiva” organizada em 1994 pela Fundação de Serralves e o Centro de Arte Moderna Gulbenkian incluía cento e sete trabalhos.”<sup>229</sup>. Lapa afirmou que se inspirou na primeira retrospectiva de Motherwell<sup>230</sup>. Escolheu obras mais pelo seu protagonismo operatório numa suposta concepção conjunta, do que por motivos de ordem estética ou artística<sup>231</sup>. “Nas retrospectivas de 1994 e 2006 omitiu propositadamente toda a sua produção anterior a 1968.”<sup>232</sup>. Delfim Sardo<sup>233</sup> considerou que, “Este excesso [de obras apresentadas] inibe a imprescindível intimidade com as obras, que, no seu caso, é essencial. As pinturas de Lapa exigem um tempo de

---

<sup>228</sup> José Luís Porfírio, “Fronteiras do dizer: interrogações e apetites em aberto para a retrospectiva anunciada por Serralves”, *Expresso*, 1993/04/10: “A série inédita é composta de um conjunto de oito quadros em que a pintura, a figura, o desenho, a escrita, a colagem se constroem como quase narrativas, constelações de fragmentos e de manchas, cada quadro acoplado, mais do que a um título, que o tem, a um pequeno texto que o não ilustra nem comenta, antes funciona como um enigma verbal conjugado com um enigma visual, como uma presença somada a outra presença. O tempo aqui não funciona!”

<sup>229</sup> NTT, p. 9;

Óscar Faria, “Álvaro Lapa: não se pode esperar nada de uma obra de arte”, *Público*, 1994/05/13: “Na próxima quinta-feira, dia 19, é inaugurada na Fundação de Serralves, no Porto, a Retrospectiva de Álvaro Lapa. Comissariada por Fernando Pernes, a mostra reúne 129 trabalhos – pintura, colagem, montagem e uma escultura -, realizados desde 1968.”

<sup>230</sup> Óscar Faria, “Álvaro Lapa: não se pode esperar nada de uma obra de arte”, *Público*, 1994/05/13 : “ (...) me inspirasse então correntemente no catálogo da primeira retrospectiva de Robert Motherwell, que era um livro a que tinha acesso desde 1967. Se já então treinava para a retrospectiva, suponho que era inconscientemente.”

<sup>231</sup> *Ibid.*: “(...) [retrospectiva de Serralves 1994] incompleta e essencial; escolhi o melhor e o pior das minhas obras. Não escolhi muito, guiei-me por intuição, reflexão e memória dos momentos altos da execução respectiva.”

<sup>232</sup> Ver NTT, p. 9

<sup>233</sup> Delfim Sardo, “Ponta e mola”, *O Semanário*, 1994/06/04

relação, uma convivência, que o número de obras mostradas não permite”. Foram, também, apresentadas séries inadequadamente incompletas<sup>234</sup>.

João Pinharanda diferencia em termos de espaço e luz, as duas exposições<sup>235</sup>. Por ocasião desta retrospectiva, o artista definiu blocos temáticos agregando as suas pinturas<sup>236</sup>. O artista actua como curador gerando espaços museológicos, ou zonas, cujos títulos decorrem de procedimentos operatórios que agregam obras num grupo com especificidades próprias.

#### **2.3.4.5. Obras com Palavras e Paisagísticas (2006)**

Museu da Cidade – Lisboa

João Pinharanda

Dois anos antes, após lhe ser atribuído o Grande Prémio EDP, em 2004, Lapa foi planeando esta exposição com o comissário João Pinharanda. Talvez por este período prévio de tempo, e com o autor ainda vivo, se falou em exposição-testamento<sup>237</sup>.

O artista voltou a escolher 108 trabalhos<sup>238</sup> (número sagrado no budismo e no hinduísmo). Apenas três obras não foram localizadas estando no entanto reproduzidas no catálogo. O facto de as séries serem consideradas intermináveis pelo artista, colocou de parte a hipótese de publicar pequenos livros-catálogos, cada um respeitante a uma série<sup>239</sup>.

---

<sup>234</sup> *Ibid.*: “Mesmo a selecção das obras levanta perplexidades: porque motivo estão (na escada) em exposição duas das “Profecias de Abdul Varetti”? Ficam imediatamente remetidas para uma apreciação plástica, que está muito longe (...) da sua intencionalidade.

Ou se expunham todas (como na exposição da SNBA de 1993), ou não se expunham”.

<sup>235</sup> João Pinharanda, “Paisagem indecifrável”, Público, 1994/09/09: “(...) Estamos perante um espaço neutro, contrário à fragmentação proporcionada pela Casa de Serralves e eventualmente contrário ao obscurecimento desejado pela apresentação aí proposta, em que o artista interveio activamente.”

<sup>236</sup> *Ibid.*: “A nomeação da nova organização pessoal da obra, pensada ela mesma como obra (ainda e sempre autobiográfica) foi desvendada pelo artista (PÚBLICO, local, Porto, 20/3/94) e pode ser percebida de modo mais claro no CAM: “Retratos Duplos Corpos” (incluindo séries como “Gauguin”, os auto-retratos, “Os Prisioneiros...”), “Mesas Coisas” (com séries como “Cadernos”), “Caixas exposições” (com “Museu”, quadros dentro de quadros), “Visões Alegorias” (“Moradas” e outros) e “Paisagens Legendas” (reunindo “Campésticos”, “Profecias de Abdul Varetti”, etc) dispostas noutros tantos espaços museológicos, do “hall” do museu à galeria do primeiro andar.”

<sup>237</sup> Vanessa Rato, “Álvaro Lapa mais de 100 pinturas numa exposição testamento”, Público 24.11.2006

<sup>238</sup> *Ibid.*: “Tal como para Serralves, Lapa escolheu 108 trabalhos.”; “Entre os trabalhos apresentados na exposição estão empréstimos de colecções públicas (Gulbenkian, FLAD, Serralves, Portugal Telecom...) e privados (como Julião Sarmento e Mário Soares). Mostram-se também quatro filmes de conversas entre o artista e o encenador Jorge Silva Melo, que os realizou.”

<sup>239</sup> Ana Marques Gastão, “Pintura-escrita de Lapa hoje no Museu da Cidade. Mais de uma centena de pinturas e desenhos de Alvaro Lapa (1939-2006) estão a partir de hoje patentes no Museu da Cidade, reunidos numa exposição”, Diário de Notícias, 2006/11/25: “(...) Ficará estabelecido que o catálogo (...) coordenado por Anabela Sousa, António Martins Soares e João Pinharanda, se repartiria numa edição de pequenos livros de bolso, tantos

Definido por Pinharanda como um artista de insistências, desde o seu primeiro texto de catálogo, em 1964<sup>240</sup>. No entanto, peças mais recentes foram integradas sugerindo novas leituras.

Foram definidos dois grupos de obras, expostos em pavilhões separados no Museu da Cidade<sup>241</sup>. Foram integrados nesta exposição, vídeos de Jorge Silva Melo<sup>242</sup>.

João Pinharanda, apontando uma “lógica de circularidade” (não existe um desenvolvimento formal do símbolo, mas sim um reposicionamento, mantendo sempre a sua muda integridade) fala em “remontagem” (recomposição), de acordo com uma propensão de Lapa para atribuir aos símbolos utilizados com alguma insistência (como Milarepa, que transmite sempre um sereno estado de meditação), a possibilidade de reaparecerem noutras situações ou quadros. Pinharanda refere “ideogramas” ao ponderar acerca dos símbolos que Lapa utiliza.

O carácter autobiográfico da sua obra remete para o entendimento da obra e da pintura em específico, como um meio onde é possível expressar estados existenciais do próprio autor (o negócio das emoções), o artista que se vai reconhecendo e desconhecendo enquanto pinta<sup>243</sup>.

---

quantos as séries da exposição. O não esgotamento destas pelo artista (a selecção das obras ainda foi feita por Lapa) conduziu, todavia, ao abandono desse projecto. (...)”.

<sup>240</sup> NTT, p. 311: “1964 - “Álvaro Lapa: Pintura e colagem”. Galeria 111, Lisboa;

Cat. Texto Galeria 111, Lisboa:

“Álvaro Lapa. Nascido em 1939. Autodidata.

Tem procurado informar de verosimilhança as suas pesquisas plásticas, situando-se de preferência numa experimentação das origens do fenómeno expressivo: grau ou ponto zero da visão, em que o põs a sua liberdade de interpretação, e a cuja essencialidade se impõe organicamente o referir-se.

Entende assim a “nova figuração”, em cujas intenções privativas metodicamente conflui como uma: - nova (por inédita) autonomização da consciência do significante plástico;

- exaltação de um reconhecimento unanimista de conteúdos interpretativos

- definitiva compulsora das hostes locais da não-forma e do metafisismo reinantes.

Com o que crê poder agora propôr o exemplo de:

- uma arte não portuguesa

- uma solidão não dividida

- um único limite ao acto, o do originário.”

<sup>241</sup> Rato, Vanessa Rato, “Álvaro Lapa mais de 100 pinturas numa exposição testamento”, Público, 24.11.2006: “Na escolha de trabalhos Lapa seguiu dois grandes grupos assinalados pelo comissário: as “paisagísticas” e as “obras-com-palavras”. As “paisagísticas” ocupam o Pavilhão Branco do museu (65 pinturas), as “obras-com-palavras” (46 pinturas) estão no Pavilhão Preto.”

<sup>242</sup> Ana Marques Gastão, “Pintura-escrita de Lapa hoje no Museu da Cidade. Mais de uma centena de pinturas e desenhos de Álvaro Lapa (1939-2006) estão a partir de hoje patentes no Museu da Cidade, reunidos numa exposição”, Diário de Notícias, 2006/11/25: “ (...) a exposição é enriquecida por quatro vídeos de Jorge Silva Melo. Estes registam diálogos com o artista a demonstrar que a sua obra não pode nem deve ser desintegrada da oralidade. (...) As conversas decorrem entre 1998 e 2006 (...) e surgem a propósito de um documentário que JSM estava a realizar sobre o pintor Joaquim Bravo. Deste reencontro nasce o desejo de fazer o filme Álvaro Lapa: a literatura, produção dos artistas unidos, em fase de montagem. (...)”.

<sup>243</sup> Vanessa Rato, “Álvaro Lapa mais de 100 pinturas numa exposição testamento”, Público, 24.11.2006: “Não são os quadros, os produtos da minha actividade, que me interessam, mas o estado que me revelam acerca de mim próprio, o seu valor de limiar de um espaço íntimo onde me reconheço “livre”. Este é um valor de evasão? É bem

### 2.3.4.6. No Tempo Todo (2018)

Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea – Porto

Miguel von Hafe Pérez<sup>244</sup>

O título da exposição assinala uma obra sem tempo, feita de revisitações de obras produzidas anteriormente, que surgem de novo, mais tarde<sup>245</sup>.

Esta retrospectiva foi elaborada com a intenção de demarcar séries pictóricas<sup>246</sup>. Uma tentativa de apresentar as séries completas<sup>247</sup>.

Pérez constatou que existe uma produção contínua, à margem de séries apresentadas em exposições<sup>248</sup>. Pretendeu-se pela quantidade, em alguns casos mostrando obras desconhecidas, transmitir e consolidar processos e níveis operatórios da obra. Muitas obras, que surgem em catálogo não foram localizadas<sup>249</sup>. Também para Castro Caldas, *No Tempo Todo* (2018) apresentou quadros desconhecidos e sequências nunca mostradas em exposições<sup>250</sup>. Por outro

---

possível", escrevia o artista no catálogo para uma exposição que fez em 1985 na galeria da EMI-Valentim de Carvalho.”

<sup>244</sup> Amávelmente Miguel von Hafe Pérez (MVHP) remeteu-me para a entrevista que concedeu a Catarina Rosendo, na qual me baseei.

<sup>245</sup> in <https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/entrevista-miguel-von-hafe-perez>: “MVHP: Isso tem que ver com um sentido de mise en abyme que ele sempre privilegiou. Aliás, o reutilizar contínuo de pinturas antigas pode ser esse efeito de bricolage, ou seja, de literalmente pôr um trabalho dentro do espaço pictórico de outra obra. Os primeiros "Museus" têm lá dentro obras anteriores. Isso sublinha e reforça a ideia do título da exposição, *No tempo todo*, ou seja, a ideia de que esta é uma obra sem tempo (...)”

<sup>246</sup> *Ibid.*: “A exposição resulta de um trabalho de investigação inédito e inclui mais de 290 obras, entre as quais inúmeras pinturas nunca ou raramente vistas, uma quantidade muito significativa de desenhos e alguns dos poucos objectos produzidos por Lapa. O curador arriscou uma montagem expositiva organizada por séries pictóricas e feita pelo lado da abundância (...)”

<sup>247</sup> *Ibid.*: “A questão é como é que se compreende a obra do Lapa quando se vêem, por exemplo, apenas duas das vinte e uma “Profecias”. Tentei trazer a público uma recriação, pelo menos quantitativa, desses ambientes”.

<sup>248</sup> *Ibid.*: “O que me surpreendeu foi pensar que ia estar mais circunscrito às sequências expositivas e ter começado a perceber que há uma produção contínua, em muito maior número do que aquilo que se julgava”.

<sup>249</sup> *Ibid.*: “Há uma série de obras que estão catalogadas com título na retrospectiva de 1978 no Museu Nacional de Soares dos Reis, mas que não consegui localizar”.

<sup>250</sup> Manuel Castro Caldas (entrevistado pelo autor a 12.08.2020): “A exposição de Serralves [No tempo todo, 2018] bem feita no sentido que (...) era conseguir uma enorme quantidade de obras e mostrá-las. (...) as teorias e as lógicas conceptuais do von Hafe estavam ok (...) insistiu muito muito muito em mostrar grandes quantidades de desenhos o que foi excelente (...) eu levei lá os meus alunos. (...) organizou a montagem que estava carregada com suficiente clareza (...) mas houve erros no 1.º catálogo... importante porque o Lapa tinha sido esquecido completamente. (...) quadros (...) que estavam nas mãos de particulares... um ou dois nunca os tinha visto mas eram de famílias que eu conhecia... Outros não os via desde os meus trinta e tal anos... e algumas sequências semicompletas ou completas que nunca tinham sido mostradas.”

lado, para dificultar qualquer tentativa de arquivo, para Lapa não era importante a fixação temporal da obra e os títulos tornam-se, com o tempo, mais abreviados<sup>251</sup>.

Nalguns casos seguiu-se o paradeiro e procedeu-se à reconstituição de séries completando-as com obras que estavam em casas de amigos ou conhecidos do Lapa e que nunca tinham sido vistas em público<sup>252</sup>.

O curador também age como artista na prossecução de um contexto expositivo. Para tal, trabalha não só com as características das obras seleccionadas (o modo como se vão relacionar), mas com o espaço que as acolhe e os diferentes públicos.

No projecto de Curadoria de *No tempo todo* privilegiou-se a horizontalidade da mesa associada ao carácter especulativo e preparatório do desenho<sup>253</sup>. A “mesa” é a oficina do pintor, é a origem do trabalho.

Também ela se transfigura, qual rosa-dos-ventos, indicando eixos de rotação, colhendo vestígios, orientações, o peso da solidão criadora, feita de manchas, linhas, cores, ou o imediato contraste entre o preto e o branco, o positivo e o negativo.

A “Mesa”, o desenho, é estruturante: a horizontalidade da mesa de trabalho e os efeitos de mesa (as aparências de mesa que são também receptáculos...) <sup>254</sup>. Aparentemente, segundo opinião de Pérez, Lapa trabalhava sobre uma superfície horizontal<sup>255</sup>.

Sempre em busca de uma totalidade, por mais heterogénea que seja, recorrendo a obras isoladas ou séries, Pérez, seguindo Lapa, pretendeu aproximar-se da ideia de ambiente expositivo<sup>256</sup>.

---

<sup>251</sup> in <https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/entrevista-miguel-von-hafe-perez>: “Álvaro Lapa ser bastante despreocupado relativamente à datação das obras e muitas vezes ter repintado sobre trabalhos anteriores.”; “Percebi que, com o tempo, há uma rarefação nos títulos, o Lapa ia tornando-os mais sucintos. No caso do Buraco quase lírico, no catálogo dessa exposição de 1978, a obra tinha um título muito maior: Buraco quase lírico, se se interpretar a mancha verde.”

<sup>252</sup> *Ibid.*: “A ajuda dos herdeiros contribuiu para localizar alguns desses amigos dos anos 1960 e 1970, que por sua vez me indicaram outros que também tinham obras.”

<sup>253</sup> NTT, p. 20: “Por decisão curatorial foi privilegiada uma montagem que descarta a linearidade cronológica a favor da aproximação de séries (...). Refira-se ainda que se optou por dispor grande parte da produção associada ao desenho na horizontal, vinculando esta prática à ideia da horizontalidade da mesa (...).”

<sup>254</sup> in <https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/entrevista-miguel-von-hafe-perez>: “E há uma presença estrutural e estruturante, que será contínua, que é a mesa, que está em apontamentos e desenhos, datados de 1963-65 (alguns até com presença institucional, como a Caixa Geral de Depósitos) que me levaram a perceber que ao longo de muitas das suas séries a presença da mesa é constante.”

<sup>255</sup> *Ibid.*: “CR (Catarina Rosendo): Pode dizer-se que o Lapa pintava com o suporte colocado na horizontal? MVHP: (...) a prevalência do desenho na obra do Lapa e a sua consistência leva-me a pensar que seja uma prática comum.” (...) “(...) uma das séries decisivas no trabalho do Lapa, os *Campésticos*, advém de uma situação assim. Ele refere explicitamente que o reflexo que vinha de uma marquise, projectado na superfície horizontal onde ele estava a trabalhar, lhe sugeriu uma imagem mais interessante do que a imagem original – e daí o neologismo ‘campéstico’, em que o ‘campo’ e o ‘doméstico’ são interligados numa mesma superfície de representação.”

Pressupõe-se nesta noção, a possibilidade das obras estarem subordinadas a um determinado procedimento de apresentação aos espectadores: uma acção de curadoria, em que o artista concebe uma certa cumplicidade na apresentação das suas obras. Revela um subentendido pacto, a convivência no limite da compreensão, entre as obras que se apresentam.

Muitas vezes o curador desobedece à vontade do artista em vida. Miguel von Hafe Pérez, no intuito de compreensão de um período da evolução artística de Lapa, seleccionou para esta exposição, obras que Lapa nunca considerou por serem anteriores a 1968<sup>257</sup>. Com o artista já falecido, nesta exposição de Serralves o curador ganha outra independência face a estas considerações do artista e mostra obras anteriores a 1968<sup>258</sup>...

Concluimos que o artista, uma vez finalizada a obra, não é dono nem senhor da mesma e das suas falências, repercussões, potencialidades ou influências que gera. A obra torna-se independente do seu criador. O Curador pode, então, na definição de um determinado momento expositivo, optar por seleccionar obras com pouca visibilidade, por não terem sido expostas publicamente e que se revelam importantes na legibilidade de um determinado conceito expositivo.

A pintura dá-se como totalidade, circunscrita, num primeiro momento, ao campo visual utilizado – espécie de arena onde muitas vezes se presente um movimento imóvel, conotado com a filosofia zen (as formas são aparições). Mas, também, pintura em processo, instável, tensa e apontando inúmeras possibilidades de expansão<sup>259</sup>. A imagem como aparato mental que se

---

<sup>256</sup> *Ibid.*,: “Ele assumia que preferia, à ideia de obra única, uma ideia de ambiente expositivo. O Lapa foi sempre um editor de ambientes expositivos.”

CR: Ele usava essa expressão?

MVHP (Miguel von Hafe Pérez): Usava. É uma expressão que até aparece publicada, num catálogo do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra de 1977, onde escreve na sua biografia que “várias das suas mais recentes exposições individuais são programas de edição, ambientes em que o autor se edita”.

<sup>257</sup> *Ibid.*,: “ (...) 1968, que o Lapa assumiu como sendo a altura em que teria encontrado uma voz própria em termos criativos.”

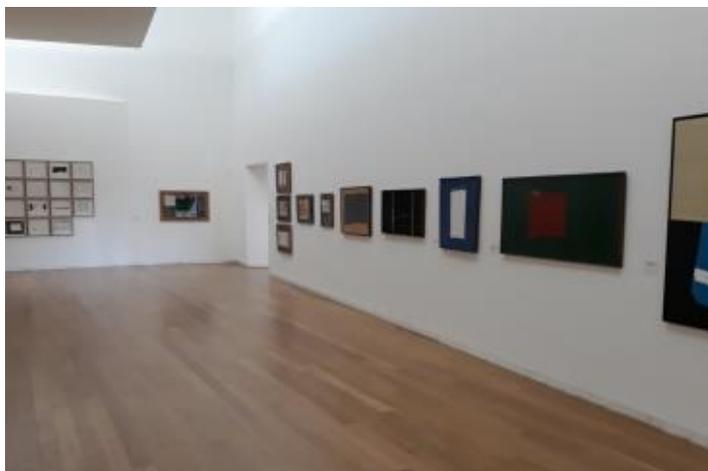
<sup>258</sup> *Ibid.*,: “O período 1964-68 é importante para se perceber alguma da dinâmica formal da obra, ou seja, escolhas como o uso do acrílico e do esmalte, que implicam uma pintura directa, que vem por influência do António Areal e que é determinante para o resto da sua obra, ou um informalismo latente que é filtrado por via de Robert Motherwell.”

<sup>259</sup> *Ibid.*,: “ (...) a coisificação da pintura, a noção de que a pintura instaura uma realidade, que não a representa, nem mimetiza. Como quando alguém pergunta a Robert Motherwell, outra grande influência de Lapa, o que significa a pintura e ele diz que não significa nada, é uma realidade nova, que está aí. Creio que isto é muito importante para se perceber o Lapa. Muitas vezes as pessoas ficam bloqueadas nessa tentativa de decifração absoluta de uma imagem, de um caderno, quando devem fazer o pensamento ao contrário, devem partir da imagem e perceber que aquilo é uma outra realidade instaurada. Isso é um exercício diferente daquele que estamos habituados a fazer, quando interpretamos a pintura a partir de elementos de representação, iconográficos, de contexto histórico, etc.”

alimenta de formas libertas. Surge, de novo, a ideia de obra aberta: a desocultação, a suposição de uma exterioridade, o livro infinito de Mallarmé<sup>260</sup>.

---

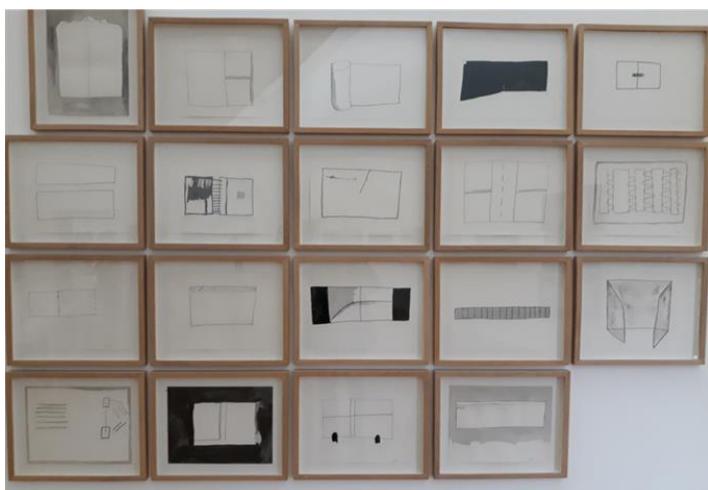
<sup>260</sup> *Ibid.*: “Essa infinitude no Lapa sempre foi determinante naquilo que ele rasurava e, por isso é que – insisto nesta ideia e o Lapa insistia nesta ideia – o mais importante que fica da obra é aquilo que fica de fora; no Lapa há sempre esse exercício.”



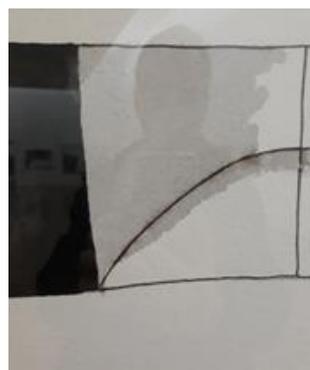
Álvaro Lapa, série *Cadernos*  
Fundação de Serralves, *Álvaro Lapa. No Tempo Todo*, 2018



Álvaro Lapa, série *Cadernos*  
Fundação de Serralves, *Álvaro Lapa. No Tempo Todo*, 2018



Álvaro Lapa, série *Cadernos*, 1992  
Grafite, aguarela e tinta-da-china sobre papel  
Fundação de Serralves, *Álvaro Lapa. No Tempo Todo*, 2018



### 3. LENDO, RESOLVE-SE: ÁLVARO LAPA E A LITERATURA

LENDO RESOLVE-SE

---

é que é mesmo.

(Raso como o chão, p. 44)

#### 3.1. Case-study

Tomar uma exposição de artes visuais<sup>261</sup> como *case-study*, implica ter uma posição crítica e activa num projecto alheio, não só no processo de montagem (também ao nível de suportes utilizados e opções espaciais de colocação das obras e respectivas legendas), como depois, no efeito da disposição final das obras seleccionadas. Este efeito decorre da narrativa curatorial que se pretendeu consolidar e da experiência inerente enquanto espectador atento e participante. Ocorre aqui o conceito de transdisciplinaridade: “Transdisciplinarity moves away from *in vitro* cognicentrism to the practice of *in vivo* education”<sup>262</sup>.

Efectuámos uma recolha fotográfica aquando da montagem de *Lendo, resolve-se...* Verificámos que o chão e as paredes laterais das salas, com os devidos cuidados de acondicionamento, recorrendo a plástico de bolhas, serviram de suporte para definir leituras e ordenações. Na sala dos *Cadernos*, as pinturas da série com o mesmo nome foram colocadas no chão, seguindo uma lógica de colocação na parede frontal da sala, e tapadas na sua superfície pintada com plástico de bolhas protegendo-as de qualquer factor externo.

Apesar de existirem algumas obras desejadas para esta série e para esta exposição, mas com paradeiro incerto ou desaparecidas<sup>263</sup>, cremos que a selecção foi feita em número suficiente

---

<sup>261</sup> Exposição *Lendo, Resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura*, Culturgest, Lisboa, 2020:

Curador: Óscar Faria

Responsável pela programação de artes visuais da Culturgest: Delfim Sardo

Direcção de produção: Mário Valente

Produção: Sílvia Gomes/Fernando Teixeira

Montagem: Joana Batel/Michael Bennett/Miguel Domingues/Inês Ferreira/João Nora/Xavier Ovídeo/Pedro Palma

Agradecimentos (ver pp. 306)

<sup>262</sup> AaVv (ed. Basarab Nicolescu), *Transdisciplinarity – Theory and Practice*, Hampton Press, Cresskill NJ, 2008, (Alfonso Montuori), foreword, xi

<sup>263</sup> Nota do autor: na série em estudo, *Cadernos*:

- *Caderno de William Burroughs*, 1987 (imagens nas pp. 216/217)

(várias obras foram localizadas em colecções particulares), respeitando o espaço de respiração das pinturas, sem acumulações escusadas<sup>264</sup>. No caso destas pinturas, relacionadas segundo o modelo do próprio Lapa de “museu ad-hoc”<sup>265</sup>, foram estabelecidos intervalos irregulares entre elas, criando um certo ritmo e autonomia, facto que nos faz perceber estas pinturas não como um aglomerado mas como um conjunto cujas partes, constituem, também, um todo.

Por opção, não foram abordadas as salas “Bastilhas”, cuja série *Quixote na Bastilha* é referida anteriormente neste texto e a sala “James Joyce” que considerámos pouco relevante face a outras séries (apesar de exibir quatro pinturas da série *Campésticos*).

### 3.2. Exposição-livro

O chamamento da literatura surge desde logo no título da exposição<sup>266</sup>: *Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura*; na identificação em catálogo das diferentes salas de exposição (Capa, prólogo, 1.Bastilhas, 2.Abdul Varetti, 3.Conversas, 4.Biblioteca, 5.Cadernos, 6.James Joyce, Epílogo); nos títulos flagrantes de algumas séries ou obras seleccionadas pelo curador (aqui por ordem cronológica): *Prece pelos bêbados (evocação de Fernando Pessoa)* (1970), série *As profecias de Abdul Varetti, escritor falhado* (1973), obra de uma série, *Que horas são que horas (lendo resolve-se)* (1974)<sup>267</sup>, *Melville na Bastilha* (1991-1992), *Secretária de Kafka* (1995), *Estante de Mallarmé* (2005), série *Cadernos* (1976-2005); em frase inscritas (mais ou menos legíveis) em muitas das pinturas expostas<sup>268</sup>.

---

Esmalte, acrílico e impregnação sobre platex, 44 x 155 cm – localização desconhecida [obra não exposta]  
- *Caderno de Kerouac*, 1989-1990 (imagem na p. 219)

Esmalte, acrílico sobre platex, 94 x 125 cm – localização desconhecida [obra não exposta]

NOTA: ver “lista de obras” - LR, pp. 302/303/304

<sup>264</sup> Manuel Castro Caldas (entrevista a 12.08.2020): “A montagem estava muito bem e muito clara. (...) o Hugo disse-me o Óscar tem muita pena porque muita coisa ficou de fora ....(...). O tema estava agarrado, estava posto na mesa, era perceptível e a mistura dos quadros muito ligados à palavra do resto da obra era muito útil.(...)”

<sup>265</sup> Delfim Sardo (visita orientada 02.03.2020): “[série pinturas *Cadernos*] Como coexistir na mesma sala? Óscar Faria achou que cabiam em linha nas paredes, mas não é possível neste espaço. O critério foi colocar os “Cadernos” na parede grande; o “Caderno de Mallarmé” que foi a última pintura de Álvaro Lapa, surge na mesma sala, mas isolada numa parede aparte”.

<sup>266</sup> Nota do autor: parte dele (“Lendo, resolve-se”) retirado do livro *Raso como o chão* (1974), na p. 44; “Lendo, resolve-se” também surge em parte do título e em modo de esquentilhão numa frase pintada a acrílico sobre platex, na pintura cuja localização é desconhecida: *Que horas são que horas (lendo resolve-se)* (1974), na p. 16 LR.

<sup>267</sup> Ver Óscar Faria e Delfim Sardo, *Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura*, Fundação Caixa Geral Depósitos – Culturgest, Lisboa, 2020, p. 16 (imagem); LR, p. 296: “(...) Localização desconhecida [obra não exposta]”

<sup>268</sup> Remetendo-nos para a série *Cadernos*:

*Caderno de William Burroughs III* (1976): “devaneio com o plano/resolvido a começar, o seu itinerário/negoceia o silêncio”

Destacamos, também, a presença em exposição do objecto livro (do autor e as suas escolhas ou ofertas que constam da biblioteca pessoal) e o impacto obstinado, o silêncio ensurdecedor face a tanto ruído que nos cerca, das frases bordadas pelo artista na série *Profecias*, que denotam um trabalho paciente de artesão, letra a letra, tornando legíveis frases intemporais que têm o condão dos vaticínios. A sua qualidade de “objectos”, nem pintura, nem escultura, talvez literatura quando não existia “literatura”... (um certo primitivismo do suporte: bordadas sobre lona montada num aro metálico, lemos frases proféticas bordadas em letras maiúsculas bem legíveis) e maturação filosófica não nos deixa indiferentes.

A ideia do curador, Óscar Faria, de apresentar o percurso expositivo como um livro<sup>269</sup>, um livro sempre inacabado, incompleto e em propagação, como o livro infinito de Mallarmé, prende-se, em primeira instância, com a planta das galerias da Culturgest: um percurso em “U”, começando com a capa do livro num dos extremos do “U”, *Prece pelos bêbados: evocação de Fernando Pessoa* (1971), situada numa parede exterior às salas de exposição. Funciona desde logo como um elemento subversivo: por um lado, alude à suposta embriaguez, irmã da inspiração, por parte dos três autores convocados: Álvaro Lapa (o autor do quadro), Malcolm Lowry (autor da frase alterada por Lapa), Fernando Pessoa (evocado pelo chapéu negro); por outro lado, a pintura foi colocada fora das salas de exposição, ou no “exterior” como se de uma capa se tratasse; de referir, também, nesta pintura, a divisão do campo visual em três partes, provocando descontinuidades espaciais<sup>270</sup>.

Portanto, os capítulos deste “livro” são cada uma das salas das galerias da Culturgest, Lisboa: Prólogo (obras relacionadas com o crime ou os criminosos); Bastilhas (pinturas consideradas díspares com diversas evocações literárias e de personagens históricas); Abdul Varetti; Conversas (na zona de passagem, classificadas por Lapa como “obras-com-palavras”);

---

“os mesmos recursos devaneio com o plano negoceia o silêncio/encontra o pesadelo”

“causas sem volta o seu itinerário qual/devaneio com o plano | causas sem volta contra o pesadelo”

*Caderno de Henry Miller I* (1987): “DENTRO | pintar é amar de novo”

*Caderno de Artaud* (1990): “Perninhas/à chinês/ludetos”;

*Caderno de Mallarmé* (2005): “Caderno de Mallarmé”

<sup>269</sup> O Modelo da forma de um livro foi inicialmente utilizado por Alexander Dorner.

LAHE, p. 130: “Alexander Dorner, avait refait l’ensemble de la présentation du musée regional de Hanovre, en prenant pour modele la forme d’un livre, où chaque salle ferait figure de chapitre, avec un introduction et une conclusion sous forme écrite à l’entrée et à la sortie de la salle”.

<sup>270</sup> Óscar Faria e Delfim Sardo, *Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura*, Fundação Caixa Geral Depósitos – Culturgest, Lisboa, 2020, p. 21: “(...) nesta pintura, espécie de *Grand verre* [Duchamp], caixa-relicário, entre o alto e o baixo, o céu e a terra, o interior e o exterior (...)”

Biblioteca; Cadernos; James Joyce; Epílogo. Cada capítulo é constituído por pinturas que dizem respeito a uma determinada série, ainda que incompleta (por exemplo, no caso de *Quixote na Bastilha*) numa sala ou zona do espaço expositivo.

A lombada deste livro imaginário é a sala onde se encontra a biblioteca do artista, cujos livros se apresentam em estantes, protegidos por placas de acrílico, impossíveis de manusear, dos quais lemos apenas os títulos (quando legíveis), escritos nas lombadas.

Este livro imaginário é um livro literalmente percorrido pelo espectador, com necessidade de paragens e regressos, de descer e subir as rampas (que são as “pernas” do “U”). Exige uma prática cinestésica, um desejo de movimento livre, uma procura de equivalências e relações num universo artístico diferenciado, complexo, cujas obras remetem umas para as outras e para as suas referências literárias, artísticas, históricas. As galerias da Culturgest, pela sua sequencialidade que sugere o percurso, apelam a uma certa ordenação que compromete o “estado de sítio” que a obra de Lapa pretende provocar. Seria preferível, para dar azo a esta inquietude processual, uma exposição mais “desorganizada”? Ou seja, com rupturas ou interrupções nalgumas séries em prol da introdução de um elemento destabilizador? Cremos que talvez esse elemento, não tanto destabilizador mas mais potenciador do ilimitado na obra de Lapa possa ganhar corpo na possibilidade de juntar Lapa com intervenções artísticas contemporâneas que, de algum modo, prolonguem as suas intenções.

Uma das perguntas-chave do curador terá sido, acreditamos, a seguinte: como mostrar literatura numa exposição de arte? A opção foi, principalmente através da obra do artista. Uma literatura-mostruário, incompleta, feita de transcrições, correcções, alterações. Uma literatura fragmentária, exposta em muitas das obras seleccionadas, destacável, embora não necessariamente imiscuída na pintura, mas complementando a afirmação de uma arte duplice<sup>271</sup>.

No caso dos *Cadernos*, a literatura surge como evocação dos seus autores, nos títulos de cada pintura e na criação de uma “imagem pictórica” da personalidade e/ou da escrita de cada um. “Imagem pictórica” no sentido em que a pintura não pretende representar nenhum objecto concreto (discernimos os óculos no *Caderno de Joyce*, talvez uma entrada semi-aberta ou semi-

---

<sup>271</sup> Radicalmente, na pintura, *Presidiariamente (Agrippa)*, de 2004-2005, o texto escrito num suporte de papel (película autocolante sobre papel), destaca-se da tela, suspenso como se fosse uma bandeira, podendo ser lido de baixo para cima e não da tradicional leitura da esquerda para a direita, encimando uma série de episódios gráficos (tinta-da-china) que lembram uma banda desenhada.

fechada?, no *Caderno de Kafka*, e poderíamos continuar com suposições...), mas sim os efeitos visuais de leituras e do conhecimento que temos das vivências dos escritores, de ângústias ou iluminações, a tal pensatividade da imagem ligada às memórias, tantas vezes subjectivas, provocadas num leitor. Epitáfios resguardados por uma imensidão de textos, cheios de esquinas e avenidas, que ainda hoje se batem e debatem.

### 3.3. Biblioteca

Em *Lendo, resolve-se...* tivemos oportunidade de ajudar na montagem, designadamente no desembalamento e montagem da biblioteca de Lapa, considerada por Óscar Faria o coração da exposição<sup>272</sup>, onde tudo (os livros determinantes, manuseados pelo artista; um caderno de estudos; uma pintura *Auto-retrato*, de 1972) fluí e refluí. Esta sala (não só pelas escolhas acertadas, mas por ser um espaço de ligação, ao fundo das rampas) funcionou como uma espécie de ponto de encontro com os princípios de uma obra singular.

A biblioteca foi embalada (seguindo a ordem em que se encontrava na sua origem, identificando cada conjunto de livros com fotos das lombadas nos caixotes onde foram transportados) e desembalada de modo a manter a posição original que os livros tinham no *atelier* do artista. As lombadas (legíveis) dos livros que compõem a biblioteca do artista, com a emoção de terem sido em grande parte escolhidos e manuseados pelo artista, puderam ser vistas e lidas pelo público.

Nesta exposição da Culturgest existiu o cuidado de manter a vizinhança de determinados autores, tal como estavam no espaço original. Procurou manter-se a cumplicidade do artista com os seus livros, de acordo com localizações específicas, movimentações e frequência.

A biblioteca de Lapa constitui o seu mapa espiritual. Não o que ele pensa mas o que lhe foi dado pensar<sup>273</sup>.

Esta sala tem um carácter mais experimental. Inclui documentos pessoais, desenhos e pinturas sem moldura, alguns estudos, livros editados por Lapa (expostos na horizontal na mesma vitrina), a biblioteca do artista, objectos tridimensionais de dimensões consideráveis (*Secretária de Kafka*, 1995; *Estante de Mallarmé*, 2005), uma obra em relevo, colocada na parede

---

<sup>272</sup> Ver Óscar Faria e Delfim Sardo, *Lendo resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura*, Fundação Caixa Geral Depósitos – Culturgest, Lisboa, 2020, p. 145

<sup>273</sup> OQA, p. 144: “Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira.”

(*Sonhando com a imortalidade na cabana*, 1982), pinturas da série *História trágico-marítima*, e duas pinturas: *Auto-retrato*, 1972 e *Sob o rio (da série Gaugin)*, 1983.

Zona de confluência, a um nível mais baixo que as “pernas” do “U”, assemelha-se a uma espécie de gabinete de curiosidades, com toda esta encenação de diferentes formatos. A intenção não será lúdica (foi abandonada a possibilidade de uma sala de leitura), mas a de gerar um espaço de confluência despoletado, desde logo, pelo sucesso e curiosidade que a intimidade de uma biblioteca pessoal despertou. Objectos (neste caso “objectos-livros”, objectos precários, pois não podiam ser folheados, não era possível a sua utilização durante a exposição) que no contexto expositivo surgem como nós ou pontos fixos afectivos de um mapa, pois foram de particular estima do artista (foram usufruídos ou usados no dia a dia por este) e por consequência, os espectadores aderiram à sua carga emotiva. Fazem lembrar, embora de modo diferente (uma biblioteca é mais compactada), as “mesas de orientação” de Aby Warburg<sup>274</sup>. Talvez as “mesas de orientação” de Álvaro Lapa sejam toda a sua obra, feita de afectos<sup>275</sup>, de memórias, de remissões constantes, não no instante da obra acabada, mas na vivência da imaginação em movimento: “pintar é amar de novo”<sup>276</sup>.

Pacientemente, contribuindo para o catálogo, efectuámos a listagem de obras que constam na biblioteca de Álvaro Lapa, retirando das fotografias que identificavam cada caixote (fotografias das lombadas de conjuntos de livros conforme foram retirados da biblioteca do artista) a informação relevante (autor e título). Um trabalho entre a curiosidade e a perseverança com vista à conclusão.

---

<sup>274</sup> EEL, p. 228: “Segundo Georges Didi-Huberman, o *Atlas Mnemosyne* nasce de algo referido nas notas de Binswanger e na correspondência deste com Aby Warburg: uma permanente sensação de desorientação espacial que Warburg mantinha na clínica e que combatia com «mesas de orientação». Estas mesas, repletas de objectos que lhe eram familiares, funcionavam como constelação de objectos afectivos que eram âncoras de orientação no espaço, mesmo durante o tempo dedicado à leitura (que o historiador nunca abandonou durante o internamento).”

<sup>275</sup> Ana Marques Gastão, “O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe ‘Quixote na Bastilha’ na Sociedade de Belas-Artes”, *Diário de Notícias*, 1993/04/10:

“(…) DN – Escreveu, um dia, que encontramos nas obras de arte «o fausto, a ruptura, a amizade, as emoções pela natureza, o inominável e a mão que dispõe». É nestes valores que a obra se encontra com o seu criador?”

AL – Essa frase é melhor que qualquer resposta que eu possa dar. São ilustrações que demonstram pelo exemplo e podem ser consideradas a resposta em estado não interrogatório a uma pergunta que deve ser a sua.

Amizade como via para resolver a vida

<sup>276</sup> Frase inscrita na pintura *Caderno de Henry Miller* (1987)



4 – Biblioteca (fase de montagem)

Culturgest, Lisboa, *Lendo, resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura*, 2020

### 3.4. Zona de Passagem

No corredor de passagem (designada por “3. Conversas”) de uma rampa para outra, ladeando a sala da Biblioteca, exemplares da série *Conversa*, ilustram precisamente este estado de “estar a passar”, de escutar sem perceber, de ver sem ler. Uma colocação precisa num espaço de passagem, de transição.

Maioritariamente realizadas nos anos 80, as pinturas da série *Conversa*, têm uma aparência muito telegráfica, com símbolos/letras que (aparentemente) se repetem, marcando um certo ritmo e recorrência que aproxima a pintura de uma arte oral.

Mas nestas pinturas, todos os gestos de Lapa, replicados na mancha pictórica, mais ou menos concisa, são irrepetíveis. A par da ideia de fala, decorre a ideia de manualidade, imperfeição, incompreensão.

Centro-me, principalmente, nas pinturas desta série onde surge a inesperada presença de uma dupla silhueta de aparência humana: os dois protagonistas (iniciadores?) da “conversa”. Tendencialmente situados do lado esquerdo das pinturas, reforçando a sua presença pelo acentuado peso visual, situam-se nas margens, “à-margem”, como se a “conversa” pudesse fluir livremente sem qualquer espécie de censura ou imposição.

Estas duas misteriosas silhuetas unidas acompanham as palavras, ainda que algumas indecifráveis, marcando, também elas, o compasso, o ritmo da “conversa”. O que dizem elas senão a sua absoluta presença no mundo, inscritas no campo visual tão replicadas como as letras/forma, como as quebras abruptas ou o silêncio entre frases, entre linhas, entre imaginários parágrafos? A sua existência como silhuetas ou sombras faz lembrar Milarepa (monge tibetano que surge nalgumas obras de Lapa), um Milarepa com duas cabeças e por isso com o peso do outro, ou do duplo, tantas vezes desafiador.

O título “Conversa” deve-se não só à ideia de série, de repetição com variantes, mas também à possibilidade da “conversa” se poder estender ao horizonte do público participante na inútil decifração do que a obra pictórica tem escrito...

Uma conversa é um apelo à fala e não à leitura. E a fala pode ser um eco do que pensamos ao dizer e também do que dizemos quase sem pensar.

Diferentemente, aquilo que se escreve para ser cumprido (ou bordado, como nas Profecias de Abdul Varetti) num mundo tão invadido de opiniões e teorias, funciona como utopia. Nas Profecias, sim, Lapa afirma desejos impossíveis, uma humanidade que sonha acordada:

## A EXPERIÊNCIA INTERIOR SERÁ TRANSMITIDA, “ENSINADA”, MUSI- CALMENTE.

Nas *Conversas* Lapa usa a escrita como pontuação ou marcos que se repetem transmitindo a ideia de alfabeto aceite e recorrente, decifrável. Mas, o conteúdo, o significado de algumas palavras legíveis é geralmente circular, repetitivo, tautológico. Álvaro Lapa não pretende instruir, nem tampouco declarar nada para além da libertação que a arte constitui face à opressão, como afirmou em entrevista na RTP, nos anos 70. Uma conversa aberta pela sua impossibilidade, procedendo, também, a um mapeamento do campo visual. Mapa oral? Uma pintura inconsequente, que não é, certamente, para ser contemplada. Como se fosse audível, ao criar um ritmo reforçado pelo apelo tipográfico das cores neutras (preto/branco/cinza/ocre), estas pinturas, nesta exposição da Culturgest-Lisboa estão expostas numa zona de passagem, exemplares das chamadas “obras com palavras”, de uma obra construída no trânsito pintura-literatura. Poderíamos dizer: “conversa de passagem”; ou: “aquilo que eu decifrei quando passava por perto”; ou: “sussurros inatendíveis entre personagens quase imóveis, talvez porque concentradas na irresolução de tudo e das suas existências desconhecidas...”.

A ideia de conversa, remota e inclassificável, decorre, então, entre quem passa (no corredor que é a base da planta em “U” das galerias da Culturgest e faz a ligação entre as rampas onde se sucedem as outras salas) e aquelas silhuetas representadas juntas, ao mesmo tempo tão familiares a todos os que na sua existência participam e se apercebem da proximidade entre duas pessoas. Um par unido como presença mas incerto nas suas comunicações.

Figuras inscritas na mesma inconclusiva sintaxe, adjacentes às letras parecendo produzidas pelo uso de um escantilhão, umas legíveis e outras ilegíveis. A fala exposta numa espécie de pauta, orientada horizontalmente, ao modo do ocidente, com palavras escritas da esquerda para a direita, como o curso de um rio sempre em movimento. Por vezes, uma interrupção na fala (na sequência de formas da pintura), uma queda, um silêncio abrupto, um intervalo inesperado como se fosse uma interferência e o canal da fala, da estação de rádio, ficasse des-sintonizado.

Porque não há nenhuma mensagem para transmitir, a não ser a “conversa”, essa pulsão anónima e sem sentido imediato. Abecedário da incompreensão, da não-afirmação de nada e das

limitações da linguagem. E o vazio negro que surge como fundo e silêncio destas pinturas: conversa de mudos; conversa de pensamentos; conversa sem fim nem início.

Na verdade, a pintura e a escrita servem como veículos artísticos de concretização de uma ideia: a expressão da fala sem mais.

Espécie de poesia visual em formato não portátil, longe da abundância de motivos da *mail art* ou da partilha de poemas visuais em revistas próprias, estas pinturas assumem-se como um território pouco explorado: uma certa recusa de comunicar resolutamente. Também a ideia de uma escrita marginal, mais falada do que escrita, mais indicada do que lida (aqui uma referência aos subversivos autores da importante série *Cadernos*, notadamente William Burroughs). Por isso, uma escrita que pode ser pintada. E uma pintura que pode ser lida.

O eco destes procedimentos é a expressão (pictórica) da fala, essa capacidade de ocupar o espaço do silêncio (o fundo/abismo) com a imaginária deslocação do som, que se articula em letras ou manchas. A capacidade de usarmos o abecedário como um jogo, como uma constelação infinita de combinações até à incompreensão de tudo.

Fica em suspenso o mundo. E as duas silhuetas, que na verdade podem corresponder a um só ser, unidas na zona da cintura, afinal talvez refiram esta conversa infundável connosco, numa atitude de fechamento própria do confinado universo artístico de Álvaro Lapa (a ideia de recusa, advém, também, do isolamento voluntário e da impossibilidade de comunicação). Mas é precisamente partindo de escolhas fundamentais e de reformulações artísticas do real que se estabelecem caminhos ou se lançam as âncoras para que possamos, através de uma obstinada procura, desvendar o mundo.



### 3. Conversas

*Lendo, Resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura* (fase de montagem)

Culturgest, Lisboa, 2020

### 3.5. Salas principais: Abdul Varetti. Cadernos

As salas principais, que são como eixos estruturadores, ou nós, situadas a meio de cada perna do “U” e de frente uma para a outra, são a sala 2 (Abdul Varetti) e a sala 5 (Cadernos).

Para além do seu carácter de “instalação”, (a sala 2, em modo *period room*, é uma recriação da mostra apresentada na Galeria Bucholtz em 1972; a sala 5 é uma “composição” das pinturas dos *Cadernos* segundo o método do “museu ad-hoc”), são salas que apresentam todas as obras (ou quase todas) das respectivas séries. Exibem uma maior consistência temática. Confrontam mais directamente o espectador. As obras expostas equiparam-se, seja pela sucessão nivelada em “Abdul Varetti” ou pela ideia de composição nos “Cadernos”. Conclui-se daqui que o tipo de atenção é instituído pela relação que se pretende criar entre a obra e o espectador.<sup>277</sup>

Nos “Cadernos” a noção de escala prende-se com a relação de proporção da forma (única e predominante na zona central do suporte pictórico) versus dimensões e limites do campo visual (na série em estudo o campo visual tem diversos formatos rectangulares). A disposição em “museu ad-hoc”, favorecendo o conceito de instalação, cria um ritmo sugerido por estes factores, uma tensão particular<sup>278</sup>.

---

<sup>277</sup> EE, p. 146: “A questão é a de saber qual o tipo de atenção que é provocado por este ou aquele dispositivo.”

<sup>278</sup> WRM, p. 212: “Kline’s great black bars have the tension of a taut bow, (...). And his sense of scale, that *sine qua non* of good painting, is marvelously precise”.



2. Abdul Varetti (fase de montagem)

*Lendo, Resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura*

Culturgest, Lisboa, 2020



5. Cadernos (fase de montagem)

*Lendo, Resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura*

Culturgest, Lisboa, 2020

### 3.6. Epílogo: última sala

O livro termina, num paralelismo com a vida, na última sala, que apresenta obras enciclopédicas em que são retomados trabalhos anteriores em miniatura e ditos sintomáticos de um estado de pura perplexidade (*Sonhos-rumores*, 2005). Obras fechadas que significam a aspereza do fim (*Conta-gotas*, 1988-1989; *Campéstico II*, 1990; *O barco está a voltar para casa [alone]*), (s/d), e um sinal de esperança e abertura ao vazio numa obra em que uma forma humanizada, mas leve, lembra um anjo (*O barco está a voltar a casa*, s/d.).

### 3.7. Considerações

Pode uma exposição ser um ritual? Para ser equiparada a um ritual, uma exposição deve pressupor várias fases ou “passagens”. Desde logo a iniciação, a purificação e a libertação. Assim podemos entender *Lendo, resolve-se...*: a exposição como livro segue uma ordem, um suposto ritual, desde a capa, uma espécie de tríptico vertical, *Prece pelos bêbados (evocação de Fernando Pessoa (1970))*, (iniciação a toda uma problemática da despersonalização através da cumplicidade no álcool – Pessoa, Lowry e Lapa – e do trabalho executado com o apoio da mesa-suporte), passando por séries utópicas (Abdul Varetti) com intenções de melhorar a humanidade, ou séries narrativas sem que se demarcam de uma intenção moralizante (*Quixote na Bastilha*), até à série *Cadernos* (elegíaca ou fúnebre?), chegando por fim à última sala das galerias onde tudo fica em aberto – a arte como legado.

Quem adere ao ritual? Principalmente o próprio Álvaro Lapa, que pelo seu percurso artístico transmite uma mensagem de inconformismo.

A fala, uma fala que é um monólogo (o artista que repete em silêncio ou em voz alta frases que são metáforas da vida) e um diálogo (as vozes dos escritores que se cruzam com a voz dos leitores e de Álvaro Lapa), articulada ou desarticulada, funciona como espécie de passagem entre pintura e literatura. Aquilo que fica sempre por dizer, entre o dito e o não-dito.

Também uma fala que raciocina, preocupada em afirmar a recusa. O raciocínio tem várias velocidades, pondera, hesita sem afirmar definitivamente. Podemos notar o exercício do raciocínio em “voz alta” numa entrevista dada por Álvaro Lapa, que é na verdade uma espécie de monólogo (programa Perfil, RTP, 1970). Ou seja, raciocinar é quase pensar de novo pela primeira vez. Nas entrevistas que concedeu a jornalistas, Álvaro Lapa parece estar sempre a

produzir raciocínios sobre o seu trabalho, evitando compromissos e axiomas. Coloca em causa, diríamos num gesto de humildade sábia, as motivações da sua obra.

Ou uma fala desprendida, que é constituída por variações de entoação, de dicção, hesitações, ecos, confluências sonoras.

Senti sempre, enquanto espectador, a presença e necessidade desta última fala, apesar de tudo audível, reveladora no seu potencial quase mítico de querer dizer corajosamente a impossibilidade do mundo. Escritores-sismógrafos<sup>279</sup>.

A exposição poderia contemplar gravações de vozes (a voz dos escritores evocados, existente em gravações, ou leituras de excertos significativos feitas por actores profissionais). A voz humana, genuína, ciente do peso e significado das palavras ditas (a promessa do dito) e não uma voz demasiado ensaiada e “plástica”. Dou aqui como exemplo Mário Cesariny a ler (gravação editada em CD), com comoção (ou simplesmente perceptíveis “falhas vocais”), o seu poema:

“queria de ti um país de bondade e de bruma  
queria de ti o mar de uma rosa de espuma”.

Nesta situação proporia duas possibilidades: ou a colocação de *headphones* nalgumas das salas, que implicariam uma escolha do espectador; ou um ambiente sonoro concebido através do ininterrupto cruzamento de vozes e textos, oriundas de diversos focos sonoros ao longo das galerias da Culturgest. Esta última situação seria talvez mais compatível, de acordo com a escrita de ruptura, com a emergência de um estado de sítio, um certo caos relacionado com a fragmentação, a citação e a impostura de querer fixar o conhecimento de uma só vez.

Na sua aparência de pinturas, as obras de Lapa seriam também o suporte físico habitado por essas vozes misturadas: alguns dos textos lidos poderiam ser frases inscritas nas pinturas ou entrecortadamente, com pausas. Todo um dispositivo sonoro, cinematográfico, acompanharia, projectado no espaço, a perplexidade de uma pintura que não quer ser apenas pintura, mas linguagem-outra, despojos de um ritual.

Caso não fosse intenção colocar estes “lençóis sonoros” em simultâneo com a visão das pinturas expostas, para não perturbar a sua autonomia, outra possibilidade seria, colocar o som apenas nos

---

<sup>279</sup> Álvaro Lapa, *Porque morreu Eanes*, Estampa, 1978, p. 16: “E há mais: remédios conselhos avisos para este e para aquele todos recebem da voz pelo ar entre este mundo e o outro algum sinal, parece”.

dois corredores laterais das galerias (onde não existem salas e podendo permanecer vazios de obras); ou, em determinados instantes temporais, reduzir a iluminação das salas o suficiente para os espectadores não colocarem em risco as obras expostas e então, nesses instantes activar o dispositivo sonoro, surpreendendo os espectadores num universo de vozes e influências literárias.

Entre o catálogo e a exposição existe uma complementaridade, detectada imediatamente pela dinâmica explícita, principalmente no catálogo (ampliações das obras e de frases inscritas nas pinturas, intercaladas com vistas das salas e textos de ficção editados, presentes na biblioteca) entre pintura e literatura, entre imagem e texto (ou entre forma e texto-forma). De notar também que a aproximação e/ou afastamento perceptivo que solicitamente, enquanto espectadores, exercemos sobre as obras expostas (vistas e lidas ou apenas pressentidas) é replicada nas opções de *design* gráfico do catálogo com paginações de uma só imagem em duas páginas, de uma imagem ocupando toda a página, e perspectivas apropriadas das diversas salas que nos transmitem a noção de percurso. e complementaridade.

Para além de toda a necessária informação prática ligada à exposição (curador, programação de artes visuais Culturgest, direcção de produção, montagem, agradecimentos a particulares e a coleccionadores particulares e instituições que cederam obras) e ao catálogo (textos, coordenação, revisão, desenho gráfico, levantamento da biblioteca de Álvaro Lapa, créditos fotográficos, impressão e acabamento, tiragem), a complementaridade exposição-catálogo é de realçar através da reprodução em catálogo de obras que não “cabiam no espaço expositivo”, que não foi possível serem detectadas a tempo ou de paradeiro incerto; por outro lado, a literatura, os textos – de pinturas e de livros ou cadernos do autor - podem ser lidos em páginas inteiras, mais comodamente.

O texto do catálogo (exceptuando a introdução), escrito pelo curador, expõe de modo claro as intenções das obras escolhidas e coloca o leitor na situação de se aperceber das dificuldades inerentes à produção de uma obra que se baseia no trânsito pintura-literatura.

## 4. INVESTIGAÇÕES PINTURA-LITERATURA – COMPARAÇÕES

### 4.1. Literatura em Álvaro Lapa

Lapa considera pintura e literatura como artes dependentes onde se inscreve a vontade de narrar ainda que seja uma narração do absurdo, onde símbolos e temas se misturam<sup>280</sup>. Confrontar a palavra e a imagem: não querer afirmar senão tramas de envolvimento de todas as coisas e linguagens<sup>281</sup>.

Em *Um Passeio* (1973), desenhos e palavras coexistem pacificamente sem dependências: somente ocupam o mesmo suporte, embrenhados na mesma teia que lhes confere a dimensão lúdica do “passeio”.

No entanto, para ele, a escrita é uma arte superior. Assume protagonismo como escritor. Um escritor que pinta, não um escritor que escreve... portanto, um escritor sem livro<sup>282</sup>. Reabilitar as palavras-fortes adormecidas, pôr as palavras a falar através da pintura<sup>283</sup>. Porque há pouco para dizer<sup>284</sup>.

A falta de reconhecimento como escritor desvanece-se numa “escrita-de-ninguém”<sup>285</sup>: em frases pintadas nas séries alusivas à fala, uma fala incompreensível, indomável (série *Conversa*, anos 80) e anteriormente, de modo quase telegráfico, ou dactilográfico, parecendo replicar no suporte pictórico a força exercida nas teclas das máquinas de escrever, variando a intensidade da tinta nos contornos de quadriláteros imperfeitos, na série *Oral*, executada a tinta-da-china sobre papel, que surge no final dos anos 70. Ou em frase pintadas que parecem recados, intenções, condutas.

---

<sup>280</sup> Maria Leonor Nunes, “Álvaro Lapa. Uma retrospectiva diferente”, *Jornal de Letras*, 2018/01/31: “Para o curador [Miguel von Hafe Pérez] ‘Lapa é essencialmente um narrador’. Há uma voz que acompanha a pintura, por mais paradoxal que possa parecer, sobretudo nas séries em que se inscrevem as palavras, muitas chamadas *Conversa*. Acções como conversar ou passear surgem, aliás, muito na sua pintura, o que tem a ver com posturas existenciais”.

<sup>281</sup> Cat. expo., “Modelos narrativos. Exposição de Abdul Varetti e Álvaro Lapa”

Galeria Quadrante, 1973: “[Se ele aderiu a colaborar comigo nesta exposição, cujo pretexto lhe pareceria normalmente menor, foi porque, após viva discussão, concordámos em que o facto de confrontar «a palavra» e a «imagem», facto útilimo, poderia ser ainda gerador de uma lucidez e de um bem-estar íntimo que adiassem o fim. O qual é inevitável, segundo Varetti]”.

<sup>282</sup> José Gil, *Álvaro Lapa - Reunião*, Galeria Fernando Santos, Porto, 2005, p. 8: “Em *Sonhos/Rumores*, o pintor escreve: “ilustrar um sonho-texto. Escritor sem livro”.

<sup>283</sup> Álvaro Lapa, *Sequências narrativas completas*, Assírio&Alvim, Lisboa, 1994, p.87: “Passeando no livro com ouvidos literários prontos a repetir no gravador labial. Descobriu o som das palavras todas que estavam escritas e não falavam. Reanimou a fala com as palavras e a estas pô-las a dormir”.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 31: “Porque nós percebemos lentamente como há pouco para dizer e até uma expressão cada vez mais crua como a minha pode dizer esse pouco nos nossos ouvidos limpos”.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 64: “A des-figuração indefine toda a afirmação, tal como o pressuposto de uma escrita-de-ninguém ridiculariza a apropriação. E assim, ela, a escrita, é em último grau considerável e praticável uma escrita da-espécie”.

O “escritor falhado” é o escritor sem obra. Escreve sem concluir. Conclui sem escrever. Uma escrita que não se consegue digerir<sup>286</sup>, sem qualquer reconhecimento, facto que gerou mágoa no artista<sup>287</sup>.

O conteúdo do “livro” (o tal livro impossível, sem autor), o que o “livro” oculta para além da capa é para o artista uma maré estranha, impossível de permanecer fixa. O “livro” nunca resolvido como obra acabada, é uma instância móvel, propaga-se, nunca será um detrito intelectual na estante da ficção<sup>288</sup>.

Escritor “falhado”, também, no sentido em que nada institui senão a utopia ou a desordem. Nada pretende a não ser explorar a sedução do vazio<sup>289</sup>.

A escrita, a escrita contestatária e inovadora, a literatura *underground* (termo mais conotado com a *Beat generation*) dos escritores dos *Cadernos*, balança em ritmos diferentes<sup>290</sup>, desenha o reinício da essência do pensamento. Questionar a realidade num processo de angústia e libertação individual<sup>291</sup>. Uma poética improvável. Ser através da arte é também viver a arte, exercer o dom de uma atenção cada vez mais dirigida sobre o mundo<sup>292</sup>.

Como nos *Cadernos*, na escrita, Lapa sempre procurou um certo impacto “primitivo” ou bruto, relacionado com a depuração, o filtro: o que interessa é o “retrato”, a ideia de um instantâneo não por facilidade ou oportunidade, mas por intensidade, força, presença sem contornos definidos (as pinturas da série em estudo, são evocações, passagens em permanente desvio). Impossível fixar uma epopeia (Homero) ou uma transgressão (Céline).

---

<sup>286</sup> Eduardo Jorge Madureira, Álvaro Lapa – entrev., Pag. “Vandoma, cadernos culturais n.º 1”, Braga, 1985: “É porque é uma escrita antipática, com termos médios de entendimento nulos, ou quase nulos. É uma escrita inclassificável: como um borrão, um disparate, uma enormidade”.

<sup>287</sup> Óscar Faria, “O artista sente-se mal: pintor Álvaro Lapa em entrevista ao Público”, 1993/03/30: “R – Pela pouca aceitação, reconhecimento que tive como escritor, ou seja, silêncio absoluto sobre a publicação dos meus quatro livros (Raso como o Chão, 1977; Porque morreu Eanes, 1978; Barulheira, 1982; e Balança, 1985). Silêncio absoluto significa total; excepto da minha parte”.

Nota do autor: de referir a publicação posterior de: Álvaro Lapa, *Sequências narrativas completas*, Assírio&Alvim, Lisboa, 1994

<sup>288</sup> Álvaro Lapa, *Sequências narrativas completas*, Assírio&Alvim, Lisboa, 1994, p.9: “Ninguém escreve este livro; funciona a torto e a direito como um passageiro atrasado abre caminho num cais ou apenas como quem chega e olha, para os quatro ou cinco lados de uma multidão, procurando”

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 91: “Saltar no desconhecido até ao longe e deixar-me ser como um mundo à deriva larga.”

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 9: “Ao contacto das coisas das ideias do diferente a escrita deve trepidar; tremer como uma teia-de-aranha, e como esta deixar suspensa a estranheza ou apropriar-se dela, devorá-la e continuar a ser como um movimento inegável, até que um deles se acabe, o livro ou o mundo editáveis”.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 62: “... Pensando no que é possível escrever – a realidade tal como a sinto; tal como a investigo; tal como a sei”.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 87: “A vida sonha-se e a arte é o sonho que se vive”.

Quanto aos *Cadernos*, poderemos dizer que as formas usadas são gestálticas, definem um espaço tendencialmente centrado. O espaço informe será esse outro, o da literatura. Poderão os *Cadernos* ser conversas de Álvaro Lapa com os escritores evocados? Os *Cadernos* como imagens que são duplos, segundo Pérez, “falam por...”<sup>293</sup>. Imagens que ressoam vozes<sup>294</sup>. Escrita e pintura em alternância e simultaneidade.

Segundo Delfim Sardo, “Álvaro Lapa fez uma espécie de galeria. Em vez de alegoria, perguntou: ‘Como é que tu serias se fosses um caderno?’<sup>295</sup>”; “É, portanto, uma pintura literária, porque o seu centro se constrói em torno de um universo ficcional, mas porque também incorpora a imagem metafórica da dedicatória. Na série intitulada *Cadernos*, cada pintura é dedicada a um autor de uma galeria pessoal de escritores – (...)”. Portanto, cada um dos *Cadernos* procura representar (pictoricamente) uma ideia de literatura. Espécie de momento crucial, retrato representado para a posteridade. Tal como num texto podemos extrair frases lapidares que funcionam como nós de sustentação ou justificações de poder.

A literatura é utilizada como dispositivo e como modelo que gera outras formas de se expandir. A literatura como formação adolescente e fonte de inspiração. Em cada “escrita” imbuída de vitalidade e diferença existe um corpo que respira. Será o corpo do escritor? Sem dúvida, os gestos mentais, ainda que inconscientes ou como dádiva, produzem a escrita e o corpo refaz-se no seu impulso de algo que se pensa entre as coisas do mundo... ressentir-se. Também o corpo do leitor sofre uma transformação: é igualmente um corpo imaginado.

Álvaro Lapa escritor, recorrendo a cortes e colagens assume um discurso para não ser integralmente compreendido, um discurso paradoxal. A colagem gera descontinuidades e rupturas. A colagem como estrutura plástica funciona como ruptura. É um método libertário, que rompe hierarquias e faz assomar um discurso de ruptura e novidade.

Nas obras de Lapa com palavras, estes fluxos fazem-se entre pintura e literatura. Esta dependência provoca *cut-ups* sucessivos nas pinturas. O texto surge como colagem improvável. Qual a relação do texto com a pintura, por exemplo, no *Caderno de Henry Miller* no qual está inscrita a frase: “Pintar é amar de novo” (Henry Miller)? Espécie de *Hypomnemata* - tomar nota

---

<sup>293</sup> in, Rosendo, Catarina, *Entrevista a Miguel von Hafe Pérez*, Serralves, 2018

<sup>294</sup> Álvaro Lapa, *Sequências narrativas completas*, Assírio&Alvim, Lisboa, 1994, p.87: “Aceitando o corpo como o ecrã sonoro do mundo a vibrar nele”.

<sup>295</sup> Visita orientada efectuada por Delfim Sardo (Culturgest,Lisboa, 02.03.2020)

do já dado, da frase conhecida, mas em modo artístico, manual (isto é, pictórico), como se o gesto do pintor prolongasse o significado da frase, escolhendo-a, destacando-a. Expor a frase (escrita, nos títulos ou nas pinturas) convida a meditar sobre a frase. A pintura surge como libertação do acto de escrever e vice-versa. Espaço intersticial entre pintura e literatura. Aplicar nas realizações artísticas o processo “descritivo” de passar do visual para o verbal<sup>296</sup>.

Nas *Profecias*, a escrita demorada, conquistada letra a letra. Bordadas pela mão de Lapa, as letras funcionam como inscrição, em consonância com as frases proféticas, intemporais e incólumes. Mais uma vez não é o domínio da explicação, mas do prognóstico, de um utópico futuro.

#### **4.2. O Autor independente**

O culto do individualismo como ética: ser um autor é fazer a diferença, é impor a linguagem de uma vontade soberana (diferentemente da despreocupação do *flaneur*, que não segue nenhuma prescrição a não ser o desejo de participar num estado de despojamento, sem razão, nem ideais). Inventar linguagem é o papel do artista e o modo de preservar a sua individualidade e liberdade. Muitos “outros” assomam e habitam o singular. O escritor interroga. Essa capacidade de tornar plausíveis várias respostas de vários protagonistas. “Ou o poema contínuo...” de Herberto Helder. Vítima da escrita o escritor é o fantasma de si próprio. Desmultiplica-se em vários num território (em primeira instância, a folha em branco) de perda de identidade.

Segundo Michel Foucault, o nome do autor pode ter vários protagonistas. Toda uma teoria da influência constituída por sementes mais ou menos prósperas.

O reconhecimento de um autor surge através de um determinado tipo de discurso. Existem textos-matriz que pela originalidade e novidade da sua pulsão, são a origem de novos discursos. Constelações de sentido, por avanços e recuos, por saltos, também caracterizadora da escrita contestatária, que não segue um discurso com princípio meio e fim, recorrendo a uma linguagem intermitente, recursiva e obstinada.

Transdiscursividade é uma capacidade de influência. Da literatura na pintura e da pintura na literatura. A releitura implica novas considerações teóricas. Repintar funciona geralmente como

---

<sup>296</sup> Eduardo Jorge Madureira, *Álvaro Lapa - entrevista*; Pag. “Vandoma, cadernos culturais n.º 1”, Braga, 1985:

“E.J.M. – Mas como é que se pode passar de uma linguagem visual para uma linguagem verbal?”

A.L. – Pode fazer-se isso colaborativamente, através de descrição de uma operação em termos de outra operação. Esta passagem pode efectuar-se através de um risco, não apenas de um condicionamento, mas de um risco, de uma ficção, de uma fábula”.

um ofuscar ou toldar. A pintura com cicatrizes ganha frescas camadas de sentido. Por exemplo, podemos aplicar as noções de ressonância e interferência na relação pintura-literatura em Lapa, nomeadamente nos *Cadernos*? Ressonância como fluxo, interferência como quebra. Na verdade, é a oralidade, a fala do mundo e no mundo, entendido este como cosmos ou início, avesso ao estabelecido, que convoca pintura e literatura. A fala encantada por histórias memoráveis, ininterrupta, como modo de evitar a morte. Aquele (o artista) ou aquilo que fala (a obra) manifesta uma expressividade, vontade de se sobrepor ao mundo tal como é conhecido. Processo de sublimação. Pensemos nas modalidades de existência (do discurso): como foram digeridos os discursos dos 19 escritores?

Diálectica pictórica de Motherwell: o consciente e o inconsciente no vocabulário e prática pictórica. Qual a dialéctica pictórica em Lapa? Creio que se passa atendendo a um lado mais plástico, entre forma e fundo (ou figura e o vazio sempre prevalecente) e por outro lado, mais filosófico, nas motivações de ambiguidade geradas entre pintura e literatura. Ambas as artes, no seu mútuo contraponto (nas pinturas os títulos, as frases pintadas no suporte de PVC, a utilização de letras como signos; na literatura, os desenhos impressos, as imagens visuais díspares...). Lapa explora e joga com o espaço entre (o intervalo) pintura e literatura. De que modo? Contesta a hegemonia dos géneros artísticos. O valor, a singularidade de posições, práticas e realizações, está na rebelião do eu contra o imposto.

A linguagem usual, pelo desgaste do uso corrente, pelo assentimento e perda de valor poético, vai perdendo a sua força sugestiva e torna-se mais um elemento de rotina e domínio. Só a poesia do único balança o mundo e causa interferência. O poder legisla. A arte insurge-se, não acata, considera a liberdade de expressão.

A escrita impõe-se como ausência, dado o seu poder revelador, a sua independência face ao autor, a sua capacidade de ser repensada perante novas circunstâncias.

Não é o sujeito que pontua a linguagem, mas sim a “escrita” – essa constelação do diverso, essa orfandade selvagem, o enigma da velatura entre a correcção e a mentira da síntese.

O escritor acaba por ser um médium (um vidente) – o que ele transmite é o discurso da escrita, uma cadência autoral imbuída de exterioridade: a escrita sem proprietários, dada ao mundo, continuada. A exterioridade do autor em relação ao texto provém de tudo aquilo que, estando escrito nasceu da inspiração, do imprevisto, do inconsciente.

A “escrita” faz-se enquanto jogo sem sujeito, sem limites, atenta às possibilidades da sua própria expansão por outros meios. Abertura implica expansão, cedência, contágio.

Álvaro Lapa mistura acontecimentos díspares da história numa mesma pintura numa espécie de rompimento de barreiras temporais e culturais (série *Quixote na Bastilha*). Cria narrativas excêntricas e usa, altera frases, num outro contexto, incerto. A sua escrita aproxima-se da montagem cinematográfica: os cortes, as interrupções, a noção de fragmento, corpo estranho ou inscrição sem contexto claro.

Na escrita de Herberto Helder a ideia de montagem sugere não só uma imposição metafórica (no caso de lapa, também, humorística), como também a ausência de hierarquias ou estruturas que remetam para uma ordem clara, um princípio e um fim. Em ambos, o demênial como método. Entre o acaso e o vazio, a razão de não querer ter razão. O desenraizamento.

A desejada companhia com que finalmente nos podemos sentar em silêncio.

### **4.3. Notas sobre alguns dos 19**

Obras de ruptura ou de vanguarda ultrapassam o critério do gosto. Surpreendem pelo atrevimento, desmesura, pelo implacável posicionamento face ao conhecido. Abalar as certezas é ir contra. A arte é o inominável e tem um papel destabilizador. A liberdade é a diferenciação contra a uniformização de tudo e de todos.

A contradição (por exemplo, na escrita de Villon) opõe-se a qualquer tomada de posição. Tudo existe em simultâneo. A vida mistura-se com a ficção. Um sentimento de ilusão faz-nos duvidar da existência.

A propósito de Sade, o confinamento social gera o crime. A complexidade da natureza humana afectada pelo bem e pelo mal.

Sade desafia os costumes privilegiando a propensão libertina e indefinição moral da natureza humana. Contra a hipocrisia da virtude e o tédio<sup>297</sup>, o exercício do prazer, os hábitos desregulados, a “vontade” de exploração planeada dos sentidos (epicurismo).

---

<sup>297</sup> Pierre Klossowski, *Sade, meu próximo*, Nova Vega, Lisboa, 2008 p. 65: “Nascida do tédio e do desgosto de Sade, a utopia da sociedade em estado criminal permanente, se fosse interpretada à letra e os seus ideólogos do mal

Em Max Stirner, o homem, partindo do nada (ou do vazio<sup>298</sup>), que é a sua motivação existencial, exerce a sua liberdade espiritual única, é criador e criatura. O eu como referência tem muitas outras referências<sup>299</sup> – este facto pressupõe uma nova corporeidade<sup>300</sup>.

A célebre frase de Rimbaud, «je est un autre», promove o desregramento dos sentidos, o estranhamento (do corpo, dos pensamentos), a dissolução da identidade em muitos possíveis. O poeta-vidente desconstrói o mundo instituído e razoável (age como um criminoso ao recusar a legibilidade), criando um mundo alucinado mas pleno de vitalidade:

“A  
UMA  
RAZÃO

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 arrancada.  
Viras a cabeça: o novo amor! Voltas a cabeça – o novo amor!  
«Troca os nossos lotes, livra-nos das pragas, a começar pela praga  
Do tempo», cantam-te estas crianças. «Ergue não importa onde a  
Substância dos nossos destinos e do nosso arbítrio», imploram-te.  
Chegada a todas as horas partida para todos os lados”<sup>301</sup>.

---

resolvessem pô-la em prática, soçobriria no desgosto e no tédio: contra o desgosto e o tédio não pode haver outro remédio senão o sobrelanço de novos crimes *ad infinitum*”.

<sup>298</sup> Max Stirner, *O único e a sua propriedade*, Antígona, Lisboa, 2019, p. 27: “(...) face ao mundo, o que nos resta é apenas a ataraxia (a impassibilidade) e a afasia (o emudecimento, ou, por outras palavras: a *interioridade* no seu isolamento). Não é já possível «reconhecer no mundo qualquer verdade», as coisas contradizem-se, os pensamentos sobre as coisas não se distinguem (bom e mau são a mesma coisa, de tal modo que aquilo que um acha bom, o outro acha mau); assim sendo, o conhecimento da «verdade» é uma utopia, e o que resta é o *homem sem conhecimento*, o *homem* que não encontra no mundo nada para conhecer, e este homem deixa entregue a si este mundo vazio de verdade, que lhe é totalmente indiferente”.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 19: “(...) tomo o mundo como aquilo que ele é para mim, como o meu mundo, a minha propriedade: eu sou a referência única de tudo”.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 146: “O homem é apenas alguma coisa enquanto *qualidade* (propriedade) minha, como a virilidade ou a feminibilidade. O ideal dos antigos era o de serem homens (varões) no pleno sentido da palavra; a sua virtude é a *virtus* e a *arete*, isto é, virilidade”.

<sup>301</sup> Jean-Arthur Rimbaud, *Iluminações. Uma cerveja no Inferno*, Assírio&Alvim, Lisboa, 1989, p. 35

A identidade é alteridade e ilegibilidade. O encontro com uma nova linguagem, polissémica, disruptiva, fora do tempo e do espaço: a fragmentação, a descontinuidade, a contradição.

A heteronímia de Pessoa é psicológica e literária. Despersonalização: efeitos de assombração e luz<sup>302</sup>. O constante apelo da lucidez, em todos os momentos da vida, inclusivé na embriaguez:

“Perder tempo comporta uma estética. Há, para os subtis nas sensações, um formulário da inércia que inclui receitas para todas as formas de lucidez.”<sup>303</sup>

Relativamente à despersonalização de Joyce, António Rodrigues refere parentesco ético.

Em Beckett os personagens gravitam em torno de si próprios sem nada desejarem de verdadeiramente importante. Conversa de vozes anuladas pelo inútil silêncio de tudo:

“Não tenho nada para fazer, isto é, nada de especial. Tenho de falar, e não tenho nada para dizer, nada a não ser as palavras dos outros”<sup>304</sup>.

Em Céline a linguagem falada nas ruas ganha estatuto de linguagem escrita. O esplendor da miséria (uma linguagem que por vezes toca o coloquial) descrito sem sentimentalismos nem remorsos:

“Imaginem só... um «Bairro» qualquer de amplitude imensa... porcalhão que eu sei cá... que abarrota de reservistas... um contingente formidável... todo um exército de vadios em estado abominável... enroupados à paisana, ainda... com andrajos... surumbáticos ao máximo naquela

---

<sup>302</sup> Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia de Fernando Pessoa*, INCM, Lisboa, 1985, p. 80: “«Na Floresta do alheamento» se chamam as primeiras páginas de prosa que publicou, antes da invenção dos heterónimos, e esse título parece já definir um dado essencial da sua personalidade: Pessoa nunca está «presente», a vida para ele não existe senão no plano do pensamento, como emoção transferida: ele não sente – sente o sentir, se assim é lícito dizer, sente em segundo grau. A emoção e mesmo a sensação nunca são «dele», mas sempre alheias”.

<sup>303</sup> Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, ed. Richard Zenith e Assírio&Alvim, Lisboa, 2006, p. 267

<sup>304</sup> Samuel Beckett, *O Inominável*, Assírio&Alvim, Lisboa, 2002, p. 41

farrapada... magricelas... como se tivessem passado no duro dez anos... debaixo de bancos a comer restos... (...)"<sup>305</sup>

Diferentemente do recolhimento budista (Han Shan) Lapa utiliza a frase “arte da retirada”. Em Lapa significa recusar o já estabelecido, o reconhecimento e prende-se com uma pesquisa filosófica e artística pessoal; em Han Shan, uma aproximação à natureza circundante e consequente paralelismo com a fragilidade e brevidade da existência humana:

“Living on Cold Mountain, I got free of the  
World,  
Not even a mantra hung on my heart.  
Maybe a line of a poem might get scribbled on a  
Rock wall.  
Me, drifting *home*, like the unmoored boat”<sup>306</sup>

Witold Gombrowicz na sua escrita mistura várias dimensões de realidade explorando o fascínio pelo imediato e pelos instintos mais obscuros fixando muitas vezes a sua atenção em pormenores ou fragmentos de real que adquirem um protagonismo inesperado e absurdo<sup>307</sup>.

O fragmento (escrito e pintado) como síntese ou lição de vida<sup>308</sup>. Temos de nos desprender do todo, da unidade integral e consciente, perceptível sem esforço, para que as partes possam viver

---

<sup>305</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Vão navios cheios de fantasmas*, Hiena, Lisboa, 1986, p. 13

<sup>306</sup> Han Shan, *Cold Mountain Poems, Zen poems of Han Shan*, Shih Te and Wang Fan-Chih, Shambhala-Boulder, Colorado, 2019, p. 57:

“Habitando a Montanha Fria, libertei-me do  
Mundo,  
Nem um mantra ficou suspenso no meu coração.  
Talvez a linha de um poema possa ser rabiscada numa  
encosta.  
Eu, à deriva em casa, qual embarcação desamarrada”  
(trad. do autor)

<sup>307</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Vega, Lisboa, 1995, p.23: “- Que prodígios! Espantou-se Fuchs – Pardais a baloiçarem, frangos enforcados, e se fosse a anunciarem-nos o fim do mundo?”

<sup>308</sup> António Mega Ferreira, “Da estranheza em Álvaro Lapa”, *Jornal de Letras*, 1985/03/12: “O pintor trabalha com formas e cores, mas segue Gombrowicz, que imaginava na criação um diálogo/duelo entre o grande sintetizador e o grande analisador - «com o sagrado sempre a espreitar»”.

ou expressar-se (as “bocas” de Catherette e Léna em *Cosmos*)<sup>309</sup>. O mundo entendido como um biombo<sup>310</sup>, uma narrativa descentrada que oculta e desoculta<sup>311</sup>.

Gombrowicz profeta<sup>312</sup>. Tal como nas intenções artísticas de Lapa, Gombrowicz investiga as possibilidades, expondo-as. Relacionar coisas díspares<sup>313</sup> permite, ao menos, eliminar primazias, consensos, e apelar ao fascínio do acaso (surrealista, também) como um sentido para a vida como criação – a ideia ordenadora<sup>314</sup>.

O duplo em Gombrowicz reproduz e reflecte o autor (o escritor) nas personagens. Um desejo sempre em trânsito transita de umas personagens para outras<sup>315</sup>. Dependem umas das outras, presenciando e participando na indefinição e mistério do mundo. Constituem-se reciprocamente como existências ambíguas<sup>316</sup>.

---

<sup>309</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Vega, Lisboa, 1995, p.18: “Era, de facto, um «elo» que não existia, tratava-se pura e simplesmente de uma boca considerada em relação com outra boca, em função, por exemplo, da distância, da orientação, da situação, e nada mais...”

<sup>310</sup> *Ibid.*, p.51: “Resumindo: que havia de espantoso no facto de uma boca ir dar a uma outra boca, se sempre, constantemente, uma coisa vai dar a outra, se uma se dissimula por trás da outra, por trás da mão de Lucien a mão de Léna, por trás da chávena um copo, por trás de uma linha húmida no tecto uma ilha, na realidade o mundo era uma espécie de biombo que só se desvendava à medida que eu ia avançando cada vez mais: as coisas brincavam comigo como se eu fosse um balão!”

<sup>311</sup> *Ibid.*, p.143: “Ser-me-há difícil narrar a sequência desta história. Aliás, nem sequer sei se isto é uma história. É de hesitar chamar «história» a uma tal... acumulação e dissolução... contínua... de elementos...”

<sup>312</sup> Ana Marques Gastão, *O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe “Quixote na Bastilha” na Sociedade de Belas-Artes, Diário de Notícias*, 1993/04/10

“(...) DN – Gombrowicz...

AL – Inventor de uma problemática no sentido filosófico, substitui mesmo os filósofos, com vantagem para mim. Considero-o um profeta.

DN – Que é isso de se ser profeta?

AL – Perceber o que ainda não está completamente formado, deformado. Ele não profetiza fora da sua relação com o mundo. Não se apoia em textos como Blake. É um profeta na pose. Não se trata do meu caso, porque as profecias são do Abdul Varetti.”

<sup>313</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Vega, Lisboa, 1995, p.7: “*Algumas passagens do meu diário sobre Cosmos* (...) 1962 – O que é um romance policial? Uma tentativa de organizar o caos. É por isso que o meu *Cosmos*, a que gosto de chamar «romance sobre a formação da realidade», será uma espécie de narrativa policial.”

<sup>314</sup> *Ibid.*, p.7: “1963 - (...) e essa obscura, essa incompreensível charada exigirá uma solução... irá em busca da ideia que explique, que instaure uma ordem...”; p. 79: “(...) De que andaria à procura? Da tonalidade básica? Do tema dominante, do eixo à volta do qual poderia vir a recriar, a recompor a minha história pessoal?”

<sup>315</sup>, *Ibid.*, p.56: “A mancha de luz, correndo, saltitando, detinha-se por momentos num objecto, a modos que pensativa, para de novo o largar e voltar a pesquisar, a farejar, a avançar, a tactear, numa obstinada ânsia de indecência: era precisamente isso que nós procurávamos (...)”

<sup>316</sup> Ana Marques Gastão, “O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe ‘Quixote na Bastilha’ na Sociedade de Belas-Artes, Diário de Notícias, 1993/04/10: “(...) uma religião – a do homem – de que só conheço um apóstolo na literatura: Gombrowicz. Cada ser humano é um deus para o outro ser humano”.

Gombrowicz utiliza signos (*Cosmos*), também para ele, enigmáticos, porque não perfazem uma totalidade. Sucedem-se como fragmentos dispersos, ou sobrepostos, ou justapostos, mas nunca perto de uma solução ou desfecho<sup>317</sup>.

A interioridade (em Kafka) como a criação de um mundo próximo da estupefacção e de uma culpa quase sórdida no seu alheamento e inocência<sup>318</sup>.

Mallarmé como mago. O poder do “livro infinito” é a sua impossibilidade. Querer abarcar tudo é expressar a velocidade da luz...ou, como diz Lawrence Ferlinghetti<sup>319</sup>:

“... E todos os pássaros do universo, que formam, ao voar, um único livro imenso.

Um poema é um instante fosforescente que ilumina o tempo. (...)”

#### **4.4. Artaud, Michaux, Burroughs**

##### **4.4.1. A arte por outros meios**

Abordamos neste capítulo escritores que também se dedicaram proficuamente, isto é, dentro da sua linha de pensamento criativo, à pintura e ao desenho. Neles as artes visuais foram uma extensão da literatura. Não é de admirar que entre os dois estados de consciência criativa e existencial, “estado de pintar” e “estado de escrever”, haja diferentes disposições anímicas, contaminações, conjecturas.

Estes três artistas, sobre os quais agora nos debruçamos, expandiram os seus campos artísticos actuando de diversos modos. Consumidores de droga em determinados períodos, procuravam,

---

<sup>317</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Vega, Lisboa, 1995, p.44: “(...) ... Que sei eu? Talvez assim pensasse devido a esses tais pormenores me atraírem, me dispersarem... Oh! Sentia-me tão disperso!”

<sup>318</sup> Franz Kafka, *Na colónia penal*, Litoral, Lisboa, 1988, p. 13: “« (...) É pena que o Senhor não tenha conhecido o nosso antigo comandante... mas», interrompeu-se o oficial, «eu para aqui a falar e a máquina dele à nossa frente. Como pode ver é constituída por três partes. Com o correr do tempo, cada uma delas ganhou, digamos assim, a sua designação popular. A parte inferior chama-se “cama”; a parte superior é o “desenhador”; e esta parte intermédia, oscilante, é a chamada “grade”».

«Grade?», perguntou o viajante. Não tinha estado a ouvir com muita atenção. O sol fazia-se sentir com demasiada intensidade neste vale sem sombras e era difícil uma pessoa concentrar-se.”

<sup>319</sup> Lawrence Ferlinghetti, *A Poesia como arte insurgente*, Relógio D`Água, Lisboa, 2016, p.55.

embora de maneiras diferentes, a convocação de estados criativos alternativos ao peso da regra da consciência (a sociedade em declínio), um encontro com as forças vitais. Revelaram independência em relação aos géneros artísticos comumente utilizados, para expressar uma obra singular: respirar, essa função crucial para saber viver ou saber morrer, a diferentes compassos, sem menosprezar os intervalos irregulares, ou passagens, entre criações.

Estes autores, enquanto artistas visuais, tal como Lapa, não definem superfícies estritamente planas, mas sim espaços que não se remetem ao suporte utilizado, mas perpassam-no. A literatura expande-se para o campo visual.

William Burroughs, tal como usa a técnica do *cut-up* em literatura (montagem de textos originais de várias proveniências, inclusive seus, através do recorte, permitindo criar um novo texto), aposta também no acaso e no imprevisível nas *shotgun paintings*, situação em que a tela é alvo de disparos de arma de fogo contra latas de tinta, gerando padrões imprevisíveis, explosões de cor. Este autor refere o universo nágual, onde a magia e o surgimento do novo, do imprevisível, surge por oposição ao universo tonal, relacionado com um sistema de causas e efeitos mais previsível e controlado.<sup>320</sup>

Henri Michaux, muitas vezes sob o efeito alucinogénico da mescalina, situa-se no espaço entre a literatura (os símbolos que parecem querer significar) e a pintura (maioritariamente a tinta-da-china ou aguarela, técnicas mais aguadas). A pintar como se desenhasse, ou como se estivesse a interpretar gestos de uma precisão espontânea e inspirada, as suas obras adquirem ritmo e movimento de uma vitalidade única. Nas suas pinturas, o gesto traduz-se muitas vezes numa espécie de rede textural orgânica, parecendo em movimento (alfabetos desconhecidos ou o corpo que dança), ou ganha o protagonismo fluido da tinta, em pinturas mais espectrais.

Artaud, o homem do teatro total, do teatro sem espectadores, onde forças obscuras se sublevam e onde a voz e o grito sem porquê, apostam numa vida nova, mais derradeira, elabora também desenhos de uma intensa carga mental e existencial. As figuras humanas, ou os objectos simbólicos, raramente são representadas em profundidade, antes se equiparam num plano comum, sem hierarquias, altamente codificados (influência fulcral dos símbolos Tarahumara, do

---

<sup>320</sup> *in* cat. expo., Burroughs, William; Oliva, Achille Bonito [texto], “William S. Burroughs: Pintura”, Galeria EMI – Valentim de Carvalho, Lisboa, 1989: “O universo tonal é o universo quotidiano das relações de causa-efeito, previsíveis porque previamente registadas (...). Para que haja passagem aberta ao nágual é necessário abrir a porta ao acaso. (...) gotas de tinta sobre a tela, fogo, salpicos. Provavelmente o factor acaso mais importante é o que resulta do tiro de uma arma porque produz uma explosão de cores com formas e modelos incontroláveis e imprevisíveis”.

México). Os seus inúmeros retratos de conhecidos são estudos psicológicos. Nos auto-retratos de pendor mais psiquiátrico, assistimos a uma personagem angustiada.

Nos seus “cadernos” desenha e escreve manualmente na mesma folha, sem inibições, sobrepondo desenho e texto.

Estes três autores, como já referimos, recorreram a drogas para produzirem muitos dos seus trabalhos o que contraria a tese da autoria consciente e do domínio da criação pela criatura.

#### **4.4.2. Antonin Artaud (1896-1948)**

Toda a obra visual de Antonin Artaud parece retirada de um diário íntimo, pessoal. Muitos dos seus desenhos e pinturas convivem com a literatura, em textos escritos à mão, instáveis graficamente: ou gravitam em redor das formas ou estão riscados, corrigidos, ou são ilegíveis, assemelhando-se a desabafos poéticos mas de pendor cifrado, raramente lírico, exceptuando alguns títulos.

Nele, como em Lapa as “cabeças”, é decisiva a expressividade do crânio humano, espécie de amuleto primordial, elevado, insubstituível, tal como os totens sagrados.

Artaud fez dezenas de retratos e auto-retratos de vincada expressividade. Retratos “psicanalíticos”<sup>321</sup>: não busca um estado de serenidade e altivez de faculdades, mas antes um estado de abandono e desintegração. São fantasmas de si próprios, aparências de homens medicados ou drogados próximos da lucidez que se adivinha na intuição da loucura<sup>322</sup>. Curiosamente e com razão, Artaud expulsa os fantasmas do mundo de Van Gogh: o seu único confronto é reconstituir através da pintura o clamor da natureza bruta.<sup>323</sup>

No caso de Artaud, a obra é gerada por um ideal que deve ser obstinadamente expresso pelo artista. Trata-se de tornar visível a origem, que é movimento absoluto, intemporal.

---

<sup>321</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh, o suicidado da sociedade*, Sistema Solar, Lisboa, 2018, p. 17: “(...) a consciência enferma, na hora que passa tem um capital interesse em não sair da sua enfermidade.

Por isso, uma sociedade com tara inventou a psiquiatria para se defender das investigações de certas lucidezes superiores com faculdades de adivinhação que a incomodavam”.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 23: “Porque é lógica anatómica do homem moderno só conseguir viver, ou pensar em viver, como um possesso”.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 40: “Não há fantasmas nos quadros de Van Gogh, nem visões, nem alucinações.

Há a verdade tórrida de um sol das duas da tarde.

Um lento pesadelo genésico a pouco e pouco elucidado”.

O desenho (riscado, escavado, furado) semeia tensões mais do que assinalar ou circunscrever. A dicção, por analogia com a fala, surge no desenho como plenitude de expressão, espécie de espelho onde a voz se reflecte, a voz do artista, intérprete de forças maiores.

Artaud deixou de desenhar em 1924. Depois, por vezes, reaparecem signos nas suas cartas. E mais tarde, no início de 1945, as grandes composições coloridas.

Os rostos retratados, desenhados por Artaud não têm membros. Fixam-se no vazio ou na escuridão do palco quando são o único sinal vivo. No final da sua vida, o rosto humano foi o modelo de actuação, infindável campo de forças: o rosto deformado pelos azares psíquicos, pelas angústias, promessas e ansiedades da vida.

Representa um limiar de fragilidade: não o rosto aparência, reconhecível, sempre cumprindo hábitos, cansado. Mas projectado na criação por extensões, multiplicações, por instrumentos que o prolongam enquanto entidade. Ou projectado na sua condição existencial de rosto falível, afectado, doente, cuja fragilidade se manifesta na indeterminação e na morte. Sobreviver é manter um olhar vivo.

A escrita sem dono (ou os signos, as linhas gráficas que parecem querer edificar construções), na urgência da mensagem, age fisicamente nos desenhos de Artaud intitulados *Sort* (palavra traduzida como destino, sorte, sina): não só em termos gráficos, mas também como acção violenta sobre o suporte (esburacado por queimaduras de cigarros), sob influência de um qualquer prognóstico ou sortilégio.

Noutros exemplos, próximos da escrita ideográfica que pretende transcrever um pensamento, ou melhor, um “estado de pensamento”, símbolos (tarahumara) em mutação transformam-se em letras.

Desenho e escrita convivem nos trabalhos de Artaud, coexistem no mesmo suporte. Um desenho cujas referências são cifradas. Dependem de um mesmo plano de evasão que nunca deve ser nomeado.

Nos “desenhos escritos”, a cura está associada a esta transmigração de signos entre desenho, escrita e teatro. Uma poética total, cosmológica, obedecendo a princípios primordiais (a realidade informada por poderes metafísicos, transcendentais), como a vida deve ser.

Desenhos preenchidos com signos e palavras. Sem espaço livre no suporte. Vasto espaço da gravitação mental.

Artaud valoriza a sonoridade das frases que inscreve nos desenhos e que o ajuda a construí-los. Imparável na expressão de uma sonoridade inspirada que tudo invade, usa a folha como objecto de duas faces.

Viola a superfície do suporte para forçar o encontro com o abstracto (“subjectile”).

Desenhos-vertigem, executados para alertar e não para prazer do olho. “Documentos” ou “sensações”.

No seu último desenho, os traços surgem mais esculpidos que desenhados.

A «revolução integral» de Artaud dá prioridade à liberdade individual exercida através de uma sensibilidade profunda que se traduz, tal como em Van Gogh, na expressividade<sup>324</sup>. Heliogábalos<sup>325</sup>, enquanto actor e duplo de Artaud é um todo-poderoso e único. A anarquia é a sua condição<sup>326</sup>.

Revolucionário, também, na arte do teatro. O “teatro da crueldade” é um teatro para todos<sup>327</sup> e concretiza-se no espaço<sup>328</sup>. No seu auge constitui um espaço habitado por “hieróglifos”, um

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 27:

“Cardadas pelo prego de Van Gogh,  
As paisagens mostram a carne hostil,  
O azedume das sinuosidades esventradas,  
Ao ponto de não sabermos que força estranha se encontra,  
Por outro lado, a fazer metamorfoses”;

(...) p. 29: “Porque até ali [tela com “corvos”] ninguém tinha, como ele, feito da terra aquele trapo sujo a escorrer vinho e ensopado com sangue”.

<sup>325</sup> Antonin Artaud, *O teatro e o seu duplo*, Fenda, Lisboa, 1989, cap. *As excursões psíquicas de Antonin Artaud, por Sarane Alexandrian*, pp. 82/83: “Que o teatro e a poesia podem fundir-se no seio da vida, num mesmo e único acto subversivo, quer Artaud demonstrar em Heliogábalos ou o Anarquista Coroado, (...)”; “Heliogábalos tentou pôr fim à “guerra dos princípios”, à separação do Ser em masculino e feminino; foi homem e mulher ao mesmo tempo. Todos os seus excessos provêm de um desejo de unidade inspirado pela religião do sol. É o melhor exemplo da desmedida exigível a uma poética em acção”.

Ao glorificar Heliogábalos como actor ideal Artaud continua à procura do público ideal”.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p.41: “(...) espírito da anarquia profunda que está na raiz de toda a poesia”.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 84: “(...) o Teatro da Crueldade propõe-se recorrer a um espectáculo de massas, propõe-se procurar, na agitação de massas tremendas de gente convulsionada e projectada uma contra a outra, algo dessa poesia das grandes festas e das multidões, quando, o que é muito raro hoje em dia, as pessoas invadem as ruas”.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 87: “(...) recuperar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

Não se pode definir esta linguagem a não ser pelas possibilidades de expressão dinâmica no espaço, por oposição às possibilidades de expressão da fala dialogada”.

espaço em que tudo se combina criando uma linguagem única<sup>329</sup>. O termo “crueldade” implica uma lucidez que se opõe a qualquer dogma ou controlo, muito semelhante à ideia de recusa associada a Lapa<sup>330</sup>. Uma recusa activa, que se faz na urgência e visibilidade da obra.

A “linguagem física” do espectáculo total perfaz o palco, não ignora o caos<sup>331</sup> e a capacidade expressiva de tudo o que aí está presente como acontecimento<sup>332</sup>. Os figurinos e os adereços adquirem a solenidade do intacto, do que emana a sua própria completude: a tal “expressão imobilizada” que Artaud detectou no fogo que surge na pintura de Lucas van den Layden<sup>333</sup>. O poder desta linguagem é a acção contra a impotência da fala (repúdio de uma exclusividade do diálogo no teatro ocidental) e a busca da fala por diversos meios<sup>334</sup>, concretizada numa poesia do espaço<sup>335</sup>. Esta “linguagem física”, assim denominada por Artaud, porque se traduz na influência de efeitos concretos (calculados para cada meio expressivo, de acordo com a encenação<sup>336</sup>) nos sentidos do público, não é uma linguagem gratuita, se entendida como linguagem puramente

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 88: “(...) constituindo com estes signos uma espécie de alfabeto. Uma vez consciente desta linguagem do espaço – linguagem de sons, gritos, luzes, onomatopeias -, cabe ao teatro organizá-la, formando com as personagens e os objectos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do seu simbolismo e suas correspondências em relação a todos os órgãos sensoriais e em todos os planos. O teatro terá, portanto, de criar uma metafísica da fala, do gesto e da expressão, que o arranque da sua estagnação psicológica e humana”.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 100: “Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, diligência e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta.” (...);

p. 111: “(...) mas este rigor, esta vida que avança sempre, e se exerce pela tortura e pelo espezinhar de tudo, este sentimento puro e implacável é justamente a crueldade”.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 49: “[evocar] estado de argúcia tão intensa e absoluta, que nos apercebemos, para além do frémido da música e da forma, da ameaça subjacente do caos, tão decisivo como perigoso”.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 37: “[linguagem física] Consiste em tudo o que ocupa o palco, tudo o que pode ser manifestado ou expresso materialmente num palco e que se dirige, antes de mais nada, aos sentidos, em vez de se dirigir essencialmente ao espírito como a linguagem das palavras”.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 35: “(...) algo assustadora enérgico e perturbante na maneira como o pintor apresenta este fogo, como se fosse um elemento ainda activo e em movimento, e no entanto pleno de expressão imobilizada”.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 88: “E o que o texto pode ainda aproveitar da fala é a sua possibilidade de expansão para além das palavras (...);”

p. 108: “A gramática desta nova linguagem ainda está por descobrir. É no gesto que tem a sua matéria e a sua mente (...). Surge pela NECESSIDADE numa fala mais do que por uma fala já constituída. Ao encontrar, porém, na fala um beco sem saída, regressa espontaneamente ao gesto (...).”

p. 109: “(...) a fala surgirá como uma necessidade, como o resultado de uma série de compressões, colisões, fricções cénicas, evoluções (...).”

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 38: “Esta poesia, intensamente difícil e complexa, surge (...) de todos os meios de expressão viáveis no palco, como a música, a dança, a arte plástica, a pantomina, a mímica, a gesticulação, a entoação, a arquitectura, a iluminação, o cenário.

Cada um destes meios tem uma poesia intrínseca e também uma espécie de poesia irónica resultante da maneira como se combinam com os outros meios de expressão; (...).”

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 40: “- é a encenação que, muito mais do que a peça escrita e falada, é autêntico teatro. (...) A ideia de uma peça feita directamente em função do palco, porque vai embater em obstáculos que são tanto de realização como do próprio palco, impele à descoberta de uma linguagem activa e anárquica, uma linguagem, na qual os limites habituais dos sentimentos e das palavras são ultrapassados.”

teatral<sup>337</sup>. No teatro de Bali, uma das fontes inspiradoras do teatro da crueldade de Artaud, todo um alfabeto de gestos herdados dos antepassados, comparece<sup>338</sup>.

A face teatral da curadoria é precisamente a encenação, o curador como encenador: dispôr do espaço de acção (espaço expositivo ou palco) de uma determinada maneira, privilegiando determinadas condições de recepção ao espectador (disposição das obras ou intervenções, iluminação, som, meios tecnológicos...) que obedecem a um conceito bem definido.

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 39: “(...) outro aspecto da linguagem puramente teatral que dispensa as palavras, uma linguagem de signos, gestos e atitudes, com valor ideográfico, tal como em determinadas pantomina ainda não corrompidas”.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 55: “(...) uso que estes actores fazem duma quantidade exacta de gestos específicos, duma mímica experimentada que surge no momento adequado e, acima de tudo, na tonalidade espiritual prevalecente (...)”.



Antonin Artaud, *Autoretrato*, 1947

Grafite

Centre Georges Pompidou, Paris

#### 4.4.3. Henri Michaux (1899-1984)

Em Michaux, desenho, pintura e poesia surgem juntos em livros do artista. Entre essas diferentes manifestações artísticas, existem correspondências, pontos de equilíbrio e desequilíbrio. O gesto e o brilho do acaso estruturam o mundo interior<sup>339</sup>.

Dá-se a fusão da escrita e da pintura (“pintar é um outro modo de escrever”), embora as palavras venham depois do desenho. O desenho sempre em estado de formação, transformação, dança. Desenho cinemático: desenhar os efeitos, o que não se fixa, o que foge<sup>340</sup>.

As palavras exigem alguma circunspecção<sup>341</sup>. A pintura e a poesia são universos sem margens, recusando imposições exteriores. Ambas próximas da absolvição.

Uma nova linguagem, primordial, não codificada. Valoriza a aventura do fazer artístico. Operatividade corpo-mente, em que o corpo se prolonga em gestos inconscientes e a mente transparece. A constituição do acaso<sup>342</sup>. O seu significado coincide com a sua expressividade gestual. Signos que são passagens sem nunca se fixarem em conhecimento. A importância do gesto libertador que representa o inconsciente<sup>343</sup>.

Pictogramas, uma espécie de pictogramas, são as primeiras marcas ou direcções que surgem desregradamente no início do seu trabalho.

Poderemos supor, nas pinturas de Michaux, uma fala do ritmo? O ritmo é o compasso. Como se uma voz ausente estivesse viva, mas incompreensível, intraduzível.

Manchas, sinais que são seres vivos em êxtase, desfigurados, indeterminados, em constante mutação. Como numa linguagem absoluta, imediata, encarnam o ritmo que é a sua condição de sobrevivência. Como se fosse possível dançar no vazio: assim se constituem estas formas

---

<sup>339</sup> Eurico Gonçalves, *Henri Michaux, in cat. expo.*, Galeria São Mamede, Lisboa, 1973: “A pintura e a poesia surgiram quase ao mesmo tempo em Michaux, isto é, desde 1922-25 (...) incarnar, por meios diversos, o mundo interior que o habita, «l'espace du dedans» (...). Poemas, desenhos e pinturas surgem frequentemente associados em livros seus (...)”.

<sup>340</sup> Henri Michaux, *Escritos sobre pintura – vol.I*, Sr. Teste, Lisboa, 2020, p.48: “Querida desenhar a consciência de existir e a passagem do tempo. (...) E também, de forma mais limitada, o que aparece quando, ao chegar a noite, se revê (resumida e em voz baixa) a impressão fílmica que suportou o dia. Desenho cinemático (...)”

<sup>341</sup> Alfred Pacquement; avec un essai de Raymond Bellour, *Henri Michaux peintures*, Gallimard, Paris: “(...) dans ce livre le dessin et l'écrit ne sont pas équivalents, le premier plus libéré, le second plus chargé. (...) Les dessins, tout nouveaux en moi (...) à l'état naissant (...) les mots (...) venus après, toujours après... (...)”.

<sup>342</sup> Eurico Gonçalves, *Henri Michaux, in cat. expo.*, Galeria São Mamede, Lisboa, 1973: “(...) a Michaux importa-lhe mais a actividade psico-motora em si do que o seu resultado, o objecto estético.

<sup>343</sup> *Ibid.*: “Michaux sabe que é preciso recomeçar do grau zero do conhecimento (...). O gesto é o veículo do inconsciente do homem. (...)”.

autónomas, livres e no entanto próximas<sup>344</sup>. O quadro é apreendido imediatamente, enquanto totalidade<sup>345</sup>.

A linha é um ser autónomo, preferido por Michaux à mancha: linhas que formam trajectos, linhas penetrantes, linhas para o interior<sup>346</sup>. Afirmo que uma “linha sonha”<sup>347</sup>.

Uma linha que pensa outra, que traduz um pensamento. É este o repto de Michaux: uma linguagem que é um desafio entre o que aparece imediatamente (uma tensão nascente) e o que se definiu (a vertigem, um estatuto de acção artística que o corpo comporta). Efeito de espelho: o conhecido e o desconhecido de si mesmo. O corpo em desintegração.

O espaço de acção do desenhador, do pintor, não deve ter limites. Temos de renunciar à ideia de perspectiva e ocupar zonas incertas. A folha de papel é uma espécie de ecrã onde se registam aparições, um movimento infinito? Espaço topológico: as formas expandem-se e propagam-se, dando a impressão de não quererem ser captadas no campo visual do papel.

O espaço também biológico, orgânico, ganha a dimensão de um ecossistema pintado, é, como afirma Michaux no texto intitulado “Palhaço”, um “espaço nutritivo”<sup>348</sup>.

Tenta captar o homem fora de si: preocupações interrompidas, intervalo nos mais obstinados pensamentos. O mundo compõe-se, o seu mundo, o espaço à sua volta. Rodeado por possibilidades e escolhas<sup>349</sup>.

As paisagens são para Michaux o decurso de uma viagem existencial, se entendermos a vida, nas suas revelações e acidentes, como uma busca pelo ser autêntico, sem filtros<sup>350</sup>.

---

<sup>344</sup> *Ibid.*,: “(...) «Mouvement» (1951) (...) sinais informais (...). Trata-se de um espaço vertiginoso, de perspectivas múltiplas (...)”.

<sup>345</sup> Alfred Pacquement; avec un essai de Raymond Bellour, *Henri Michaux peintures*, Gallimard, Paris, p.104: “ (...) Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entire. Dans un instant, tout est là. Tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut commencer à LIRE.”

<sup>346</sup> Ver p. 40, Henri Michaux, *Escritos sobre pintura – vol.I*, Sr. Teste, Lisboa, 2020,

<sup>347</sup> Henri Michaux, *Escritos sobre pintura – vol.I*, Sr. Teste, Lisboa, 2020, p.41: “Uma linha pelo prazer de ser linha, de ir, linha. Pontos. Pó de pontos. Uma linha sonha. (...)”.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 7: “ (...) beberei novamente do espaço nutritivo”.

<sup>349</sup> *Ibid.*, “Desejei também pintar o homem fora de si, Pintar o seu espaço. (...)”.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 9: “ Paisagens da rota da vida mais do que da superfície da terra (...)”.

Michaux tenta captar a imagem do corpo. Mas de que corpo? O corpo desenfreado da multidão, de uma multidão inspirada. As repercussões dessa emergência no corpo próprio, refeito. Auto-retratos em modo disperso.

O movimento das formas impulsiona o movimento do corpo do artista. Espontaneidade é reciprocidade. Vestígios de corpos, instantes de corpos humanos ou não-humanos. Uma escrita imediata, intemporal. A sua única razão é existir<sup>351</sup>.

Os rostos (do crime...) surgem na obra, impõem-se por não serem totalmente desconhecidos, pelo mistério de não terem dono, nem origem certa<sup>352</sup>. O fantasma interior é o próprio vazio da linguagem, a impossibilidade de comunicar com exactidão e de consolar o outro<sup>353</sup>.

No início das pinturas (sobre tela) surgem cabeças, tal como em Álvaro Lapa<sup>354</sup>.

O artista é o veículo ou suporte (“papel absorvente”) onde se inscrevem as linhas de força do desconhecido<sup>355</sup>. O eu cósmico habita as passagens, está sempre em trânsito. Não pode ser corrompido<sup>356</sup>.

Existe uma tensão do instante. Uma repetição desigual: o tempo a conta-gotas<sup>357</sup>.

O pensamento imediato, não filtrado pelos ditames culturais nem pelos preconceitos de pertença a um determinado meio social, é uma espécie de exorcismo, uma libertação, favorecendo a vivência criadora do vazio. O gesto, inspirado e sem controlo, é a ponte entre um mundo

---

<sup>351</sup> Eurico Gonçalves, *Henri Michaux*, in cat. expo., Galeria São Mamede, Lisboa, 1973: “Este sentido de escrita semi-abstracta e semi-figurativa, espacial e despojada, ora tensa, ora lassa, expressionista e visionária (...)”.

<sup>352</sup> Henri Michaux, *Escritos sobre pintura – vol.I*, Sr. Teste, Lisboa, 2020, p. 17: “(...) rabisco automaticamente sobre o papel. Quase sempre, aparecem rostos. (...) febre de rostos.”

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 20: “Existe uma espécie de fantasma interior (...) um ser fluído (...) que reconhecemos”.

<sup>354</sup> Alfred Pacquement; avec un essai de Raymond Bellour, *Henri Michaux peintures*, Gallimard, Paris, p.80: “*Quand je commence à étendre de la peinture sur la toile, il apparait d’habitude une tête monstrueuse...*”.

<sup>355</sup> *idem*, p. 54: “Para ser papel absorvente das inumeráveis passagens que (...) não param de fluir em mim. (...) os ritmos da vida (...) vibrações do espírito”.

<sup>356</sup> Eurico Gonçalves, *Henri Michaux*, in cat. expo., Galeria São Mamede, Lisboa, 1973: “O eu «esvaziado» de Michaux é um eu não diferenciado, em pleno movimento, que não se define como coisa ou objecto, que não se distingue de qualquer outro eu; é o eu cósmico, sem forma e sem significação definida”.

<sup>357</sup> Alfred Pacquement; avec un essai de Raymond Bellour, *Henri Michaux peintures*, Gallimard, Paris, p.100: “Je le mettais sous tension (...) Je n’aurais fait ici que répéter, tant mal que bien, sur papier, à l’encre de Chine, quelques-unes des innombrables minutes de ma vie inutile...”

organizado e controlado e um mundo em renovação, o apelo do vazio, um vazio que se constitui<sup>358</sup>.

O rolo (*Caderno de Han Shan*), mais do que o livro que é compartimentado também aponta, no seu desenrolar-se sem fim, para o infinito<sup>359</sup>.

Michaux prefere tintas mais fluídas e mais difíceis de controlar, como a aguarela e a tinta-da-china<sup>360</sup>. Nestas técnicas mais aguadas, derivações, infiltrações, são o acaso (controlado ou não) em marcha, acontecimentos a que Michaux assiste com alegria<sup>361</sup>. O grau de imprevisibilidade e rebeldia da aguarela.

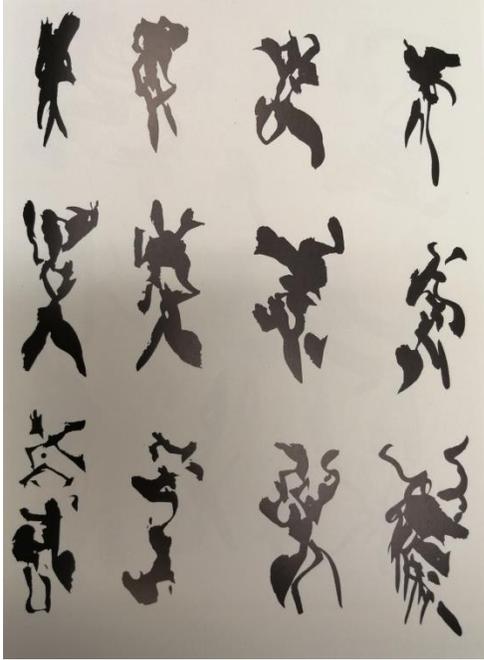
---

<sup>358</sup> Eurico Gonçalves, *Henri Michaux, in cat. expo.*, Galeria São Mamede, Lisboa, 1973: “[Budismo zen] A fim de receber os ditames do pensamento imediato, o artista põe-se em estado de transe (concentração sem objecto previamente determinado; concentração sobre o vazio)”.

<sup>359</sup> Alfred Pacquement; avec un essai de Raymond Bellour, *Henri Michaux peintures*, Gallimard, Paris, p.183 “(...) Un rouleau, un *kakemono* l’aurait rendu mieux qu’un livre, à condition de pouvoir se dérouler, ou un volume à page unique indéfiniment dépliée”.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.102: “Le gouache resiste davantage à l’eau. Elle fait son petit mortier contre les évanescences qui la guettent. Elle tente de respecter les intentions de l’auteur, du respectable auteur! Ne me conviens pas”.

<sup>361</sup> Henri Michaux, *Escritos sobre pintura – vol.I*, Sr. Teste, Lisboa, 2020, p. 32: “Vejo com uma alegria secreta (...) esta derivação da linha do meu desenho na água ea infiltração que se estende por todos os lados. (...)”.



Henri Michaux, *Mouvements*, 1950-1951

Tinta-da-china

#### 4.4.4. William Burroughs (1914-1997)

Burroughs é homenageado por Lapa numa série de três cadernos “bricolés”, de 1976, num outro de 1987 e num desenho de 1992. A sua influência, contra-cultura, é revolucionária: contra o estabelecido, cria discursos de ruptura, valorizando o fragmento, os estilhaços, a sobreposição e justaposição de textos e matérias. Utilizou diversos meios (“expanded media”): literatura, pintura, fotografia, vídeo, gravações sonoras. Exerceu uma arte colaborativa, principalmente com Brion Gysin, também ele artista, que o introduziu na técnica do *cut-up*.

Em Burroughs as *Shotgun paintings* são disruptivas - as balas perfuram a integridade do suporte. O acaso da sua perfuração gera manchas de tinta, informais. Por outro lado, é quase uma cerimónia ritual em torno de um cenário (encenação/performance): a preparação da tela, o carregamento da arma e o disparo em locais inóspitos ou marginais, com apoio de assistentes.

Existe um método, uma prática artística cuja ferramenta é anti-tradicional: uma espingarda em vez de um pincel; actuar à distância...

Tudo se enquadra no espírito rebelde da *Beat generation*, a sua arte contestatária e o apelo à contemplação, como exercício da liberdade individual.

William Burroughs encarna o escritor como «instrumento de registo». O autor desaparece como entidade pensante. O autor é um montador, um misturador.

Vemos, lemos, ouvimos... partes ou fragmentos da realidade: sobreposições, transformações, reflexos que interferem na definição dos objectos.

As técnicas do *cut-up* e do *fold-in* permitem criar e recriar discontinuidades, cortes, pluralidade. Espécie de jogo inconclusivo, uma paródia infinita. O livro *The third Mind* (1978), que nunca foi publicado, reúne algumas das obras de Burroughs e Gysin.

Segundo Burroughs o *cut-up* é uma extensão da técnica da colagem em pintura<sup>362</sup>. *Cut-up* como arte táctil pressupõe uma relação mais livre e espontânea com a página.

Também o *zapping*, na sua ordenação aleatória e fracturante, pode ser entendido como *cut-up*<sup>363</sup>. A palavra escrita como vírus proveniente da mistura (método de composição) de elementos de jornais, textos diversos, gravações, que geram diversos mecanismos de escrita<sup>364</sup>.

---

<sup>362</sup> William Burroughs, *A revolução electrónica*, Vega, Lisboa, 2010, p. 7: “A técnica do *cut-up* é uma técnica de pintura... uma extensão da técnica de colagem, que já era uma preciosidade no domínio da pintura...”

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 51: “As técnicas de *cut-up* poderiam submergir os mass media na ilusão total.”

A palavra entendida como vírus remete para um estado de camuflagem e de obscuridade, no sentido em que não se revela, não se manifesta, permanecendo neutro<sup>365</sup>.

Os vírus podem estar latentes, precisando apenas de serem desbloqueados para se manifestarem. Discurso misturado, incontrolável, é entendido como vírus<sup>366</sup>.

Linguagem liberta dos órgãos do poder e das crenças. Linguagem de recusa, dispersa, encantatória<sup>367</sup>. Um convite à emancipação.

No seu livro *Nova* (1964), Burroughs expõe o hibridismo, a fragmentação descontrolada, a mistura<sup>368</sup>.

Num procedimento praticado e recomendado por Burroughs, também Lapa altera alguns títulos ou inscrições de obras suas, como uma mera ocorrência literária, numa atitude de despreendimento face ao texto original<sup>369</sup>.

O poder da fala, para além do que se diz ou pretende dizer vale pelo modo como, entre intervalos, pausas e ímpetos, se seduz o outro e se mantém a ligação.

O texto, a ficção como mecanismo construído pela plasticidade do dizer.

O som (gravação) pode induzir à acção<sup>370</sup>. Sobreposição ou justaposição de sons serve para baralhar o discurso do poder. Misturadores de discurso podem gerar os efeitos das imagens subliminais<sup>371</sup>.

A mentira, praticada muitas vezes em regimes totalitários, através da indiscriminação no uso de imagens<sup>372</sup>.

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, Ver, p. 5

<sup>365</sup> *Ibid.*, pp. 22/23: “É de notar que, se um vírus atingisse um estado de equilíbrio totalmente benigno com a célula em que se hospeda, é improvável que a sua presença fosse facilmente apercebida ou que ele fosse necessariamente reconhecido como vírus.

Sugiro que a palavra é precisamente um desses vírus.”

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 67: “Veremos que o discurso misturado possui já muitas características de um vírus. Quando o discurso se apropria e decompõe, isto acontece compulsivamente e contra a vontade da pessoa.”

<sup>367</sup> *Ibid.*, p.9: “*J. Baudrillard*: A linguagem não pode mais entregar-se à teatralidade filosófica do seu objecto. Deve tornar-se também um atentado através da fascinação.”

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 10: “(...) obra em estilhaços, planeta reduzido a pó.”

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 10: “Tome um escritor qualquer, escreve Burroughs em *Leitura de S. Valentim I*, copie extractos de um texto e, ao copiar, lembre-se de algo por associação, então acrescente-o.”

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 40: “Os efeitos sonoros de um motim podem criar um motim verdadeiro em situação de tumulto.”

<sup>371</sup> *Ibid.*, ver, p. 52

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 50: “Para as imagens podemos utilizar em geral metragens antigas.”

William Burroughs é hoje um artista influenciador e actual: o artista Ugo Rondinone, actuando como curador, seleccionou obras de 31 artistas (entre os quais Burroughs e Gysin), mapeando-as no espaço expositivo do Palais de Tokyo (2007, Paris) em torno da ideia de  $1+1=3$  (sendo 3, a terceira mente) que deriva de um projecto de Burroughs e Gysin: a escrita de um livro a 2 fez emergir um 3.º termo (*The third mind*)<sup>373</sup>.

A exposição foi concebida como uma viagem por um cérebro sempre activo, estabelecendo conexões entre referências e obras dos diferentes artistas (a paisagem artística contemporânea) seleccionados pelo curador.

Procedeu-se à utilização de *cut-up* como método de montagem de uma exposição: a escolha aleatória dos lugares das obras no espaço expositivo.

---

<sup>373</sup> In <https://artmap.com/palaisdetokyo/exhibition/the-third-mind-2007>



William Burroughs, *Red Elegy for Brian I*, 1988

Suporte: papel

(in *William S. Burroughs. Pintura*, cat. expo., Galeria EMI – Valentim de Carvalho, Lisboa, 1989)

## **2.<sup>a</sup> PARTE: CONTEMPORÂNEO**

## 5. CURADORIA CONTEMPORÂNEA

### 5.1. Breve contextualização

As quatro exposições que destacamos neste capítulo, foram determinantes no sentido de dissociar a arte dos gêneros artísticos, aproximando-a, por diversos meios (em termos ideológicos, no uso de novas tecnologias, na exposição de processos de realização e produção artística e na confrontação do espectador com a sua condição de parte integrante no desvendar das intenções da obra ou da intervenção artística) de uma realidade sempre em transformação, na qual a arte pode ser expressa e transmitida muito para além da apresentação de obras concretas, reduzidas a disciplinas históricas. É no confronto entre-obras, denunciando diferentes linguagens, ainda que realizadas em tempos e espaços diversos, que se efectivam, também, os valores da exposição e a capacidade que o curador deve ter, juntamente com os artistas e outros intervenientes, de criar uma poética convincente. O que poderá ser? De preferência, uma possibilidade de adesão sem restrições do espectador face ao que é apresentado. Como se os contornos deste mundo temporário pudessem contestar, planejar ou resolver a vida. A capacidade das manifestações artísticas de convidarem o espectador a abandonar a passividade e pôr em causa as premissas que governam o mundo.

O arquivo e a documentação, a memória que perdura noutros formatos, como o catálogo, os artigos de jornais e revistas, os testemunhos vivos e as imagens do espaço ocupado e desocupado, são relevantes na constituição de uma metáfora artística que passa pelo entendimento e experiência presencial ou projectada por cada espectador.

A exposição como forma de experiência estética ganha a sua independência em relação ao valor das obras *per se*, enquanto espaço de possibilidade, no início dos anos 60. Mais do que enaltecer obras, criam-se situações, vivências às quais o público adere e que o capacitam de postura interventiva e crítica face à arte e face à sociedade<sup>374</sup>.

---

<sup>374</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 47: “Toward the end of the fifties a novel aesthetic experience appeared as a substitute for an ambulatory contemplation of autonomous objects, severed from any context and cumulatively mounted: situating the spectator. (...) [visitors] they came to live an experience (...). The work of art as object was gradually erased by the increasing use of the convention of the exhibition as a form of aesthetic experience.”

Referimos os pioneiros que começaram a operar como curadores nos anos 60 e 70: Harald Szeemann, Seth Siegelau, Pontus Hultén e Kasper König<sup>375</sup>. A figura do curador independente surge associada a uma poética<sup>376</sup>.

Nos anos 70, os museus abertos às comunidades favorecem a troca de ideias, a inovação, a integração e uma consciência mais próxima dos tempos<sup>377</sup>. A ideologia da obra de arte total é associada ao trabalho do curador nesta época. Enquanto «organizador de exposições» dispõe as peças (obras) como se de um jogo se tratasse, com regras próprias<sup>378</sup>.

A figura do artista-curador remete-nos para os anos 80<sup>379</sup>. Exposições que ocorrem através de um processo colaborativo (*Group Material* nos anos 80) em que se cruzam espaços, informações e referências que ganham protagonismo na prossecução do projecto<sup>380</sup>.

A partir dos anos 90 os curadores partilham experiências concretas da sua actividade de modo mais disseminado em encontros internacionais, publicações e formações académicas. Por essa altura começam a ser produzidos ensaios e crítica especializada<sup>381</sup>.

Importante, é actualmente recontextualizar a arte contemporânea da colecção permanente, que implica “ver” de outros modos. A rotação de obras é assumida como jogo. Assegurar a noção de incompletude das colecções<sup>382</sup>.

---

<sup>375</sup> AaVv (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 12: “(...) few curators who began operating between the 1960s and 1970s, in particular Harald Szeemann, Seth Siegelau, Pontus Hulten and Kasper König”.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 74: “Thus emerged the figure of the independent curator [Wim Beeren (...) Harald Szeemann] (...) related to the notion of poetics, in that autonomy is mainly functional to a project of meaning.”

<sup>377</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 26: “The 1970s saw the dawning revelation of the non-insularity of museums.”

<sup>378</sup> AaVv (ed. Lit. Jerome Glicenstein), *Exposition sans artistes*, revue d’art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUV, Paris, 2011, p. 21: “Face au conservateur de musée, don’t le métier est essentiellement dévolu à la création et la diffusion de connaissances, Harald Szeemann distingue em 1977 le role independent du commissaire «organisateur d’expositions». Selon lui, le commissaire prend le parti de l’artist à l’encontre de la science de l’art avant de devenir le mandataire de l’ideologie de l’oeuvre d’art totale.”

<sup>379</sup> AaVv (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 15: “The impact of the artist-curating had already gathered momentum in the 1980s – with artists such as Group Material, General Idea, Louise Lawler, Fred Wilson, Judith Barry (...)”

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 37: “These examples suggest models of exhibition practice that rely on collaborative process, and exhibition structures which rely on conceptual interweaving. They share decentralized spatial arrangements that encourage cross-referencing”.

<sup>381</sup> *Ibid.*, intr.:

“AF: In a way it sounds like a very performative practice

(...) Well, beginning in 1990s, most anthologies tended to come out of international meetings between curators, as part of curatorial summits, symposia, seminars and conferences, although some may have taken local curatorial practice as their starting point

(NOTA 1: p. 18). Without exception, (...), they placed an emphasis on individual practice, the first person narrative and curator self-positioning (...)”

## 5.2. Curadoria: referência a exposições históricas

As exposições (nomeadamente, as que ficaram na história como inovadoras) caracterizam, na verdade, a história dos modos como se mostra arte ao público e da própria interação que geram na percepção da arte<sup>383</sup>.

Tomaremos em atenção exposições seminais: *Documenta 5* em Kassel (1972), cujo Director Artístico foi Harald Szeemann, referência incontornável; *Les Imateriaux*, comissariada por Jean-François Lyotard e Thierry Chaput (Pompidou, 1985); *Theatergarden Bestiarium* (Institute for Contemporary Art, P.S.1., 1988) com curadoria de Rüdiger Schöttle.

Teremos, também, como referência para a nossa investigação, a exposição *Voici - 100 ans d`art contemporaine*, (Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, 2000) cujo curador foi Thierry du Duve.

Nelas se revelou a importância do curador enquanto criador de novas relações espaço, obras, público e autor, dando-nos uma perspectiva abrangente e decisiva que importa constatar.

### 5.2.1. Documenta 5 em Kassel, 1972

#### Harald Szeemann

Nas suas quatro primeiras edições (1955 a 1968) a *Documenta* era dirigida por Arnold Bode, um cenógrafo de exposições. Recorreu à utilização de métodos cenográficos modernistas, sob influência da Bauhaus<sup>384</sup>.

A partir de 1970 Harald Szeemann passa a ser o director e a *Documenta* ganha uma dimensão mais conceptual<sup>385</sup>.

---

<sup>382</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 22: “Reflective viewers and curators perpetually contextualize, and then re-contextualize, the art they see. At LACMA, rotations of the contemporary permanent collection (...)”.

<sup>383</sup> BHC, p. 6: “The art of the late 19th and 20th centuries is deeply intertwined with the history of its exhibitions. The predominant accomplishments of the avant-gardes of the 1910s and the 1920s can be seen – from today`s point of view – as a series of collective gatherings and exhibitions”.

<sup>384</sup> LAHE, p. 58: “(...) Documenta, une exposition qui (...) avait été dirigée au cours de ses quatre premières éditions (1955 a 1968) par un scénographe d`exposition: Arnold Bode.(...) normaliser l`apport entre obres, en adaptant des méthodes scénographiques modernistes – (...) Bauhaus (...) la plupart de formes artistiques depuis les années 1950 avaient eu tendance à se conformer au format du musée.”

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 60: “La generalization de ces critiques à la fin des années 1960 aura pour première conséquence de provoquer le transfert de la fonction d`auteur de exposition de la personne du scénographe à celle du commissaire (...). À ces propôs, il est assez révélateur qu`Arnold Bode ait fini par laisser sa place de directeur de la Documenta à Harald Szeemann en 1970, c`est qui permettait d`opérer un déplacement dans la fonction d`auteur d`exposition d`une dimension formelle vers une dimension plus conceptuelle.”

Kassel é devedora de duas importantes exposições: “Live in Your Head” (Kunsthalle, Bern, 1969) – arte conceptual; “Happenings and Fluxus” (Kunstverein, Cologne, 1970) que serviu como teste para a *Documenta 5*: o curador como organizador de eventos, performances e ambientes<sup>386</sup>. Modos de pensar a arte, a ideia de arte e de criar situações fora da rotina<sup>387</sup>.

A *Documenta de Kassel*, opondo-se à ideia de “museu” como espaço comportamentalmente delimitado com regras comuns de acesso, propõe, pela primeira vez à escala global, eventos, acontecimentos, uma nova maneira de testar a arte e adivinhar a sociedade que vem<sup>388</sup>.

A este propósito, Daniel Buren, num texto famoso, referindo-se à *Documenta de Kassel* (1972) crítica o protagonismo do curador entendido como super artista<sup>389</sup>. Os artistas reivindicaram a autonomia estética contra a autoridade dos organizadores<sup>390</sup>. Na carta de Robert Morris (publicada na revista *Flash Art*, em Maio-Junho, 1972) protestam contra a autoridade do curador (Harald Szeemann)<sup>391</sup>.

A exposição da exposição como obra de arte (crítica de Daniel Buren) sucedeu na *Documenta 5*. De algum modo as obras submeteram-se a uma concepção curatorial<sup>392</sup>. O curador actuou como

---

<sup>386</sup> Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Londres/Nova Iorque: Phaidon, 2013, p. 14: “‘Happening & Fluxus’ at the Cologne Kunstverein in 1970, a grand and unwieldy presentation of events, performances, and environments, which spawned Szeemann’s preliminary conception for Documenta 5 as ‘100 days of events’ (...)”

<sup>387</sup> Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Londres/Nova Iorque: Phaidon, 2013, p. 173: “(...) These exhibitions [‘Live in Your Head’ (Kunsthalle, Bern, 1969) and eight in ‘Happenings and Fluxus’ (Kunstverein, Cologne, 1970)], one dealing with Conceptual art more thoroughly and earlier than anything in the United States, the other dealing lavishly with performance art, reveal interests that are strongly represented at Kassel.”

<sup>388</sup> BHC, p. 90: “Beuys participated with his Office for Direct Democracy, where he sat throughout the run of Documenta discussing art, social problems, and daily life with visitors to the show”; (...) “This was the first time that Documenta was no longer conceived as a ‘100 Day Museum’ but as a ‘100 Day Event’”

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 90: “He said curators were becoming super-artists who used artworks like so many brush strokes in a huge painting”.

<sup>390</sup> Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Londres/Nova Iorque: Phaidon, 2013, p. 173: “The profit motive and the defense of esthetic autonomy are aligned against the ambitious thematic control of the organizers.”

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 157: “IMAGE (Letter from Robert Morris published in *Flash Art* (May-June 1972), protesting against the curating of Documenta 5)”

“(...) This statement has been wired to Harald Szeemann;  
(...)”

(1) It is the right of an artist to determine whether his art will be exhibited. It is the right of an artist to determine what and where he exhibits.

(2) A work of art should not be exhibited in a classification without the artist’s consent.

(3) An artist must have the right to do what he wants without censorship in the space allotted in the catalogue.

(4) A complete, itemized budget of all institutional exhibitions – including allocations to participate, transportation, curatorial fees, etc. – should be made public immediately after the exhibition.”

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 15: “Daniel Buren sounded a general alarm in response to D5: “(...) the exhibition of the exhibition as a work of art”.

artista usando o trabalho de outros artistas, constatação imputada, anteriormente, à curadora Lucy Lippard<sup>393</sup>.

A *Documenta 5* foi também criticada por associar a arte a campos não artísticos (*kitsch*, publicidade, propaganda política, arquitectura utópica, imaginário da ficção científica). Actualmente a arte contemporânea actua como veículo de consciencialização e contestação civil, em suma, usa valores sociológicos e/ou políticos<sup>394</sup>. A concepção curatorial, associada a um tema concreto (“Questioning Reality – Pictorial Worlds Today”) prevaleceu sobre as obras de arte permitindo, também, a inclusão de secções e subsecções de não-arte<sup>395</sup>.

A proliferação de imagens é o tema da *Documenta 5*<sup>396</sup>. Expor ideias que provoquem diversidade de interpretações e induzam o público a questionar a realidade<sup>397</sup>.

A definição da arte acopla teoria às manifestações artísticas<sup>398</sup>. Toda uma parte textual acompanha o evento<sup>399</sup>.

Mais do que apresentar belas-artes, na *Documenta 5* a arte é tida como uma actividade social conectada com a actualidade<sup>400</sup>. O consumidor de arte em geral é o alvo<sup>401</sup>.

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 15: “Peter Plagens had concluded in 1969 with regard to curator Lucy Lippard’s Seattle exhibition “557,087” that “Lippard is in fact the artist and that her medium is other artists”.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 157: “In addition to contemporary art, there was kitsch, advertising, political propaganda, utopian architecture, and science-fiction imagery. (...) D5 was criticized for viewing art as a matter of sociology and politics.”

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 14: “The 1972 Documenta was the first of the exhibition series to break significant curatorial ground, and did so by presenting a vast array of artworks and much else in service to a particular theme, the social construction of reality through images; (...) its title was “Questioning Reality – Pictorial Worlds Today” (...) Szeemann presented an elaborate exhibitionary structure populated both by art and non-art objects. Organised into sections and subsections, the show presented a baroque and somewhat confusing configuration that prompted some artists to protest the instrumental use of their work for purposes other than their own. (...) Documenta 5 established the model of the ambitious thematic exhibition assembled to order and interpret artworks according to a grand curatorial conception. It was a model that would be employed around the world through the next three decades in exhibitions of all sizes, organized by members of a new, expanding profession, that of the independent curator.”

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 173: “(...) Today’s imagery includes, together with what is conventionally accepted as art, anything offered to the eye, from a Woolworth valentine to the printed wisdom of a conceptualist.”

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 170: “The idea represents a differentiated “way of seeing”, whose goal is the elimination of simple “yes” or “no” judgments.”

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 173: “(...) The (...) D5, seemed to have devoted more attention to the definition of art than any mammoth exhibition (...)

To accept D5 one has to accept: 1) that art is based on theory (...)

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 170: “As a panoramic exhibition, d5 brings together the three magisterial forms of exhibition activity: criticism, information, documentation.”

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 172: “Perhaps the most striking feature of this year’s Documenta is that has almost nothing to do with works of art. Taking the exhibition’s title literally, Harald Szeemann, the brilliant Swiss curator who organized the show, chose to ignore painting and sculpture almost entirely to produce a documentary survey of the current status of art as social activity.”

Exposição do global enquanto discussão, contestação e imbricação. A *Documenta 5* não corresponde a nenhuma tentativa de ser um marco na história de arte, através do culto do artista e da obra<sup>402</sup>. Uma das consequências foi o facto de Robert Morris se abster da exposição ao não querer o seu trabalho inserido num contexto social avesso aos seus princípios artísticos<sup>403</sup>.

Procedeu-se a um repensar do conceito de arte, integrando-o na sociedade da época<sup>404</sup>. Recorreu-se a uma apresentação de ideologias através da arte. Não de um modo expressamente directo, mas colocando questões, modos de desafiar a sociedade e impulsionando todo um pensamento dos limites que contesta e diverge do dado adquirido<sup>405</sup>. Favoreceu o debate sobre a capacidade de persuasão e sobre o valor ideológico das imagens em geral<sup>406</sup>.

Roberth Smithson, queixa-se de confinamento cultural quando teimosamente o curador, cremos que também por questões conceptuais e temáticas, de organização e de logística em geral, impede o artista de criar os seus limites<sup>407</sup>. Por outro lado, Marcel Broodthaers cria um parêntesis no “Museum of the 20th century”, assinalado como “Private property”, separando e resguardando a arte da comparação com outros modos de expressão<sup>408</sup>.

A fusão da arte com as palavras foi reconhecida e bem-vinda<sup>409</sup>, gerando uma série de discursos de relevante acuidade conceptual, ainda hoje debatidos.

De referir também que na *Documenta*, Harold Szeemann expôs desenhos de Adolf Wolfli conotados com a *Art Brut*, relacionando-os com a arte contemporânea<sup>410</sup>. Uma opção

---

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 173: “D5 have decided to extrapolate meaning from art in the interest of mass education. Thus a show traditionally geared to the art producer has become one addressing itself to the art consumer.”

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 173: “Art history has been abandoned; the exhibition simply reflects a global mass of opinions and phenomena.”

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 173: “Robert Morris, it is reported, withdrew from the exhibition with the complaint that he did not “wish to have my work used to illustrate disguised sociological principles”

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 172: “(...) [d5] has followed the avant-garde tradition of ascertaining how far the concept of art can be stretched.”

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 173: “D5 has pioneered in providing a theoretical basis for the dependence of art on ideology (...)”

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 173: “Since art is no longer forging “ahead”, it was decided to replace art as an independent realm of activity with selections of imagery classified in terms of the “ideologies” reflected in it.”

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 171: “Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits.”

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 172: “For the first time this 5th Documenta renounces almost any outside (...). It is significant that interior spaces, spatial encapsulations, snail shells with curious accumulation, refuges, and dream-areas dominate. On the other hand, the concepts and experiences documented are so boundless and ephemeral that they pervade space and time and almost dissolve into arbitrariness. The Belgian Broodthaers declared his room the “Museum of the 20th century” and sectioned off one part with a sign reading “Private property”, a pointed gesture signaling a claim for the private and untouchable status of the work of art.”

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 173: “The takeover of art by ideological showmen has been a steadily expanding process; in D5, the fusion of art and words, repeatedly noted in this column, has been openly acknowledge without fear of scandal.”

surpreendente que quebrou as barreiras temporais, permitindo – por aposição – um entendimento novo das obras. A *Art Brut* pela sua pulsão primitivista traça linhas de tensão que facilmente dialogam com iniciativas mais experimentais. Tal como na pintura de Álvaro Lapa, que por ela também foi influenciado.

### **5.2.2. Les Immatériaux, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985**

Comissariada por Jean-François Lyotard e Thierry Chaput

Os novos materiais, ligados à ciência e tecnologia, “imateriais”, como a internet e as redes sociais, mudaram o mundo e o modo como um autor ou um artista pensa o mundo: as dependências, o acesso à informação, a réplica, a cópia, a manipulação da imagem, são infinitas. “Imateriais”, também, porque já não pressupõem o artesanal, o aturado trabalho manual a caminho da realização da obra. Hoje em dia as propostas artísticas, mais do que exibir capacidades plásticas e estéticas, colocam questões relacionadas com a complexidade do ser humano e o caos da sociedade contemporânea<sup>411</sup>. Com a manipulação tecnológica e o desenvolvimento da inteligência artificial a busca do autor prevê uma reorganização da mente. Todos podemos ser criadores.

O futuro implica possibilitar canais ou passagens para podermos ser outros, para realizarmos outras criações. A exposição impõe-se como experimentação do novo e estimuladora de novas sensibilidades<sup>412</sup>. A identidade contemporânea é uma incógnita. Quem pensa quando pensamos? Que espécie de sensibilidade é a nossa?<sup>413</sup> A perda de identidade do homem, ele próprio um

---

<sup>410</sup> AaVv (ed. Lit. Jerome Glicenstein), *Exposition sans artistes*, revue d'art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUV, Paris, 2011, p. 11: “Harald Szeemann (...) l'un des premiers à avoir proposé des rapprochements explicites entre oeuvres d'Art Brut et oeuvres d'art contemporaine. C'est lui, qui en effet, exposa pour la première fois, lors de la Documenta 5 de Kassel (1972) les dessins d'Adolf Wolfli.”

<sup>411</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 2002, p. 57: “(...) New materials, in a wide meaning of the term, are not merely materials which are new. They question the idea of man as a being who works, who plans and who remembers: the idea of an author. The aim of the exhibition is to bring this interrogation into the limelight and intensify it.”

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 57: “The conception of the exhibition will be philosophical. We will first of all ask questions (...)”

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 162: “The attribution of an identity (thing, man, mind, etc) to one of the poles of the structure appears as an error.”

“imaterial”, espécie de corpo sem órgãos sujeito a estar *online* ou a viver os momentos através de intermediários tecnológicos mais imediatos como o telemóvel – as *selfies*<sup>414</sup>.

Mente e material confundem-se. Os “imateriais” ganham independência face à mente humana que os criou. A inteligência artificial é o próximo passo<sup>415</sup>.

O conceito de “universal space” de Mies van der Rohe, serviu de modelo em exposições no Centro Georges Pompidou em Paris: a ausência de paredes internas coadunava-se com a abolição de hierarquias nos meios artísticos, favorecendo a exposição e coabitação de “imateriais”, com a disposição de espaços num mesmo plano significativa, separados por zonas de passagem<sup>416</sup>.

Existia, portanto, uma topografia expositiva: zonas de passagem e zonas confinadas a uma determinada inovação tecnológica<sup>417</sup>. A interacção entre diferentes zonas do espaço expositivo pressupõe mudanças no todo, variantes interdependentes<sup>418</sup>.

### **5.2.3. Theatergarden Bestiarium, P.S.1, Contemporary Art Center, Long Island, Nova Iorque, 1988**

Curadoria de Rüdiger Schöttle

Foi uma exposição tida como revolucionária e com uma lógica disruptiva (referência a Dan Graham e ao “jardim barroco”, em França tido como jogo, tabuleiro, recreio). O projecto partiu de uma espécie de mesa de montagem.

As propostas artísticas iam decorrendo com o público presente. Espécie de produção de arte em directo. Expôr o processo artístico remete-nos para a questão: porque é que as coisas têm de terminar quando estão finalizadas?

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 162: “Man’s anxiety is that he is losing his (so-called) identity as a “human being”. One aspect of “imaterials” (...) is that they imply just such a loss of identity. (...) Most of these “imaterials” are generated from computer and electronics technosciences (...).”

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 162: “(...) The relationship between mind and matter is no longer one between an intelligent subject with a will of his own and an inert object. They are now cousins in the family of “imaterials”.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 344: “The universal space (...) served as the model for the original exhibitions spaces at the Centre Pompidou in Paris. A massive, neutral enclosure, the space is a function of its structure (...). No internal walls are needed to support this structure and so free-standing partition can be positioned and repositioned at will. The spatial “idea” of the plan is its combination of neutrality and immensity. (...) the idea that Malraux will see as transcending that of style, the idea of a collective language called art.”

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 57: “(...) the “objects” presented should nonetheless evoke passages, overlaps and slippages from one semantic zone to another.”

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 162: “The general idea of interactions means, first of all, that each pole of the structure is only relevant with respect to its relations with the other poles; secondly, it means that a modifications in the function of one of the poles leads to a destructuring and restructuring of the whole: in which case it becomes another message.”

A noção de “teatro sem teatro” favorece a ilusão da sociedade do espectáculo e coloca dois graus de realidade (ou de ficção): o processo de criação artística como encenação não programada e a consciência da produção definitiva de uma obra finalizada.

A elipse (com dois focos), a espiral, o labirinto, recorrentes na poesia visual barroca dos séculos XVII/XVIII, são assumidos como espaços significantes na estruturação do evento.

#### 5.2.4. Voici - 100 ans d` art contemporaine, Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, 2000

Curadoria Thierry du Duve

A vontade de tornar a arte contemporânea inteligível para o público, foi o desafio. *Voici...*, como afirma Thierry du Duve, é uma exposição-transmissão<sup>419</sup>. *Voici...* é um convite a ver<sup>420</sup>. A estrutura temática e conceptual foi dividida em três núcleos ontológicos: *Me Voici* (a obra apresenta-se)<sup>421</sup>; *Vous Voici* (a obra e o espectador que está perante ela)<sup>422</sup>; *Nous Voici* (as obras testemunham aquilo que os humanos têm em comum)<sup>423</sup>. Foi uma exposição prospectiva, juntado obras-primas reconhecidas com obras recentes<sup>424</sup>.

---

<sup>419</sup> Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d` art contemporaine*, Palais des Beaux-Arts Bruxelles, Ludion, Paris, 2000, (intr.): “l` art modern et contemporaine n` a jamais cessé de parler de nous.”

<sup>420</sup> in <https://www.thierrydeduve.com/voici>: “the word “Voici” is a presentational device whose meaning is “see this.” It is an invitation to look. (...) Hence its division into three parts. Me voici (Here I am), Vous voici (Here you are), and Nous voici (Here we are).”

<sup>421</sup> *Ibid.*,: “Me voici (Here I am)

No matter what, a work of art presents itself first as an object. Nevertheless, the object “speaks.” “Here I am,” it seems to say. “In presenting myself before you, I am a thing that stands for something else, something human or inhuman, divine or diabolic, animal or angelic. Whether or not I represent that thing, I am its incarnation.” But works of art never totally succeed in emancipating themselves from their thing-like nature. Speech can be denied to them, such is their risk.”

<sup>422</sup> *Ibid.*,: “Vous voici (Here you are)

As soon as a work of art starts “speaking,” it addresses an Other. “Here you are,” it says, “here you are looking at me.” Facing the work there is someone human: an incarnated, mortal, gendered, and speaking being. However, works of art might be facing a void and present themselves before the addressee’s absence. Such is their risk: that the public be missing, or blind, or mute. They would then become things again and cease to be art. Some works stay in that limbo for a long time.”

<sup>423</sup> Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d` art contemporaine*, Palais des Beaux-Arts Bruxelles, Ludion, Paris, 2000, (intr.); in <https://www.thierrydeduve.com/voici>: “Nous voici (Here we are)

Once a work of art addresses the men and women facing it, it raises the question of their bond. “Here we are,” it claims to say. “We” is the collective pronoun: it goes from “the two of us” to “all of us,” and either includes or excludes its addressee. Such is the risk run by works of art: we never know for sure if the “we” they form with their own tradition isolates itself in art for art’s sake and keeps the public at bay, or if it includes its addressees and testifies for the community.”

<sup>424</sup> Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d` art contemporaine*, Palais des Beaux-Arts Bruxelles, Ludion, Paris, 2000, (intr.): “L` oeuvre la plus ancienne (...) est une photo de Fox Talbot date de 1839 (...). Les oeuvres les plus récentes,

Em *Me Voici*, a importância da arte (obra de arte) como estratégia – os seus modos de se tornar consequente.

Em *Vous Voici*, Os espelhos, as transparências e reflexos, os olhares pintados que nos vêm, a irradiação formal que nos atinge.

Em *Nous Voici*, a vida e a morte, a união e a separação.

As obras de arte, assim separadas, com funções de mediação diferentes, ganham uma espessura ontológica: em cada núcleo, as suas diferenças concorrem para um entendimento amplo de apresentação do estar e sentir. Entre as obras e os espectadores existe a duração da sua relação, o tempo de uma indefinição existencial que tudo convoca.

### 5.3. Bienais

A disseminação da arte faz-se a um nível global, cosmopolita. Com a globalização, as iniciativas desmultiplicam-se em vários locais no mundo<sup>425</sup>. A deslocação prende-se com o apelo à vivência da aldeia global enquanto viagem. A temporalidade: estar em diversos locais em simultâneo<sup>426</sup>. São, então, pertinentes estas questões actuais da curadoria: globalização, migração, identidade e género<sup>427</sup>.

As bienais, pelas suas características de diversidade de intervenções artísticas, contexto transcultural e ocupação de diversos espaços na cidade, permitem confrontar diversas soluções de curadoria promovendo um novo espaço discursivo em torno das práticas artísticas. Curador e artistas, ou artista-curador, passam a depender da assunção de um projecto expositivo com elevada visibilidade<sup>428</sup>.

Nas bienais é determinante o curador conhecer o mapeamento geográfico local (as instituições vizinhas, públicos e suas potencialidades), o desenvolvimento da traça urbana associado a classes

---

toutes trois date de l’an 2000, sont les trois installations – une par partie – (...) à Michael Snow, Dan Graham et Sylvie Blocher.”

<sup>425</sup> AaVv, *On Curating/Interviews with Ten International Curators*, Interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, 2009, p. 4: “The quest for a center of the art world dominated the twentieth century. This twenty-first century has opened to a polyphony of centers.”

<sup>426</sup> EEL, p. 201: “Este paradigma moderno de um espaço regular e infinito é substituído, no século XXI, por uma noção de espacialidade como deslocação (...)”

<sup>427</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Germany, 2015, p. 47

<sup>428</sup> AaVv (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 15: “Since the 1980s, the group exhibitions [bienais] has become the primary site for curatorial experimentation and, as such, generated a new discursive space around artistic practice.”

e hábitos sociais. Incluir na programação as iniciativas de toda essa convivência: projectos de investigação, residências artísticas, intervenções urbanas<sup>429</sup>.

Estabelecer um compromisso com as cidades onde ocorrem. O local (as instituições, os museus) acolhe e desafia o global (artistas do mundo)<sup>430</sup>.

Bienal entendida como laboratório pela actividade e diversidade de propostas, tipos de espaços expositivos, compromissos local-global<sup>431</sup>. A par desta coexistência do diverso, existem milhares de galerias em todo o mundo com um catálogo de artistas também de diversas proveniências e que actuam a uma escala internacional. Dada a exigência e constante actualização das suas práticas, o curador ou os curadores, podem partir somente de tópicos-base e depois, através do convívio e conhecimento, estabelecer um diálogo produtivo com os artistas<sup>432</sup>.

Muitos curadores trabalham de forma independente e o seu trabalho é reconhecido nos quatro cantos do mundo. No entanto, hoje em dia, nas Bienais, que são os grandes certames da arte a uma escala global (não considero tanto as feiras de arte por não terem as mesmas exigências curatoriais), geralmente formam-se equipas de curadoria ou outras, eventualmente com profissionais locais, tendo a equipa a direcção do curador principal. Portanto, a comunidade ou equipa de curadores é, dada a complexidade de situações e experiências novas, apropriada para grandes eventos como bienais<sup>433</sup>.

---

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 103: “The components of the bienal – short-term residences, research-based investigations, scattered sites and distribution mechanisms, interdisciplinary collaborations, urban interventions and critical platforms – ideally follow from a rigorous consideration of the basis of the invitation – place as an intersection of mapped location, urban mythology, power dynamics and social interaction.”

<sup>430</sup> AaVv, *On Curating/Interviews with Ten International Curators*, Interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, 2009, p. 4: “Artists, curators and their exhibitions are nomadic (...). To become a bridge, or as Edouard Glissant says, “an archipelago”. (...) The idea of a non-linear time implicit in this idea (...) the coexistence of several time zones would of course allow for a great variety of contact zones as well. The Biennale as a reciprocal contact zone can mediate between museum and city.”

<sup>431</sup> AaVv, *On Curating/Interviews with Ten International Curators*, Interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, 2009, p. 7: “The biennial or mega-exhibition - a laboratory for experimentation, investigation, and aesthetic liberation – is where the curators experience and knowledge are tested.”

<sup>432</sup> Hans Ulrich Obrist, *Ways of curating*, Penguin Books, Great Britain, 2014, p. 33: “My belief is that curators follow artists (...).”

<sup>433</sup> AaVv, *On Curating/Interviews with Ten International Curators*, Interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, 2009, p. 61: “Francesco Bonami in his 50th Venice Biennale of 2003 chose to share the job with other curators who could design their own shows in the Arsenale. (...) Bonami attempted to overthrow the power and personality of the single curator, “a reaction to Harald Szeemann persona”, he said.”

O início de trabalhos da equipa curatorial pode passar por proposições, manifestos, ou até um desenho<sup>434</sup> ... Quais os limites do processo curatorial? Enquadrar significa tornar perceptível<sup>435</sup>.

#### 5.4. Curador

O curador deixou de ser um especialista em determinado acervo ou colecção dados como definitivos, fixos (antes dos anos 70), para se tornar um ouvinte e mediador das incertezas e dúvidas que a arte contemporânea coloca – arte em processo contínuo que se mistura com as causas sociais e globais. Os curadores actuam como intermediários entre os produtores de arte e as estruturas de poder da nossa sociedade. Na verdade, o curador é um produtor cultural, que procura concretizar acordos com artistas, entidades culturais, coleccionadores, mecenas e captar espectadores. A sua missão não se resume ao momento da exposição.

No entanto, deve prevalecer a posição do artista enquanto criador. A autonomia das obras ou intervenções artísticas (a sua “inutilidade” e independência face à tentativa racional de indexação), devem permanecer salvaguardadas, pois o protagonismo deve ser dado à arte, sendo todo o sistema de mercado um mero suporte que possibilita a partilha.

Actualmente, a palavra curadoria surge em diversos contextos da sociedade. Na verdade, o curador, enquanto figura que procura soluções conjuntas (de artistas e/ou intervenções artísticas), é uma espécie de mago ou agregador de situações passíveis de serem experienciadas pelo espectador. Tal como o coleccionador avisado, o curador coloca-se (nas suas decisões) entre o visível e o invisível, entre as obras seleccionadas e as eventuais falhas no discurso expositivo (o que não se cumpriu ou que fica subentendido, as obras ausentes ou inexistentes) que procura sempre atenuar ou disfarçar.

Os deveres do curador implicam, para além do projecto de curadoria, uma atenção crítica ao mercado da arte actual, conhecer coleccionadores e colecções, estado de conservação e paradeiro das obras. Pode também propor obras para aquisição que são analisadas por um comité ou júri (como no MoMA em Nova Iorque): por exemplo, a aquisição de obras de artistas pertencentes a minorias que permitem tornar os museus mais inclusivos, é uma prática comum.

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 54: “(...) thinking more fully about the production of knowledge in the presente global dispensation. The plataforms also provided the opportunity for many concerns to be voiced within the common ground of the community of ideas (...).”

<sup>435</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 18: “A top priority for any curator should be a good soul-searching about the limits, and the prerogatives, of the curatorial process and the nature of the intellectual authority that curators have.”

Deve também, tal como os artistas e os críticos, promover e explicar as influências e repercussões do seu trabalho e da arte em geral na sociedade, a transmissão dos poderes transformadores da arte. Um diplomata, para evitar mal-entendidos e despoletar valor.

Tido também como catalisador que despoleta novas sinergias, estabelecendo dinâmicas inesperadas. Ou o curador como sismógrafo, reagindo a estímulos diferenciados, atento ao “ar dos tempos”, ao que faz sentido ser exibido num determinado momento de determinada maneira num determinado sítio. Captar intensidades, vontades, e procurar conjuntamente soluções adequadas de acordo com um conceito agregador. Um conceito pode ser qualquer coisa ou “objecto” desde que implique uma posição ponderada e pensada. De qualquer modo, uma decisão.

Segundo Harald Szeemann, o curador tem de ser flexível. Coordenador e inventor. A sensibilidade do curador apura-se com o conhecimento das interrogações, preocupações e perspectivas da existência do homem na sociedade actual. Concretamente, no momento da exposição, o curador torna acessível um determinado contexto perceptivo, entendido como a exposição temporária de um presente, da actualidade. Impulsionar a exposição como plataforma. Tudo o que se situa é narrável, apesar de cortes e continuidades. Este facto, aproxima a exposição do conceito de cinematática, ou a emergência da ideia de filme tendo como centro e actor o corpo-outro, o corpo propenso a ser um pólo emissor e receptor. O corpo desprevenido.

A curadoria como cinematática prevê interrupções e continuidades, situações de desmontagem e montagem que potenciam a constituição de um filme. O “filme” de cada um. Uma ficção (im)possível. Convida o espectador a iludir-se com a sua própria experiência e imagem. Atribuir sentido, ainda que enviesado e muitas vezes esclarecido, à desejada cumplicidade pressentida, que passa inicialmente por gostar ou não gostar e pelas primeiras impressões ainda pouco maturadas.

Cinematática, também, nas diferentes vivências que o corpo e a tecnologia permitem. A ideia de prótese (também referida por Lapa) ou de extensão, prolongamento, convida a usar o corpo variando os limites. O corpo-ferramenta do espectador (e o do pintor como espectador) deve libertar-se da reclusão comportamental e de etiqueta recomendada pela sociedade e ser um pólo de novas experiências sensoriais e perceptivas na realidade temporária da exposição.

Existe sempre uma expectativa entre o que um artista decide que é arte e, partindo da decisão do curador, aquilo que é incluído ou não numa exposição. Certas iniciativas comunitárias, como por

exemplo, cozinhar como iniciativa de um artista (por exemplo, Rirkrit Tiravanija, cozinhou e serviu arroz e caril tailandês de graça para os visitantes, em *Untitled (Free)* na Galeria 303, em Nova Iorque, 1992), geram, também, constrangimentos: questionam a posição da arte na sociedade (tentativa de quebrar o hiato entre o espectador e o artista. O espectador, o comensal, faz parte da obra); parecem concentrar em si, pela sua capacidade de mobilizar espectadores num apelo à participação, todas as atenções, impedindo o convívio com obras de géneros artísticos ligados às artes visuais.

Para o curador proceder a escolhas, ou, concretamente, na selecção de trabalhos de um determinado artista, tem de conhecer o seu percurso, o desenvolvimento da sua linguagem artística, os materiais a que recorreu e recorre (o aparato técnico que advém do manuseamento dos materiais ou tecnologia), os seus processos de trabalho e influências exteriores. Face a esta diversidade, pode desvendar através da exposição novas ou imprevistas relações entre obras do mesmo artista, períodos ou tendências temáticas.

Como se trata de arte e criação, abertura ao mundo, existe para o curador toda uma flexibilidade na interpretação da obra a par de uma interpretação ou “valor” atribuído a determinado espaço expositivo, face às intervenções artísticas previstas.

O curador interpreta determinada produção artística de acordo com as suas características plásticas, conceptuais e relações que estabelecem em si, num universo comum de produção, ou fora de si, na relação com o exterior - o mundo contemporâneo, os “outros”, artistas e autores; por outro lado, interpreta o espaço expositivo de acordo com o projecto curatorial e as obras a exhibir, transformando-o. A palavra “transformação” é importante para as duas vertentes e pontos de vista (o curador que reconhece o artista e o curador que recria o espaço): o que se busca é concretizar as capacidades únicas da obra e reabilitar o espaço para ser o palco dessa obra. A singularidade, avessa à situação da «reprodutibilidade da obra de arte»<sup>436</sup>, que implica um contexto expositivo mais historicista, alcança-se mais ao nível das decisões do curador na exposição certa no momento certo. A singularidade, opondo-se à apatia, produz discursos ou narrativas discordantes que se consolidam.

O curador surge como criador quando estabelece uma estrutura conceptual inerente aos projectos que define. A experiência pessoal do curador, os seus conhecimentos e preferências geram uma

---

<sup>436</sup> Walter Benjamin, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» (pp. 71-113) in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Relógio d'Água*, Lisboa, 1992

horizontalidade do saber, um saber expandido e por isso simultâneo, partilhável. Cria contexto, credibiliza a imagem artística (insere-a numa totalidade perceptível), estabelece parâmetros de mediação que colocam as obras expostas num mundo à parte, mais intenso de significados e potencialidades.

A documentação indica os modos de acesso na óptica do curador, dos artistas, dos críticos, com possível colaboração de toda a equipa que participou na organização e montagem.

Constata-se a condenação do exercício do olhar do espectador, quase sempre alheio ao processo de realização da obra e passivo, sem poder agir. Importante é por estes motivos, o curador transmitir o conhecimento adquirido: frequentar *ateliers* de artistas, ouvir e conviver com os artistas, conhecer o desenvolvimento do seu trabalho. Agir deve ser uma das preocupações do curador: Como mostrar esta obra? Como retirá-la do ambiente doméstico do *atelier* e fazê-la reviver, ou seja, instituí-la como dado público?

Entender o trabalho do artista para aumentar as possibilidades e extensões do seu pensamento. A sensibilidade do curador implica diálogo e construtiva cumplicidade. Os curadores, conhecendo as suas posições políticas e sociais, ideias e trabalho, convidam os artistas em vez de se basearem em obras de arte concretas.

O trabalho de curadoria deve ser, portanto, um trabalho de equipa. Uma parte da programação deve, sem dúvida, ser proposta pelos artistas, apostando-se no seu conhecimento de práticas artísticas concretas, temáticas desenvolvidas e possibilidade de expandir as suas criações, principalmente ao nível da interpretação, com convites à participação interessada do público.

Curadoria implica trabalho com o artista, notadamente quando o artista pretende relatar uma situação temporal. Pode ser a procura de visibilidade do processo artístico (sucessões quase cinematográficas, no caso de Helena Almeida); ou a demarcação de um território no espaço expositivo (o tempo da memória, um tempo intensamente circunscrito e elegíaco em Christian Boltanski).

Curador e artista colaboram de modo mais operativo quando o artista trabalha no espaço previsto (principalmente na montagem de peças de grandes dimensões; intervenções disseminadas pelo espaço, ou que exigem assistência devido a uma montagem meticulosa e cuidada).

De notar que a junção dos dois papéis, na assunção do artista como curador, caracterizou a *Documenta 9*<sup>437</sup>, cujo director artístico foi Jan Huet.

Se pensarmos, também, na arte como negócio e persuasão, dado o seu alcance mediático, lembramo-nos do protagonismo de Andy Warhol.

Práxis importante para o curador é frequentar exposições para se aperceber da dinâmica perceptiva e organizativa das mesmas, e das interrogações geradas pelas obras seleccionadas e apresentadas.

Igualmente, a inspiração do artista também surge num plano horizontal: ver exposições de outros artistas... o tal mapeamento sem fronteiras, onde se busca o novo.

O curador deve considerar a autenticidade, a razão da escolha, de tudo o que é apresentado em exposição. A experimentação é o jogo e o risco do curador. O momento da exposição deve elucidar as regras desse jogo em termos perceptivos. Sem dúvida que o trabalho do curador é falível: ele procura delimitar subjectividades.

O curador independente como anti-curador, *outsider*, sem marcadas obrigações institucionais, pondera o apelo do exterior, o outro, o imprevisto. Sabe que a leitura de livros de ficção em torno da temática a investigar gera outras tantas visões que ajudam a estruturar um projecto.

### **5.5. O momento da exposição**

A exposição como linguagem é passível de ser “lida”, actua como modo de legitimação das obras de arte<sup>438</sup>. Provoca consequências, acordos ou desacordos que uma nova ordem, temporária, impõe.

Existe sempre a tentação de “resolver” ou justificar as escolhas. Circunscrever as obras em torno de um centro comum – seja este centro um conceito, um texto, uma outra obra ou simplesmente um espaço<sup>439</sup>. Na verdade, em termos mais institucionalizados, todas as exposições têm um

---

<sup>437</sup> in [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_ix](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix): “The artists were involved in the process of creating the exhibition from the outset.”

<sup>438</sup> LAHE, p. 116: “Jean-Marc Poinot (...) (celui d’un historien de l’art contemporaine) (...). Il considère également que l’exposition n’est pas un langage second, mais un langage constituant, puisque c’est l’exposition qui met littéralement en forme l’art (et les oeuvres d’art). Poinot, comme Davallon, se réfère au Lector in fabula d’Umberto Eco et à l’idée de «coopération interpretative» ou de «lecteur modele».”

<sup>439</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 2002, intr.: “(...) there is always an attempt (...) at some form of synthesis and narrative closure.”

plano, desde logo na escolha do museu ou galeria de arte onde se realiza, com as suas conotações políticas e sociais conhecidas<sup>440</sup>.

As obras ou objectos de arte podem ser reunidas segundo diversos critérios, alguns dos quais mais factuais e menos subjectivos: por terem dimensões aproximadas (a miniatura, por ser um formato menos visível em exposições favorece esta opção); pela matéria utilizada; pela referência aos seus proprietários<sup>441</sup>.

A selecção ou confrontação de objectos irá sempre gerar sentido<sup>442</sup>. Uma vez posto em prática no momento da exposição, o sentido definido conceptualmente vai ganhando corpo na montagem, vai-se apurando e justificando. Resumindo, torna-se cada vez mais perceptível, a par de todas as iniciativas inerentes e do catálogo.

Uma história das exposições é uma história do sentido atribuído em cada uma das exposições às obras expostas. De facto, as obras são reinterpretadas consoante o contexto expositivo onde são integradas. Podemos assinalar e considerar o percurso expositivo de uma determinada obra concreta e as diferentes interpretações às quais esteve sujeita de acordo com um projecto de curadoria específico. A indeterminação, a “inutilidade” das obras de arte permite oscultá-las de pontos de vista renovados, ou fragmentariamente, descobrindo e exaltando, muitas vezes por comparação com outras obras, algumas das suas potencialidades<sup>443</sup>.

O espaço expositivo tridimensional, disponível para ser usado e alterado, torna-se uma espécie de grau zero, suporte da obra de arte e das mais variadas intervenções artísticas. O conceito de “instalação” significa uma ocupação/desocupação do espaço<sup>444</sup>.

A exposição é um meio de legitimação da obra de arte. A obra existe por ser exposta<sup>445</sup>. O “valor de uso” das obras de arte, contra o esquecimento, depende da regularidade com que são

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 178: “(...) what a exhibition is - a strategic system of representations. (...) its architecture which is always political, to its wall colorings which are always psychologically meaningful, to its labels which are always didactic (...), to its artistic exclusion which are always powerfully ideological and structural in their limited admissions, to its lighting which its always dramatic (...), to its security systems (...), to its curatorial premises (...) brochures and catalogues and videos (...). In other word, there is a plan to all exhibitions (...).”

<sup>441</sup> LAHE, pp. 91/92: “Yves Michaud (...) manières de rassembler des objects: (...) leur taille (la miniature), leur matière (le plastique), (...) leur possesseur (les Gorky de Gulbenkian, la collection Saatchi).”

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 86: “(...) le travail du commissaire, du scénographe, du museographe est en premier lieu un travail sur le sens et la confrontation des objects.”

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 100: “(...) la question de la reinterpretation et/ou «recreation» des oeuvres dans une exposition.”

<sup>444</sup> AaVv, (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 66: “From Lucio Fontan’s *Ambiente Nero* (1949) to Yves Klein’s *Le Vide* (1958), from Arman’s *Le Plein* (1960) to Oldenburg’s *The Store* (1961), the exhibition space emptied or saturated, highlighted in its essentiality or altered by the invasion of alien objects, is brought to the forefront, and becomes the very material of the artwork.”

expostas<sup>446</sup>. Expor uma obra é constitui-la como experiência estética e/ou como acontecimento vivido: dos responsáveis pela montagem, dos intervenientes em todo o processo de curadoria, dos espectadores<sup>447</sup>. A obra exposta é sujeita a uma interpretação dependente, também, do seu modo de apresentação (por exemplo, apenas uma réplica, imagem da obra ou um pormenor) e do discurso expositivo (questões relacionais, de selecção de obras e design expositivo)<sup>448</sup>.

Obras em mau estado de conservação, com um formato inadequado podem ser apresentadas restauradas, ou em processo de restauro *in loco*, ou através de um fragmento<sup>449</sup>.

Jérôme Glicenstein refere que a exposição é um “objecto” (representa uma totalidade circunscrita) e um “acto” (apresenta uma situação)<sup>450</sup>. Expor a exposição significa constituir uma totalidade, por mais heterogénea e fragmentária que seja, entre a porta de entrada e a porta de saída. Muitas vezes algumas obras são preteridas, apesar da sua qualidade e importância, sendo substituídas por obras que contribuem mais eficazmente para o efeito global no espaço expositivo (por questões de justaposição mais adequada, escala, etc)<sup>451</sup>.

Como refere Glicenstein, destacam-se na prática expositiva três modos exemplares de dispor do espaço: a reinterpretação histórica, que por ser uma reinterpretação, ganha, face à inutilidade e impossibilidade de ser uma cópia, características de “instalação” ao introduzir diferenças; os

---

<sup>445</sup> LAHE, p. 212: “(...) une exposition permettant non seulement de valoriser une oeuvre, mais parfois aussi de la légitimer comme oeuvre authentique (...)”

<sup>446</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 30: “What curators do is play Robin Hood, taking works of art from the drawing rooms of the privileged and the showrooms of the art trade and putting them places where those generally less privileged can see those works on a regular basis. Ideally, this removes them permanently from market circulation (...) and returns them to a situation where their worth is determined by their ‘use value’.”

<sup>447</sup> LAHE, p. 103: “Exposer une oeuvre est une manière de lui imposer des limites contextuelles, de lui donner une certaine orientation.”

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 197: “La réduction d’une oeuvre à l’une des ses dimensions pour besoin d’un discours – sa dimension d’image pour une peinture par exemple – pointe très clairement la question de la relation entre une oeuvre et son exposition. Toute exposition «réduit» de fait une oeuvre à certains de ses aspects; (...) ce qui est montré s’apparente à une sorte d’interprétation.”

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 94: “Il arrive en effet que des oeuvres soient inadaptées à une exposition en raison de leur format (temporel ou spatial), de leur mauvais état (...). Dans ce cas, l’adaptation s’apparente bien solvante à la «restauration», à la «réduction» ou à la «fragmentation» d’une oeuvre préexistante (présenter un extrait ou un détail par exemple).”

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 233: “L’ambiguïté du mot exposition en est en partie la cause: le fait qu’une exposition soit à la fois un «object» - un lieu ou un ensemble d’oeuvres que l’on va découvrir – et un «acte» - le fait de présenter quelque chose.”

<sup>451</sup> Daniel Buren, *Écrits*, textes réunis et présents par Jean-Marc Poinot; publication préparée par Marc Sanchez, Musée D’Art Contemporaine, Bordeaux, 1991, in Reprise du texte du même titre publié à l’occasion de la Documenta 5 en 1972 et adapté à l’exposition Projekt 74; in catalogue Projekt 74, Cologne: Kunsthalle, 1974, p. 152, français, allemande, 2 ill.: “De plus en plus le sujet d’une exposition tend à ne plus être l’exposition d’oeuvres d’art, mais l’exposition de l’exposition comme oeuvre d’art.”

curadores agindo como artistas pois decorrente das suas escolhas congregam num mesmo espaço ou local diversas propostas ou posições artísticas com intenção de causar um efeito global (num sentido político, inclusive); o convite feito a artistas para conceberem uma intervenção artística geral (uma cenografia específica) num museu<sup>452</sup>.

Portanto, podemos enumerar as duas principais modalidades de apresentação vulgarizadas em museus e galerias de arte: *period rooms* (recontextualização evocando a situação de uma exposição anterior); *white cube*<sup>453</sup> (descontextualização relacionada com a exibição da obra como entidade autónoma, separada de qualquer processo artístico ou de obras justapostas).<sup>454</sup>

O pensamento crítico sobre arte é elaborado reflectindo sobre a exposição<sup>455</sup>. Creio que o «valor de exposição» relaciona-se com a expressão de uma totalidade convincente. O que poderá ser? Que a exposição, em todos os seus momentos, também na comunicação e críticas, seja perceptível pelos espectadores em geral<sup>456</sup>. Para que tal aconteça é essencial o confronto com a actualidade, a oportunidade do momento: a arte deve denunciar e contestar a actualidade, a crise da humanidade indiferente. O seu poder é essa capacidade de criar, face ao conhecido, uma nova ordem, os reflexos de uma nova linguagem.

Como afirma Michel Foucault, a exposição define as «Heterotopias»<sup>457</sup>: «c'est-à-dire des moments ou des situations en marge du monde quotidien». Como se, inicialmente, fosse a prática de uma situação utópica sem base ideológica<sup>458</sup>.

---

<sup>452</sup> LAHE, p. 62: “Nous distinguons plusieurs cas des figures: la réinterprétation d’une présentation historique d’œuvres d’art comme étant une «installation»; la revendication «artistique» que font certains scénographes ou commissaires d’expositions; la tendance récente à demander à des artistes de concevoir une scénographie spécifique «en tant qu’œuvre» pour un musée.”

<sup>453</sup> Brian O’Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica/San Francisco, 1986

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 207: “Dans tous ces cas d’appropriation symbolique par l’acte d’exposition se pose la question des modalités de présentation – avec la fameuse alternative entre recontextualisation (*period rooms*) et décontextualisation (*white cube*).”

<sup>455</sup> AaVv (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 74: “(...) the art of this period, which gave a completely new importance to the exhibition dimension, as well as the evolution of the role of the curator, which in this view invaded, not so strongly the field of the artist, but rather that of the critic. The exhibition turns into the vehicle through which critical thinking about art is developed.”

<sup>456</sup> LAHE, p. 197

<sup>457</sup> Michel Foucault, «Des espaces autres» (pp. 46-49) in Conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5 (1984)

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 249: “(...) prenons pour point de départ l’idée émise par Michel Foucault, selon laquelle l’exposition définirait des heterotopies, c’est-à-dire des moments ou des situations en marge du monde quotidien. (...) Analyser et relier entre eux des lieux spécifiques (galeries, musées, lofts, usines...), des espaces (el *white cube*, la *black box*, la *cimaise*, la *cadre*, le *catalogue*...), des sites (tels *squats* ou *friches*... lieux détournés temporairement ou de manière permanente de leur fonction) utilisé pour réaliser des expositions.”

As primeiras exposições de arte inovadora, que contrariavam os princípios vigentes, foram organizadas por artistas<sup>459</sup>. Mais próximas de nós, nos anos 90 realizaram-se exposições controversas<sup>460</sup>.

O autor numa exposição de arte, entendido aqui como estratega ou como produtor de sentido, a um nível artístico, estético e filosófico, não é apenas um elemento, mas sim uma equipa de investigação com capacidades de acrescentar conhecimento ao mundo criando pontos de vista inovadores e muitas vezes polémicos sobre um determinado artista ou artistas e a sua produção. Para responder à questão “quem é o autor numa exposição de arte?” diremos que o curador funciona como autoridade, é autor-encenador, pois estabelece diversos sistemas relacionais: na selecção de obras e/ou artistas que se integram numa mesma determinação conceptual, seja temática, temporal ou imprevista; entre as obras e o espaço que as alberga (sempre considerando a presença de visitantes); finalmente pode constatar, após a inauguração, a relação desse espaço expositivo com os espectadores.

Portanto consideramos aqui três momentos do curador como autor-encenador: obra-obra (o que as obras provocam umas nas outras: podemos associar a ideia de uma, por vezes polémica, cadeia de causas e efeitos, independentemente da intenção dos artistas, no confronto entre obras); obra-espaço (como as obras se situam e percebem num determinado espaço, preparado de determinada forma, tendo em atenção, também, a adesão a coordenadas espaciais e arquitectónicas das intervenções artísticas *in situ*); cálculo da situação do espectador (integração do corpo no espaço expositivo).

A história das exposições centra-se nos discursos sobre arte (recepção das obras) e nos espectadores (recepção do contexto expositivo)<sup>461</sup>. A obra depende dos diferentes dispositivos de

---

<sup>459</sup> Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Londres/Nova Iorque: Phaidon, 2013, p. 10: “But the important exhibitions of advanced art before 1960, from the first Impressionist exhibition in 1874 to the shows of the Gutai Artists Association in Japan and London’s Independent Group in the late 1950s, were organized largely by artists.”

<sup>460</sup> AaVv (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 138: “Is there any site then that remains for alternative approaches in curating? At this point in time no major museum dares to present such controversial and inspiring group exhibitions such as Black Male (1991) curated by HUU, Places with a past (1993), curated by Mary Jane Jacob, This is a show and the show is Many Things (1994), curated by Bart de Baere.”

<sup>461</sup> LAHE, p. 244: “L’histoire de l’exposition concerne en effet bien plus la culture que l’art, plus les discours sur l’art que les oeuvres d’art, plus les visiteurs d’une exposition que les artistes.”

exposição, a possibilidade de pertencer a um determinado enquadramento que obedece a uma nova lógica relacional, mais próxima de critérios que desafiam o óbvio<sup>462</sup>.

Mesmo em termos históricos, comparar artistas ou períodos históricos pode gerar concórdia, tudo dependendo da pertinência da articulação efectuada entre obras realizadas em tempos ou locais distintos<sup>463</sup>. A ideia de “museu imaginário” decide abolir o tempo cronológico, sucessivo: obras do passado são reinterpretadas no seu confronto com obras de artistas recentes<sup>464</sup>.

A exposição como mundo utópico, conectado nos seus propósitos e em simultâneo desligado da realidade: é um espaço definido, delimitado, que não se evade<sup>465</sup>.

As obras perderam o valor de culto (o ritual) pelo valor de exposição. Por exemplo o filme *Les Statues Meurent Aussi* (1953), de Chris Marker e Alain Resnais, onde objectos com uma forte carga ritual jazem na sombra de um museu, misturados, desligados de toda a etiqueta cerimonial da qual faziam parte. Um povo inexistente adora-os<sup>466</sup>.

Actualmente, as exposições buscam e recriam uma nova forma de aura onde a arte é a vida reconciliada<sup>467</sup>. Sucede não só através de modos mais cuidados de produção e apresentação das obras, mas, antevendo o futuro, na vivência da exposição como evento imersivo, ligado à realidade virtual e à inteligência artificial.

---

<sup>462</sup> LAHE, p. 251: “Une histoire de l’exposition – histoire en forme d’archeology, plus que «généalogie» - devrait enfin aussi pouvoir prendre en compte les oeuvres. Non plus à la manière naïve des histoires traditionnelles de l’art – histoire des formes, des styles, des artistes, des manières, des projets -, mais en pensant l’oeuvre comme indissociable de ses différents dispositifs d’exposition.”

<sup>463</sup> BHC (Werner Hofmann), p. 145: “Basically one artista alone has never interested me that much. Contextualization has always been important to me. I see myself more as a comparatist, although that discipline doesn’t really exist in art history.”

<sup>464</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 54: “[Uit het Noorden (van Abbermuseum, Eindhoven, 1984) (...) Légendes (Capc, Musée d’art contemporain de Bordeaux, May 1984)] (...) They sought, in a kind of imaginary museum of a few artists, to make visible a renewed reading of past works and the common traits these artists shared with artists of past generations.”

<sup>465</sup> LAHE, pp. 234/235: “[Davallon] Une exposition (...) produit deux types d’enonciations: celle du concepteur-réalisateur et celle du visiteur (...). La visite d’une exposition fait entrer dans un monde (que Davallon qualifie d’utopique, mais nous semble correspondre plutôt à ce que Foucault nomme une hétérotipie).”

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 221: “Walter Benjamin (...) passage de ce que Benjamin appelle la «valeur culturelle», à la «valeur d’exposition» - à partir du momento où les oeuvres auraient perdu leur fonction rituelle originaire.”

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 223: “Au-dela de la question de la perte de l’aura de l’oeuvre par l’exposition et la reproductibilité technique, il semblerait surtout que nous sommes face à un object qui n’est plus de même nature. Ainsi, non seulement les nouveaux modes d’exposition n’ont pas forcément fait totalement disparaître l’aura des oeuvres, mais, ainsi, que l’ont dénoncé en leur temps les artistes des avant-gardes historiques, c’est une nouvelle forme d’aura qui s’est recrée dans les expositions: une aura qui, mettant à distance l’art, nuit au désir de réconciliation de l’arte et de la vie.”

A Exposição como dispositivo é exemplificada nas criações de Christian Boltanski<sup>468</sup>. As suas obras são pensadas para se relacionarem num espaço expositivo concreto e o seu sentido acresce conjuntamente numa mensagem de sentida homenagem às vítimas do absurdo gerado pela prepotência e indiferente violência humana. Outros artistas que pensam activamente no modo como o seu trabalho é exposto são Joseph Cornell e Edward Kienholz<sup>469</sup>.

Em *Observadores*, no Museu Berardo (2011), a exposição foi concebida como um *open space*. A exposição como acontecimento, como investigação. A exposição tida como investigação não é tão clara nos seus propósitos (o ênfase numa vertente didáctica sim). Mais do que responder ou esclarecer, propõe reflexões, formula perguntas, contesta valores apresentando novos caminhos<sup>470</sup>. Segundo afirmação da curadora, pretendeu-se fazer o espectador sentir que não há um caminho preciso.

As exposições temporárias geram uma dinâmica de mudança e adaptação dos espaços expositivos que privilegia a exposição como forma<sup>471</sup>. Concretamente, as exposições temporárias de arte contemporânea, onde se inserem as bienais, são uma possibilidade da figura do curador mostrar a necessidade e importância do seu papel enquanto organizador de exposições inovadoras, onde se cruzam tendências, temáticas, disciplinas e manifestações diversas de ordem política e social<sup>472</sup>.

Por seu lado, o artista produz de acordo com o desenvolvimento do seu trabalho e de circunstâncias existenciais, sendo autor de determinada obra ou intervenção artística escolhida. O artista-autor no momento da exposição ganha esse estatuto a partir do momento em que o

---

<sup>468</sup> BHC (Harald Szeemann), p. 98: “(...) *the exhibition is the work and the work is the exhibition* (...)”? Duchamp’s Box in a Valise [1935-1941] was the smallest exhibition; the one Lissitzky designed for the Russian pavilion of the Pressa in Cologne in 1928 the largest. During Documenta V, I did a section *Museums by artists* with Duchamp, Broodthaers, Vautrier, Herbert Distel, and the Mouse Museum [1965-1977] by Oldenburg, which I think was important. The master of the exhibition as medium is, for me, Christian Boltanski.”

<sup>469</sup> BHC (Anne d’Harnoncourt), p. 185: “There are a lot of artists who think a great deal about how their work should be shown. Joseph Cornell was certainly one and obviously Kienholz, (...)”

<sup>470</sup> AaVv (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 68: “As Marcia Tucker, co-curator of Anti-Illusion, explained:

“I knew that were two ways of doing exhibitions, one didactic, the other investigative.”

<sup>471</sup> LAHE, p. 237: “Les expositions temporaires traduisent directement l’événementialisation de l’art (et de la société). (...) mise en avant du cadre, de la forme de l’exposition, au détriment de ce qui est montré.”

<sup>472</sup> AaVv (ed. Lit. Jerome Glicenstein), *Exposition sans artistes*, revue d’art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUV, Paris, 2011, p. 23: “L’essor de manifestation temporaires dédiées à l’art contemporaine sous la forme des biennales et festivals a largement participé à l’essor et à la reconnaissance publique de la figure du commissaire.”

trabalho por ele apresentado nesse contexto expositivo se torna visível e transmite de modo claro e efectivo as suas potencialidades.

A exposição de um processo artístico, a exposição como performance, é por si suficientemente apelativa pois executa uma acção no momento. Necessita apenas dos meios suficientes e de contar ou não, se for um acto iniciático, restrito, com a presença dos espectadores<sup>473</sup>.

### **5.5.1. Acontecimento**

A autoria parte do trabalho de equipa, embora, sem dúvida, as decisões estruturantes sejam desenvolvidas pelo curador numa cumplicidade próxima com os artistas. Que decisões são essas? Principalmente um conceito expositivo, que implica actuar sobre o espaço disponível de uma calculada maneira. Criar um sistema perceptivo (dispositivo?) que induz a comportamentos mentais de certo modo estimulados pelo pensamento operativo do curador.

Entre as intervenções artísticas e o espaço expositivo desdobra-se todo um jogo de perspectivas e pontos de vista, de velocidades e paragens, de excessos e defeitos, de abundância e vazio. O acontecimento é a experiencia existencial neste espaço fundamentado e temporário.

Atribuir sentido, mais como um enquadrar diferentes “objectos” num acontecimento comum (decisivamente, o momento da exposição), do que pretender explicitar as suas possíveis relações ou dependências.<sup>474</sup>

Decisiva é a vontade e exigência, ou urgência contemporânea, de inserir a obra no “estado do mundo”. Assim, a obra actualiza-se nessa sua desposseção de si própria, sendo mais um elemento crítico no xadrez do mundo. Ressoa mais alto tendo também um poder influenciador. Situar a obra face à complexidade do mundo contemporâneo é ir ao encontro das capacidades demiúrgicas da obra: uma obra que se dirige para todos ou para ninguém. A ausência de hierarquias, situação que define a dissolução de valores e cria novos parâmetros perceptivos,

---

<sup>473</sup> AaVv (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 65: “(...) experiences of the Gutai Group, whose exhibitions, between 1955 and 1958, were crucial precursors both to Happenings and Performance Art, and to the development of process-oriented art practices in general. (...) turning painting into pure action.”

<sup>474</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, intr.: “Whith art exhibitions and anthologies, objects and texts are always assembled and arranged according to an arbitrary schema intended to construct and convey meaning.”

conduz à dúvida, à suspensão, ao descrédito que encanta. O pensamento rizomático (Gilles Deleuze) repudia as hierarquias, privilegiando a abertura e mobilidade do pensamento<sup>475</sup>.

Organizar complexidades prende-se com o carácter composto da arte e do mundo. Mais do que fixar trata-se de propor um acontecimento através de uma narrativa não linear. Pretende-se afirmar a complexidade do acontecimento e não qualquer intenção clara<sup>476</sup>. De preferência, produzir um acontecimento diferente, potencialmente perverso e errático, que deve criticar o “estado do mundo” para gerar uma maior perplexidade nos espectadores atentos. A exposição como experiência de vida produz espanto, medo, sequelas, discussões. A existência do corpo num lugar inseguro<sup>477</sup>. O contexto compõe toda uma articulação de micro e macro acontecimentos. O local e o global podem desencadear surpreendentes sinergias<sup>478</sup>. Contingência e acaso na prática artística provocam a criação de um provável acontecimento<sup>479</sup>.

O percurso no espaço da exposição influi na percepção das obras e experiência corporal e mental do público<sup>480</sup>. A imersão total do espectador (não no sentido “imersivo” e lúdico dos espectáculos actuais de luzes que desenham formas em edifícios ou da replicação de obras famosas recorrendo à manipulação de imagens) coaduna-se com a noção actual de curadoria, que, em termos genéricos, procura fazer prevalecer a ideia de acontecimento. Tenciona-se dar a conhecer a obra num contexto favorável, expondo uma lógica curatorial que seja convincente na

---

<sup>475</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2015, p. 40: “Thus, a metaphysical form of thought focused since Plato on a binary logic, a transcendental foundation and the implementation of a totalizing unity is replaced by rhizomatic thought directed towards the movement of trajectories, mapping and interconnectivities. The rhizome pertains to a specific map that must be produced, constructed, a map that is always connectable, reversible, modifiable, and has multiple entryways.”

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 40: “And with that, Biemann claims, one could speak of an artistic cartography: a visual form of spatializing territorial and human relations, but in an essayistic form: a non-linear narrative structure, a subjective logic that does not shy away from loops and discontinuities. The essay is not about documenting realities, but about organizing complexities.”

<sup>477</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014, p. 48: “Chus explicava que a Documenta 13 não era uma exposição como as outras, pois não estava pensada para ser contemplada, mas que também se podia viver.”

<sup>478</sup> BHC (Lucy Lippard), p. 232: “at the very beginning of your practice you anticipated the globalization of the art world very early by taking into account, or making visible, non-western art.”

<sup>479</sup> Hans Ulrich Obrist, *Ways of curating*, Penguin Books, Great Britain, 2014, p. 95: “He embraces contingency in artistic practice. (...) in the room where Nietzsche wrote Also Sprach Zarathustra, Richter added a mirror-ball on the floor, which reflected the whole room. The ball focused the space and acted as a kind of formal evocation of the room’s importance for Nietzsche.”

<sup>480</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014, p. 50: “A caminhada (...) podia produzir uma sintaxe mental e narrativa próprias”.

sua sugestão de uma estrutura conceptual<sup>481</sup>. Aproximamo-nos da ideia de arte absoluta, ou melhor, de uma totalidade cujos efeitos se propagam.

### 5.5.2. Laboratório

Alexander Dorner referia “sistemas instáveis” e a dinâmica de “ambientes instáveis”. A ideia de laboratório, que convida a um questionamento da percepção, convive com a diversidade e a diferença numa tentativa de estruturar o caos<sup>482</sup>. Em muitas situações é o espaço que congrega as obras, que estabelece um limiar de entendimento. Obras produzidas e pensadas para um espaço específico, aderindo em simbiose nem sempre evidente, funcionam como força motriz que intensifica a experiência do espectador. Como se o espaço expositivo fosse, nalguns casos, o *atelier* temporário dos artistas seleccionados, que pacientemente questionam as possibilidades combinatórias<sup>483</sup>.

A ideia de laboratório estabelece um paralelismo entre o *atelier* do artista e o laboratório científico, como lugares de invenção<sup>484</sup>.

No contexto tendencialmente mais doméstico, que é o do espaço de actuação do artista, a noção de laboratório ganha alento quase performático. Implica uma disposição de meios técnicos e tecnológicos e uma apropriada flexibilidade de procedimentos: o artista trabalha, habita o espaço durante um certo período de tempo; o público ganha curiosidade e participa no desvendar das

---

<sup>481</sup> EEL, pp. 40/41: “A *Gesamthustwerk*, transforma-se, portanto, na utopia de uma imersão total para o espectador, num absoluto campo de imanência, transformando as disciplinas artísticas em meros recursos de construção deste espaço absoluto de experiência (...).”

<sup>482</sup> BHC (Harald Szeemann), p. 88: “There is a published diary of *Attitudes* that details my trips, studio visits, the installation process. (...) Robert Barry irradiated the roof; Richard Long did a walk in the mountains; Mario Merz made one of his first iglos; Michael Heizer opened the sidewalks; Walter de Maria produced his telephone piece; Richard Serra showed lead sculptures, the belt piece, and a splash piece; Weiner took a square meter out of the wall; Beuys made a grease sculpture. The Kunsthalle became a real laboratory and a new exhibition style was born . one of structured chaos.”

<sup>483</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 47: “The exhibition as support for aesthetic experience tended to transform the gallery or museum into an extension of the studio (...)

(...) When attitudes become form (1969) (...) the interaction of the works with the site, with each other or with the public seemed to give the exhibition its own life force.”

<sup>484</sup> AaVv (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 89: “In 1999 Hans Ulrich Obrist and Barbara Vanderlinden organized the exhibition *Laboratorium* in Antwerp, Holland. Taking as its premise the frequent association between the artist’s studio and the scientific laboratory as workplaces of invention, (...) linked art and science in terms of a common zone of practice.”

intenções. É um espaço de carácter experimental onde se expõe um processo artístico ou as condições para que esse processo se efective<sup>485</sup>.

Conclui-se que o museu como laboratório<sup>486</sup>, contrariando o espaço idealizado e ascético da escultura minimal e a referência do *white cube*, implica o trabalho artístico *in situ* e uma maior fixação ao momento da exposição<sup>487</sup>.

Tendo em atenção a noção de laboratório onde imprevistas relações surgem logo na preparação de um projecto de curadoria e dada a importância que a vivência do espaço expositivo ganhou, já não fazem sentido noções de primazia de disciplinas artísticas<sup>488</sup>.

Podemos aplicar a ideia de laboratório tanto nas escolas de arte como em projectos de curadoria, não tanto no sentido de ensinar e fixar conhecimentos, mas com a intenção de despoletar pontos de vista que favoreçam a criatividade, a novidade<sup>489</sup>.

### 5.5.3. Híbrido

O Híbridismo surge como conceito aplicado às artes na exposição *Passage de l'image*, no Centre Georges Pompidou (1990/91).

A hibridização decorre das disciplinas de projecto (arquitectura, design), da ideia de laboratório (El Lissitzky) e da ideia de “dispositivo”<sup>490</sup>. Por outro lado, atendendo às premissas da sociedade

---

<sup>485</sup> BHC (Walter Hopps), p. 30: “If one looks at the museum situation now, creating small structures with flexible spaces seem to be of most importance.

Somewhere in the 1970s in America – and in Europe, too – the idea of the smaller, more independent *Kunsthalle* arose. In America, it was the so-called artist’s space – that whole phenomenon.”

<sup>486</sup> *Ibid.* (Werner Hofmann), p. 141: “Afterward the text was published by Gerard Bott in the volume *Das Museum der Zukunft (...)* [1970]. The working hypothesis of the museum as a workshop and laboratory emerged in it. I wrote the paper in 1970, the year I started in Hamburg as the director of the *Kunsthalle*.”

<sup>487</sup> AaVv (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 68: “Minimal sculpture had opened up the investigation of the relationship between the art object and the space of its insertion, but its framework of physical and ideological reference continued to be the white cube.

The ascetic and idealizing spaces, neutral only in appearance, is what site-specific practices attempt to overthrow; an alteration which curatorial choices accept and accentuate, consciously working on the model, which then becomes a kind of myth, of the museum as studio or creative laboratory”.

<sup>488</sup> AaVv (ed. Lit. Jerome Glicenstein), *Exposition sans artistes*, revue d’art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUV, Paris, 2011, p. 17: “Un principe égalitariste justifie les juxtapositions et conduit à supprimer toute hiérarchie entre les genres artistiques, hiérarchie considérée comme injuste.”

<sup>489</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Ostfilden, 2015, p. 17: “For the art of academies this development implies that they should manifest themselves particularly as experimental laboratories, i.e. speculative spaces (...).”

<sup>490</sup> EEL, p. 41: “(...) desvalorização da ideia de disciplina artística em função do estabelecimento de uma prática artística de hibridização, na qual as disciplinas de projecto, nomeadamente a arquitetura e o design nascente, assumem o papel de modelos.”

do espectáculo, a disseminação, provocada pelo variado número de meios de divulgação e possibilidades artísticas não-tradicionais, favorece o hibridismo e o novo como forma de arte<sup>491</sup>.

A exposição deve “afectar” o presente e não ser apenas uma indiferente exibição de teor estético (ideia duchampiana de fazer obras que não sejam “de arte”). Actualmente, face à multiplicação da informação por diversas plataformas e dada a imprevisibilidade social e política, ganha visibilidade o que contesta, suspende certezas e desconstrói o presente, provocando rupturas ou criando novas constelações relacionais.

O hibridismo, utilizado em arte como arma disruptiva (desde alguns heteróclitos *ready-made*, como, por exemplo, o banco com roda de bicicleta de Duchamp), funciona como anti-discurso, impossibilidade de constituir um acordo para além da obra, baseado numa coerência sustentável socialmente. A noção de mistura ou contaminação das artes dificulta uma classificação por departamentos<sup>492</sup>.

O conceito de constelação, pelo seu carácter de reunir e congregar o diferente, aproxima-se do hibridismo. Permite relacionar objectos díspares, também no tempo e no espaço. Colocar em causa, através de um novo discurso crítico, a ordem habitual das coisas.

Constelação ou contestação de valores<sup>493</sup>.

Referimos aqui a surpreendente criação de uma constelação visual por Ivan Puni na *Sturm Gallery*, em Berlim (1921) obtida numa apropriação de elementos arquitectónicos, cobertos por “objectos” artísticos<sup>494</sup>.

---

<sup>491</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 47: “Both exhibitions [Documenta 5 e Contemporanea] had, as a basis, the fundamental idea that the forms and the stakes at play in contemporary aesthetics are disseminated in all directions (daily life, means of acquiring knowledge, other art forms) and are simultaneously based on other activities and images.”

<sup>492</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New*, Museums and contemporary Art, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 56: “Many contemporary works that museums would like to include in their collections no longer correspond to the categories meant to accommodate them, a reality forcing institutions to exchange.”

<sup>493</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 51 : “An apt term to describe the result of these activities is the constellation, a word used by Walter Benjamin to describe Marxist project of bringing events together in new ways, disrupting established taxonomies, disciplines, mediums, and proprieties. (...) rather than thinking of the museum collection as a storehouse of treasures, it can be reimagined as an archive of the commons.

(...) It suggests a spectator no longer focused on the auratic contemplation of individual works, but one who is aware of being presented with arguments and positions to read or contest.”

<sup>494</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 377: “In 1921 at the Sturm Gallery in Berlim, Ivan Puni installed work in an unexpected manner. (...) Puni covers every architectural element with letters, drawings, figures, numbers, paintings, and geometric forms. The result is a visual constellation (...). This typographic vision of the environment is the large-

## 5.6. Espaço expositivo

O espaço expositivo mais autoritário é um espaço planeado, pensado, que obedece a determinadas regras mais ou menos explícitas. A inclusão do público nesse espaço é também ela calculada, em termos de circulação, interacção, existência de zonas de pausa ou descanso. Existe um comprometimento do público com este espaço (“etiqueta” de uma instituição, no caso de museus e galerias de arte) em termos de obediência e comportamentos dentro das normas<sup>495</sup>.

Independente dessas restrições que remetem para a obediência, o espaço expositivo como “objecto” de reflexão, mais manuseável, tende a ser tratado autonomamente, acentuando valores plásticos e arquitectónicos<sup>496</sup>.

Aplicar a ideia de “dispositivo” implica um sistema de relações, uma articulação muitas vezes nova entre os campos disciplinares. Podemos pensar o espaço expositivo, do ponto de vista da concepção do curador, como um “dispositivo”, ou seja, deve funcionar em termos perceptivos de modo inovador, dando maior liberdade à experiência individual, articulando as diversas potencialidades de cada intervenção artística. Articulado, não significa necessariamente coerente: a desordem, o aleatório, o caos, reflectindo a incerteza que determina a contemporaneidade, podem ser expressos num mesmo espaço e gerar significado<sup>497</sup>.

O lugar onde irá ser exposta influencia de diversas maneiras a percepção da obra<sup>498</sup>. Só o facto de uma obra mudar de localização e vizinhança (por exemplo, obras que se “deslocam” numa colecção permanente ou são substituídas por outras) transforma-a, reinventa-a face aos

---

scale consequence of the visual-sound experiments of poets like Klebnikov and Zdanevic, in quest of a “cosmogony of words and images”

<sup>495</sup> LAHE, p. 88: “(...) il est facile de concevoir l’espace de l’exposition comme un espace autoritaire (voire carcéral, sur le modèle du Surveiller et punir de Foucault), au sens d’un lieu qui constraint et dirige nos gestes.”

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 43: “Le scénographie d’expositions à l’âge modern (Lissitzky, Bayer, Johnson)

(...) Si l’on observe l’évolution de la scénographie d’expositions entre la fin du XIX siècle et les années 1920, on constate ainsi un dépouillement de plus en plus grand des espaces;”

<sup>497</sup> EEL, p. 21: “Assim, a opção por utilizar «dispositivo», termo apropriado de Michel Foucault, parece inevitável; não se trata de uma questão quanto ao médium, nem ao suporte, mas de sistemas de relações embebidas em linhagens históricas de procedimentos; o que significa que os dispositivos artísticos, tomados neste sentido, não coincidem com os campos disciplinares (...)”

<sup>498</sup> Daniel Buren, *Écrits*, textes réunis et presents par Jean-Marc Poinsot; publication prepares par Marc Sanchez, Musée D’Art Contemporaine, Bordeaux, 1991, p. 427: “(...) D’autre part, l’implication au lieu d’exposition comme partie intégrale de l’oeuvre, fragmente la dite oeuvre en autant de fois qu’il y aura de LIEUX UTILISÉS.

Tout lieu imprègne (formellement, architecturalement, sociologiquement, politiquement) radicalement sont sens à l’object (oeuvre/travail) qui s’y montre.”

espectadores<sup>499</sup>. As obras podem surgir em diferentes contextos ganhando novos significados<sup>500</sup>. Facto muitas vezes contestados pelos artistas, que recusam interferências.

Em Lissitzky, Bayer, Johnson, o espaço expositivo deixa de estar demasiado dependente das obras expostas. Pretende seduzir o espectador, envolvendo-o física e mentalmente<sup>501</sup>. Situam o corpo do espectador num determinado contexto espacial.

Na sala *pro-oune* (*prounenraum*) realizada em 1923 por El Lissitzky, o espaço expositivo foi valorizado enquanto dispositivo perceptivo, multiplicando os pontos de vista e com um carácter de intervenção inovador que subverte a ideia de unidade integral da obra de arte, desafiando as disciplinas artísticas. Um espaço que inclui e desafia o espectador<sup>502</sup>.

Na “Teoria do Campo de Visão” de Herbert Bayer, o espaço é programado, prevendo um observador *standard* e obediente<sup>503</sup>.

A plasticidade do espaço é determinada pelo modo como as obras se dispõem nele (obras adequadas ou pensadas para esse espaço) e também pela capacidade que têm de seduzir o espectador em termos perceptivos, jogando com a posição do corpo, pontos de vista múltiplos<sup>504</sup>. O conceito de cenografia da exposição implica um certo “plasticismo” decorrente da possibilidade de revestimento (não num sentido meramente decorativo) do espaço expositivo, com elementos manipuláveis plasticamente: texturas, cor, luz, escala, movimento<sup>505</sup>.

---

<sup>499</sup> LAHE, p. 205: “Les oeuvres d’art sont constamment recrées (réinventées) par leur regardeurs (...) meme lorsqu’ells paraissent à l’abri dans le musées.”

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 198: “(...) Le recours à une pensée des oeuvres vues dans leurs situations d’expositions semble à meme de conduire à une reevaluation du discours esthétique. Car l’exposition (...) affecte l’autoréflexivité d’oeuvres qui sont à la fois mises à distance de leurs circonstances de création et réorientées en permanence par les commissaires, conservateurs ou scénographes (...). Le discours critique ignore plus solvante ces transformations ou tend à les minorer. (...) malléabilité infinie des oeuvres d’art (...).”

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 46: “(...) ces «auteurs» concevaient leurs projects non plus en partant des objects qu’ils avaient à scénographier – (...) musées - , mais en s’appuyant plutôt sur une physiologie et une psychologie du spectateur.”

<sup>502</sup> LAHE, p. 46: “El Lissitzky (...) accrochage Suprématisse à «0.10, la dernière exposition futuriste» en 1915. (...) salle *pro-oune* (*prounenraum*) réalisé en 1923 (...) «(...) L’espace n’est pas seulement là pour les yeux, ce n’est pas un tableau: on veut vivre dedans». (...) «(...) l’inclusion du spectateur au sein de «complexes spatiaux multipliant les points de vue». (...)”

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 50: “La «theorie du champ de vision» de Herbert Bayer (...) contrairement à Lissitzky, il n’y a quasiment pas «d’interactions» possibles au sein des installations de Bayer. Le lieu ne se modifie pas ou ne s’adapte pas selon les désirs du visiteur. Celui-ci est au contraire «modélisé» et doit imperceptiblement se conformer à ce que l’on attend de lui. (...) le programme de son diagramme (sphérique) du champ de vision. (...) Bayer à l’époque ne cherche pas à produire un espace contemplatif hors du temps comme dans le modele du white cube, ni un «dispositif participatif» comme ceux de Lissitzky. Il s’agit plutôt de traiter l’exposition comme une representation mise en oeuvre par un observateur standard se déplaçant à travers un espace programmé (...).”

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 46: “Le Cabinet des abstraits realize en 1927-1928, à l’invitation d’Alexander Dorner, pour le Musée regional de Hanovre (...) l’espace d’exposition était Presque devenu lui-même une sorte de «proposition plastique».”

Consideremos também as exposições fora do espaço instituído dos museus e galerias, como armazéns, fábricas ou edifícios habitacionais e exposições portáteis, pelas pequenas dimensões das obras ou pela facilidade de montagem/desmontagem,<sup>506</sup> como possibilidades de potenciar, por insinuarem uma posição de ruptura com hábitos institucionais, uma relação mais performativa com o espaço. Espaços que outrora funcionavam de outro modo passam a ser espaços de exposição. Passam a ter um valor de uso diferente.

Será possível reabilitar através da arte algo do seu espírito passado<sup>507</sup>? As zonas industriais têm o peso da opacidade a que o abandono as devotou, mas nelas emerge ainda uma película de nobre ressentimento, gestos e ruídos que se dissiparam sem desaparecer totalmente<sup>508</sup>.

Objectos industriais num contexto expositivo (*Machine Art*, organizada por Philip Johnson, no MoMA, 1934), sem função definida, fora de um processo de produção fabril, ganham um valor estético e plástico, subtraídos à sua forma, matéria e uso. O encanto de uma certa inutilidade muda, que pelo modo cuidado como se apresenta ao público gera perplexidades e promove um certo imaginário<sup>509</sup>.

Sobre influência nos anos 60 da *Factory*, de Andy Warhol, as exposições de arte contemporânea ocorrem preferencialmente em armazéns, contribuindo para a apresentação de obras de grandes dimensões<sup>510</sup>.

---

<sup>505</sup> AaVv (ed. Lit. Jerome Glicenstein), *Exposition sans artistes*, revue d'art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUV, Paris, 2011, p. 11: "Scénographie d'exposition, vue sous un angle «plasticien»."

<sup>506</sup> Hans Ulrich Obrist, *Ways of curating*, Penguin Books, Great Britain, 2014, p. 51: "[Lucy Lippard] I was trying to do shows that would be so desmaterialized they could be packed in a suitcase and taken by one artist to another country (...)"

<sup>507</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014, p. 136: "(...) a entrada para o quarto escuro [*This Variation*, de Sehgal], que, segundo me tinha comentado a recepcionista do Hessenland, tinha sido em tempos um modesto salão de baile."

<sup>508</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 9: "(...) desert buildings – the relics of the Industrial Age – have been converted into exhibition sites. (...) Rosalind Krauss, described these spaces poetically as “ a ghostly presence, grazing the surface and like an elsewhere, a paradox of being physically present but temporally anterior and locally exotic.”

<sup>509</sup> LAHE, p. 52: "«Machine Art», organisée et scénographiée par Philip Johnson au MoMA en 1934. (...) presenter littéralement un ensemble d'objets industriels ordinaires dans une musée d'art modern (...). Une sorte d'aboutissement de la logique des Ready-mades de Duchamp. (...) Le parti pris principal de cette exposition était de montrer des jeux de formes purés en leur supprimant tout contexte extérieur. (...) légitimait l'idée que l'on peut exposer à peu près n'importe quoi et le faire aimer par le public à condition de bien soigner l'installation, la médiation et les relations publiques."

<sup>510</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 349: "The preferred place for exhibitions of contemporary art is no longer the house or apartment turned into a gallery but a former factory or warehouse, a change announced by Andy Warhol's designation of his 1963 production and semi-public viewing space as the Factory (...)"

Contrariamente, a intenção do *White Cube* é possibilitar ao espectador-contemplador estar perante a essência ou a “presença” da obra de arte concreta, sem influências externas. De certo modo, acaba por ser um exercício de enquadramento perceptivo, exclusivo, asséptico<sup>511</sup>. Donald Judd contesta as habituais paredes brancas das galerias de arte e a iluminação, factores que, na sua opinião, individualizam e exacerbam as obras colocando-as num contexto comercial<sup>512</sup>.

Comum nas preocupações dos curadores é o ensaio prévio de “montagem” e “colagem” no espaço expositivo que favorece a justaposição das obras procurando-se concretizar uma lógica de colocação das mesmas. Remete, na sua lógica compositiva, para preocupações relacionadas com a cenografia de exposições<sup>513</sup>. O cenógrafo de exposições, figura em voga na primeira metade do séc. XX, ocupava-se da combinação no espaço de objectos díspares aludindo a um conceito de instalação (instalação de elementos heterogéneos, como por exemplo nas exposições Surrealistas ou até mesmo, mais moderadamente, nas “exposições-ambiente” em que Álvaro Lapa participou)<sup>514</sup>.

O “bazar” como amálgama e mistura de objectos inclassificáveis serviu, nas concepções cenográficas de Frederick Kiesler, como inspiração para certas exposições surrealistas

---

<sup>511</sup> LAHE, p. 59: “Brian O’Doherty dans son ouvrage *Inside the white cube*. The ideology of the gallery space. O’Doherty y décrit la manière don’t le white cube à été pensé comme un espace coupé du monde sans relation avec lui. (...) Tous les elements qui y sont disposes sont instalées pour ne pas distraire cette contemplation et, au fond, ce dispositif de presentation postulerait implicitement, selon lui, le fait que l’activité de visite d’un musée consiste à essayer d’approcher l’essence des oeuvres d’art qui s’y trouvent (...)”

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 59: “La blancheur et le vide représentant les meilleurs moyens de mettre en scene la valeur d’un object par le principe de la «rarefaction» du goût. Comme le disait (...) Donald Judd: «Presque tout l’art, depuis trente ans, s’expose dans des galleries aux murs blancs et nus [...] L’art est vu dans un context commercial, et non comme il devrait être vu. L’éclairage est toujours mauvais, des projecteurs transforment les objects exposés en choses précieuses, en joyaux vendables.»”

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 63: “(...) les scénographes d’expositions vus comme «auteurs» de l’exposition qu’ils organisent. La question se pose surtout depuis une vingtaine d’anées, depuis qu’on a compris que des juxtapositions d’oeuvres pouvaient produire du «sens» et ressembler à une forme de «collage» ou de «montage» (donc à une forme de «création artistique»). (...) La scénographie d’exposition – comme la muséographie – est ainsi un exercice (largement subjectif) de «decomposition et recomposition» permanent qui n’est jamais neutre.”

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 43: “(...) scénographes d’exposition, c’est qu’à une époque – les années 1920-1950 principalement – leur activité dans le register de l’exposition a été assez proche de celle des artistes, réalisant des «installations» avant l’heure et réfléchissant à la question du «dispositif» à partir de l’experience concertée de mise en espace des objects. (...) un «travail d’auteur». (...) accompagnait alors les derniers moments des avant-gardes historiques (futurism, constructivisme, dadaisme...)”

(L'Exposition internationale du surrealism, 1947)<sup>515</sup>. Nas exposições Surrealistas existia um apelo ao exercício dos sentidos<sup>516</sup>.

Nos anos 60 adoptam-se três conceitos de espaço expositivo: o *atelier*, o armazém (fábrica) e o laboratório<sup>517</sup>.

Nos anos 80, nas exposições não elitistas do Group Material, nascidas de processos colaborativos, a combinação de várias tipologias de objectos, alguns de produção em série, opunha-se a práticas expositivas mais académicas<sup>518</sup>.

Os espaços alternativos coadunam-se com os novos conceitos de arte que recorrem ao arquivo e documentação, prevêem a criação de “ambientes”, performances e situações de hibridismo no uso de diferentes meios<sup>519</sup>.

As obras de arte só ganham visibilidade nos locais onde são expostas, sendo ou não concebidas especificamente para esses mesmos locais. Será curioso anotar os poucos momentos e contextos em que uma obra concreta esteve exposta. Talvez apurando esse historial expositivo da obra se consiga adivinhar as referências artísticas, culturais ou outras para que a mesma remete? Por outro lado, as obras estão acessíveis ao público por um período temporário. À parte desse tempo de aparição, ou estão nos *ateliers* (se não forem vendidas pelos artistas), em paredes de proprietários privados (sujeitas aos riscos de pouca vigilância), ou em reservas de instituições (bem ou mal acondicionadas). Note-se essa dupla vida da obra: em exposição; ou na exclusiva ribalta privada, na penumbra das reservas, entre outras situações<sup>520</sup>. Produzidas num determinado

---

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 55: “C’est sans doute dans le désordre de certaines expositions surrealists qu’ont été le mieux mise en evidence certaines conceptions scénographiques de Kiesler sur le «modèle du Bazar».”

<sup>516</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 385: “And so in their exhibitions, from 1938 to 1947, the space was inundated with pulsating sensations, involving the spectators. Their environments were filled with perfumes and liquids and encouraged zigzagging and labyrinthine passages (...) a cosmogony of senses (...).”

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 391: “A new gallery spaces emerged in the sixties (...) the play between three adopted concepts for the exhibiting gallery: the studio, the warehouse (or factory) and the laboratory.”

<sup>518</sup> AaVv, (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 37: “They also combine various kinds of cultural production – artifacts, art, documentation, and mass-produced objects - in a single space. These examples should be understood as counter-positions to academic curatorial or exhibition-making practices.”

<sup>519</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 392: “Minimal and Kinetic Art in the early and mid-sixties (...) Mary Delahoyd: ‘(...) Arte became contingent as it played out its capricious life in environment, performance, documentation, and outrageous hybrids of previously distinct media... The alternative spaces had to happen to give voice to these new art concepts’.”

<sup>520</sup> AaVv, (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, 66: “Works of art (...) are at the same time both site-specific and time-specific.”

local, com características próprias, de acordo como o gosto e as necessidades do artista, a obra é depois exposta sem referências a esse passado, ou ambiente, onde se deu o seu desenvolvimento. Seria interessante criar essa ligação entre o local onde a obra se encontra exposta e o local onde foi produzida. O enquadramento afectivo, logístico, de um processo artístico: que música ouvia o artista? Que outras obras rodeavam a obra em execução? E também os momentos de pausa e reflexão, os momentos de convívio com visitas autorizadas.

As intervenções artísticas podem ser muito diferentes nos materiais utilizados e intenções conceptuais, formarem uma espécie de caos, mas estarem inscritas numa “estrutura relacional”. Nesses casos a exímia colocação da obra no espaço, garantindo a sua autonomia e propagação é fundamental<sup>521</sup>.

Imaginemos também o lugar vazio, o espaço expositivo sem obras nem público, como momento de reflexão sobre as suas possibilidades de utilização. Um espaço “entre” duas exposições, vedado ao público<sup>522</sup>.

### **5.6.1. Espaço expositivo como projecto de curadoria**

O curador contemporâneo assume o espaço expositivo como “dispositivo”<sup>523</sup>. Espaço performativo porque implica articulações entre diversos meios (artísticos, técnicos e de circulação), uma “encenação” conjunta, desde logo, entre as intervenções artísticas ou obras seleccionadas, com apoio da equipa de produção (na montagem) e um grau de imprevisibilidade, característico de um espaço experienciado como acontecimento pelo espectador, provocando reacções diversas. Obviamente que uma ida ao museu de arte contemporânea ou a uma galeria de arte, instituições legitimadas política e socialmente, comporta determinados comportamentos não desviantes. No entanto, em termos perceptivos e não comportamentais podem surgir experiências singulares. Por outro lado, no perfil desviante dos espaços alternativos, quer sejam um estábulo, uma garagem ou uma casa particular, já não existe essa falsa segurança de estar num local “protegido”, cuja missão como instituição cultural é suficientemente clara e dissuasora.

---

<sup>521</sup> Ver BHC, 88

<sup>522</sup> EE, p. 95: “O lugar vazio, inútil e improdutivo define um corte na distribuição normal das formas da existência sensível e das «competências» e «incompetências» que lhe andam associadas.”

<sup>523</sup> Gilles Deleuze, *O mistério de Ariana*, Vega, Lisboa, 2015, p. 83: “Mas o que é um dispositivo? É antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. (...) Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direcção – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a derivações.”

A noção de espaço expositivo como espaço performativo prende-se com as potencialidades geradas pelas intervenções artísticas e pela montagem que ocorre nesse mesmo espaço. Após o convite ou ideia inicial, o curador tem um papel decisivo no terreno, enquanto aglutinador de situações: falando com artistas, arquitectos, equipa de produção, técnicos e outros profissionais. Provocar a participação dirigida ao espectador, ainda que como desafio perceptivo. Não só por a arte contemporânea se apresentar em diversos media e materiais que implicam novas sinergias relacionais, mas também pelo facto do espectador poder seguir um determinado “mapa expositivo” com as determinações da arquitectura envolvente e condicionantes impostas pela exploração dessa mesma arquitectura: por exemplo, a inclusão de separações amovíveis no espaço de uma divisão, as cores, a iluminação, a influência da dimensão das obras no espaço que implica diferenciados métodos de suporte e percepção.

Acreditamos que a noção de “mapa expositivo” seja mais adequada que “discurso expositivo” ou narrativa expositiva. Porquê? Porque a ideia de mapa prende-se com a escolha pessoal, muitas vezes aleatória face ao desconhecido, não linear. Sugere uma maior liberdade na visita à exposição. Por outro lado, “discurso expositivo” está conotado com um percurso mais consequente, proposto pelo curador e não o vaguear (“flaneur”) descomprometido por conta do visitante, que não implica necessariamente falta de atenção, mas a busca da revelação na obra ou de um pormenor da experiência enquanto visitante face à sua existência. Para esta noção de “flaneur” contribui, também, a ideia de a-historicidade e de não predominância de uma determinada cultura ou valores distintos. Referimos o *Atlas* de Aby Warburg (cujo suporte é o espaço bidimensional das paredes)<sup>524</sup>: nas imagens justapostas que seleccionou, não existem hierarquias, apenas possíveis cadeias relacionais de mútuo consentimento. Um mapa de imagens e textos formando, por associação, uma cumplicidade desconhecida.

*Wrong place*, definição que sugere inusitada deslocação para presenciar eventos singulares, é a criação de situações conjuntas planeadas por um artista: Jeremy Deller`s, *The Battle of Orgreave* (2001), *When Faith Moves Mountains* (2002) por Francis Alys e Javier Téllez, *One Flew Over The Void for Insite* (2005). Ocorreram em locais naturais ou não-institucionais que se aproximam da *performance*, tendo um pendor de libertação social pela aventura da presença dos

---

<sup>524</sup> António Guerreiro, *O demónio das imagens. Sobre Aby Warburg*, Língua Morta, Lisboa, 2018, p. 67: “(...) o Atlas (...) não era um simples arquivo de imagens: era um *medium* inventado para expor (e, com esta palavra, remetemos para a dilatação espacial que o hipertexto proporciona) a estrutura complexa do nosso código cultural.”

espectadores fora da sua zona de conforto, pela transmissão oral de uma experiência única, próxima da alegoria ou do mito, por parte de quem participou<sup>525</sup>.

A “deriva” situacionista, pelo seu carácter de imprevisibilidade e fuga aos locais dominados pelo poder político e económico<sup>526</sup>, mais frequentados e conhecidos, aproxima-se das práticas do *wrong place*.<sup>527</sup>

Um novo desafio do curador deve ser promover uma ligação mais efectiva com o público numa missão exigente e anti-elitista: clarificar a mensagem que se pretende transmitir com determinadas escolhas e opções expositivas; expor o processo curatorial contextualizando de modo acessível a experiência da exposição<sup>528</sup>.

Certas obras, pela sua qualidade e dimensões, exigem exhibir-se em formatos diferentes e ocupando um espaço maior ou menor, micro ou macrocosmos numa exposição colectiva<sup>529</sup>. É a noção desta flexibilidade perceptiva que se exige ao curador que pensa modos de actuação no

---

<sup>525</sup> AaVv, (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 108: “If we were to consider some of the most significant art projects to respond to place of the past five years, among them Jeremy Deller’s *The Battle of Orgreave* (2001), *When Faith Moves Mountains* (2002) by Francis Alys and Javier Téllez *One Flew Over The Void for Insite* (2005), we would see that they are multifaceted, temporary and durational; experiential and highly visual; interdisciplinary involving not only other art-forms, but other fields of knowledge and lastly, spectacularly engaging.

These projects effect a sense of the wrong place by shifting the status quo, by intervention in the bordered, prescribed spaces of location and consequently, when the films of all three projects have circulated through the art economy, these dislocations have been meaningful beyond the specifics of Lima, Orgreave and Tijuana/San Diego.”

<sup>526</sup> Debord, Guy, *A sociedade do espectáculo, cap. VII – a ordenação do território*, Afrodite, Lisboa, 1972, p. 161: “A sociedade que modela tudo o que a rodeia edificou a sua técnica especial para trabalhar a base concreta de conjunto de tarefas: o seu próprio território. O urbanismo é esta tomada de posse do meio ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver-se logicamente em dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário.”

<sup>527</sup> AaVv, (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 105: “This aesthetics of the “wrong place” is close to the playful, psycho-geographical nature of the Situationist *dérive* and can be detected in recent biennial projects such as *The Office of Alternative Urban Planning* in San Sebastian, during *Manifesta 5* and *Nedko Solakov’s Art & Life (In My Part of The World)* in Istanbul. These are interventionist gestures, remedial actions and shifts in the status quo, which resist the representative/documentary tendency.”

<sup>528</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 235: “(...) It would seem that it is through the redistribution and redefinition of the functions traditionally given to the curator that new positions tend to emerge. In effect, among the four crucial tasks which define the job (safeguarding the heritage, enriching collections, research and display), the only one which would allow a certain personalization – in the dual sense of the singularity of the accomplished task and any increase in stature it derives – is presentation in public. And it is precisely this one which traditionally occupied the lowest level in the hierarchy of functions. Thus museum staff are readily suspected (...) of working only for their peers, of ignoring the aesthetic of display, of neglecting the comfort of visitors, of not concerning themselves with pedagogy and of setting out unreadable captions, etc.”

<sup>529</sup> BHC (Seth Siegelau), p. 130: “You have to understand what the curator does to understand in part what you are looking at in an exhibition. Why does this artist have three rooms and the other have one room; why this one is on the cover of the catalogue and the other is not? You have to try to understand all of these decisions that create the context of the art experience.”

espaço expositivo. Não se trata de cenografia, no sentido de preenchimento do espaço ou cumplicidade entre as obras, mas de adequar as obras ao espaço e vice-versa<sup>530</sup>.

Na exposição, enquadramento significa delimitar o espaço, mas também adequar a iluminação<sup>531</sup>. O enquadramento busca um certo consenso, que permite a interpretação.

O curador como maestro, também com preocupações cenográficas. Tornar o espaço expositivo apelativo face às obras seleccionadas e às relações que se pretendem instituir em primeira instância, perante espectadores curiosos a um nível perceptivo em termos de situação do corpo num espaço planeado e de apuramento da legibilidade das obras ou intervenções<sup>532</sup>.

Por vezes a imposição de limitações é propositada: espaços liminares estão aquém da percepção comum, rotineira do mundo. São espaços que exigem uma atenção pelo “negativo”. Podem ser desconfortáveis para a mente pois provocam, por falta de habituação, um incómodo perceptivo que é preciso contornar<sup>533</sup>. Ver uma exposição pode ser uma tarefa que obedece a determinados procedimentos e restrições<sup>534</sup>.

Conclui-se daqui que tanto o curador como o artista podem induzir no público desafios mais radicais ao sistema perceptivo, em consonância, por exemplo, com a vulgarização de imagens produzidas por computador próximas, pela sua lisibilidade, da inteligência artificial<sup>535</sup>.

---

<sup>530</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 245: “It is not a question of ornamenting (disfiguring or embellishing) the place (the architecture) in which the work is installed, but of indicating as precisely as possible the way the work belongs in the place and vice versa, as soon as later is shown.”

<sup>531</sup> LAHE, p. 215: “(...) tous l'exposition propose un cadre, c'est-à-dire non seulement une delimitation de l'espace de l'attention esthétique, mais aussi une définition implicite de ses modalités d'exercice.”

<sup>532</sup> LAHE, p. 42: “Le commissaire est généralement une sorte de «chef d'orchestre»: il gère l'ensemble des éléments d'une exposition depuis le choix des oeuvres (ou leur production) jusqu'à la médiation, en passant par la communication sous ses diverses formes et la scénographie.”

<sup>533</sup> EEL, p. 197: “Um dos exemplos mais célebres será *Femme Fig Leaf*, de Marcel Duchamp, escultura passada a bronze que resulta de uma forma moldada na nudez de um corpo feminino, posteriormente invertida (...). O que a obra mostra é o espaço, o ar tornado matéria, mas do que fala é da forma que o moldou. O seu erotismo, subtil e simultaneamente ostensivo, radica na nossa capacidade de, a partir de um molde, reconstruirmos um objecto/moldado/moldador, neste caso um corpo.”; (...) “Bruce Nauman desenvolveu este processo de forma sistemática desde as primeiras obras escultóricas (...). Estes espaços, porventura descendentes de uma evocação de todos os espaços inexistentes que compõem a nossa vivência do quotidiano (o espaço debaixo das cadeiras, atrás das portas, entre o forro dos sofás, enfim, espaços liminares e ontologicamente demitidos ou nulos) são garantia da possibilidade dos volumes.”

<sup>534</sup> BHC (Jean Leering), p. 77: “Sandberg created an exhibition in which people could see the exhibition from outside by standing on the scaffolding. I thought that was a wonderful idea.”

<sup>535</sup> Cray, Jonathan, *Técnicas do observador*, Orfeu Negro, Lisboa, 2017, p. 21/22: “A formalização e difusão de imagens geradas por computador prefigura a implantação ubíqua de «espaços» visuais fabricados, radicalmente distintos das capacidades miméticas do filme, da fotografia e da televisão.”; (...) “A maioria das funções historicamente importantes do olho humano está a ser suplantada por práticas em que as imagens visuais deixam de

O curador como artista da mente prende-se com a ideia da exposição como construção mental. O estabelecimento de um jogo de tensões entre intervenções artísticas com capacidade projectiva. É determinante a criação de uma atmosfera avessa a hábitos ligados a um gosto mais consensual, provocando, antes, uma sensação de desenraizamento<sup>536</sup>.

Conhecidos exemplos de “site-specificity” dão-nos uma ideia da elasticidade das relações entre as intervenções artísticas e o espaço tido como suporte das mesmas<sup>537</sup>. “Site-specificity” convida a ignorar uma certa rectidão dos espaços instituídos, provoca a deambulação<sup>538</sup>.

Nalguns casos surge a possibilidade de aproveitar a arquitectura como fonte de inspiração ou suporte para receber as obras cujo desafio para a sua execução é esta complementaridade<sup>539</sup>.

As *Black-box* são literalmente caixas negras, recorrentemente utilizadas em exposições principalmente para visionamento de filmes e vídeo arte. Foram o principal suporte expositivo incluído no projecto de curadoria da *Documenta 11*<sup>540</sup>.

---

ter qualquer relação com a posição de um observador num mundo «real» e percebido por meio óptico. Se é possível dizer que estas imagens se referem a alguma coisa, será a milhões de bits de dados matemáticos electrónicos.”

<sup>536</sup> AaVv (ed. Lit. Jerome Glicenstein), *Exposition sans artistes*, revue d'art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUV, Paris, 2011, p. 19: “NOTA 29: « (...) un lieu qui n'est jamais qu'une construction mentale, de l'ordre du simulacra et de la mise en scène» (dépliant de l'exposition «Des fantomes et des anjes»)”

<sup>537</sup> AaVv, (ed. Paul O'Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 68: “From Robert Smithson's “Site Selection Study”, which states that the artist's role is to explore a site in order to disclose and exhibit it, to Robert Barry's installation, which, according to the artist, could not be moved without being destroyed, from the interdependence between work and site declared by Richard Serra, from whom the work performs a critical analysis geared towards the alteration of a site, to Daniel Buren, who wrote that any work which does not take into account the architectural framework in which it is inserted runs the risk of being reduced to nothing, site-specificity is not only a way of working but also a central theme of the interventions.”

<sup>538</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 34: “The notion of the site-specificity refashioned the idea of the journey by no longer confining it to the abstract gallery spaces. (...) a form of domestic tourism was invented – one that renewed ties with the modern tradition of the flaneur and his fascination with the strangeness of the city and its slightly tawdry glamour.”

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 62: “Hanru's well-orchestrated show was made up of strong artworks woven into an architectural and thematic structure.”

<sup>540</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 80: “Since the 1990s there as been an unprecedent flourishing of film, installation, and video art in galleries and museums. This was demonstrated most recently in Documenta 11, which was widely commented upon for its proliferation of black-box screening spaces.”

### 5.6.2. Espaço expositivo e arquitectura

A arquitectura influi na percepção que temos da obra<sup>541</sup>. É necessário os artistas repensarem os modos de apresentação do seu trabalho.

Uma das faces de um museu de arte contemporânea é a valorização e carisma singular, de autor, da arquitectura do edifício. Outra qualidade a que os curadores e arquitectos devem estar necessariamente atentos é a organização das intervenções artísticas em acordo ou desacordo assumido com as especificidades dos elementos arquitectónicos interiores e exteriores.

Optando por vários formatos expositivos segundo a invenção dos curadores, adequa-se uma arquitectura moderna e flexível, não como invólucro, no sentido de conter algo, mas como receptáculo, no sentido de acolher e potenciar as características das obras apresentadas<sup>542</sup>.

A espacialidade tornou-se menos desconstruída (modernismo) e mais de envolvimento, quase de índole atmosférica<sup>543</sup>. Existem cuidados mais apurados com a iluminação, as matérias reflectoras ou opacas, a origem do som, o encontro, ou cruzamento entre os espectadores.

O discurso curatorial deve ter em atenção a ideia do espaço expositivo como elemento manuseável ou passível de ser manuseado em termos perceptivos, seguindo um entendimento háptico-corporal, diferente de óptico-visual. A espacialidade de imersão referida por Delfim Sardo.<sup>544</sup>

A exposição de Alexandre Farto, *aka* Vhils no MAAT, *Prisma* (2022) foi uma experiência imersiva pela constatação de um ambiente urbano (alusão a várias cidades do mundo onde Vhils realizou arte pública) visual e sonoro proveniente, este, de diversas localizações de pontos

---

<sup>541</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 245: “Certain artists, who will not accept that architecture should be at the same time inevitable background and the frame of the work, are forced to exhibit in the country, in forests, mountains, seas or deserts. This is an attempt to escape from men, from oneself.”

<sup>542</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 5: “Curators invent new formats for exhibitions and architects must respond to them (...). Spaces must be capable of changing, of being continually recomposed.”

<sup>543</sup> EEL, p. 190: “[Anthony Vidler, *Warped Space*] As noções de construção e desconstrução, de quarta dimensão, de ruptura, de corte ou quebra, que eram comuns nos discursos sobre a espacialidade produzidos no modernismo, têm agora um correlativo nas noções de intersticialidade, mobilidade, imaterialidade, fluidez ou membrana que ocupam muitas das referências à espacialidade nos discursos das artes e da arquitectura.”

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 192: “(...) duas versões da espacialidade a partir do modernismo: uma espacialidade da distância (quer na tradição do desinteresse e da contemplação kantianos, quer na tradição da *Verfremdung* brechtiana), e uma coexistente espacialidade da imersão, quer do ponto de vista compulsivo da vertigem, quer da possibilidade do *sympáthos*, dessa estranha familiaridade com o objecto que se desenvolve na repetição da imersão”; “A diferença entre um entendimento óptico-visual do espaço e um entendimento háptico-corporal tem uma longa história referencial, na qual pontifica a tese, de 1914, de Paul Frankl *Principles of architecturalHistory, the four phases of architectural style*”.

sonoros difusores e o conseguido paralelismo criado entre a escala dos corpos filmados dos transeuntes em suportes curvos e os corpos dos espectadores. Gerou-se, também, uma cumplicidade entre arte (as projecções vídeo) e a arquitectura, desde logo na conjugação dos acessos (a rampa, a abertura do espaço interior) com a apresentação da obra<sup>545</sup>.

Nalguns Museus de Arte Contemporânea a arquitectura, pela sua monumentalidade clássica (Musée d'Art Moderne de Paris, Ville Paris), pela sua equiparação a um desafogado espaço de armazém (Massachusetts Museum of Contemporary Art), ou pela sua modernidade artística quase simbólica (Museu Guggenheim, Bilbao), ganha um certo ascendente sobre as obras de arte que alberga, precisamente, também, por ser o seu suporte estético, a nível de construção e orientação<sup>546</sup>.

O invólucro exterior, ditado pela arquitectura, funciona como imagem de marca e apelo inicial. É notório este efeito simbólico acentuado pela distinção criativa associada a uma assinatura. Existe desde logo uma contingência, uma curiosidade em relação ao nosso relacionamento com o espaço interior do edifício, que de algum modo condiciona a visita às intervenções artísticas patentes nas zonas expositivas. Entramos, para conhecer o edifício por dentro como uma mais-valia e uma experiência única. Habitar esse edifício inovador é já uma experiência completa. Será necessário ter uma função, ser um museu de arte contemporânea? Que projecto de curadoria poderia não perturbar essa plenitude arquitectónica, entre exterior e interior, entre fora e dentro, entre leve e estrutural? Talvez seja mais aconselhável pensar em projectos artísticos elaborados especificamente para esse local (logo, contemporâneos, produzidos por artistas vivos), que aí sim, ganham um acréscimo de valor porque não perturbam a integridade do edifício, mas complementam as suas possibilidades estéticas e de recepção dos espectadores<sup>547</sup>. Uma interferência subtil ou ousada que se desenvolve paralelamente ao desenho arquitectónico.

---

<sup>545</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 371: “Over the past decade art and architecture have been transformed from producers of illusions into receptacles for illusions.”

<sup>546</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 4: “(...) the last polemical text to be written on museums of contemporary art (...) – Rosalind Krauss, “The cultural logic of the late capitalism museum” back in 1990. (...) Rather than a highly individualized artistic epiphany, viewers to these galleries [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris and the projected site of Mass MoCA in North Adams Massachusetts] encountered a euphoria of space first, and art second.”

<sup>547</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 6: “As critics have observed the visual expression of this privatization has been the triumph of “starchitecture”: the museum’s external wrapper has become more important than its contents, just as Krauss foresaw in 1990 (...) gigantic post-industrial hangars, or supersizing to compete with its envelope.”

No espaço institucional limitado pela traça arquitectónica, geralmente de teor mais clássico, será mais difícil que o corpo se liberte do espaço, deixando de ser contido pelo espaço e o qualifique, através de eixos de circulação mais espontâneos, enquanto campo espacial<sup>548</sup>.

A sucessão acaba por ser uma ordenação habitual das obras, principalmente em museus e galerias. Daqui surge a ideia de percurso expositivo como um encaminhamento através da sucessão envolvida por uma determinada arquitectura num cenário calculado. É uma leitura ordenada. Obedece a uma lógica, ainda que por salas separadas, seja ela temporal, temática ou outra, que equipara as obras (pensemos em quadros) a páginas de um livro, desde o início ao fim<sup>549</sup>.

Determinante, e de um modo mais provocatório, ou mesmo activista, é pensar a arquitectura ou a concepção de estruturas arquitectónicas como instalações, espaços de socialização e participação, que questionam activamente as funções de uma instituição cultural na sociedade<sup>550</sup>.

### **5.6.3. A cidade interventiva**

A cidade, na multiplicidade e diversidade das suas instituições, edifícios em uso ou desuso, privados ou particulares, é um aglomerado heterogéneo que deve procurar criar situações, circunstâncias, compatibilidades e acordos. Os habitantes da cidade, todos seres singulares, únicos<sup>551</sup>, previsíveis e imprevisíveis e tendencialmente de diversas origens e culturas devem ser agentes de mudança, se devidamente sensibilizados e integrados em processos de reanimação e aculturação através da arte. A arte possibilita o renascimento da cidade enquanto campo de acção criativa e partilha de experiências.

Provém do dadaísmo a vontade de convocar para fins lúdicos e artísticos encontros em locais pouco frequentados, nos arrabaldes das cidades ou em zonas industriais desactivadas. Extravagância e desejo de fugir aos “locais consagrados”, onde se concentra a exclusividade

---

<sup>548</sup> EEL, p. 187: “(...) os corpos segregam espaço, ou seja, o espaço é gerado pelos corpos que o possibilitam, porque lhe dão eixos de orientação.”

<sup>549</sup> LAHE, p. 100: “La succession et alors un ordre qui est propose entre les oeuvres, comme un scenario à suivre.”

<sup>550</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 82: “As both a curator and an artist, your installations take the shape of architecture or structures for living and socializing – rooms for cooking and sharing meals, reading, or playing music. As open-ended social experiments, they engage the public to test the boundaries of the work, questioning the nature of the institution while working within it.”

<sup>551</sup> Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Salamandra, Lisboa, 1993: “[Pascal] «A diversidade é tão ampla como todos os tons de voz, todos os modos de andar, de tossir, de assoar, de espirrar»”

cultural e o turismo. Influenciados pelos dadaístas e pelo surrealismo<sup>552</sup>, Guy Debord e os situacionistas recusam o domínio capitalista, proclamaram a revolução do quotidiano: o mapa psico-geográfico da cidade é uma fuga (a deriva), apenas orientada pelos humores e vontade de evasão individual.

A actual “cultura de mobilidade” prende-se com a experiência do acompanhamento e disseminação de eventos mais do que com o conhecimento das razões prescritas<sup>553</sup>. Será um desafio exigente para um “cidadão do mundo”, mas útil e necessário, proceder a reflexões agregadoras, tentando contextualizar, dentro do possível, a diversidade na actualidade: a captação das qualidades emergentes do novo, associadas ao pensamento criativo e ao uso de ousadas propostas artísticas.

Organizar exposições em locais inesperados, não consagrados cultural ou turisticamente, frequentados pelos habitantes locais, acrescenta um valor de novidade e transforma a arte em ponte cultural<sup>554</sup>. Pertinentes são projectos de curadoria que se centram em edifícios basilares no dia-a-dia de uma comunidade, durante um determinado período<sup>555</sup>. Deve efectuar-se um apelo à participação para manter e desenvolver os vínculos<sup>556</sup>: a vizinhança, a comunidade local expande a obra<sup>557</sup>. Tomar como tema histórias locais, esquecidas, e usá-las como material de

---

<sup>552</sup> Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, Salamandra, Lisboa, 1993: “- recordemos que a ideia de surrealismo tende simplesmente à recuperação total da nossa força psíquica por um processo que não é outro senão a descida vertiginosa em nós, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares, o perpétuo passeio em plena zona interdita (...).”

<sup>553</sup> AaVv, (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 27: “Perhaps this due to a culture of mobility as one of the parameters of curatorial work when mobility denotes a culture of experience, not of knowledge – it is the accumulation of events.”

<sup>554</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 8: “For Istanbul Biennial 9 in 2006, Esche and his co-curator, Vasif Kortun, eschewed the seductive antique sites that were employed by past curators: Hagia Sofia, the Yerebatan Cistern, and the Hagia Eireni Museum.”

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 8: “Auguststrasse is made up of several streets that, before the Holocaust, were the marker for a jewish neighborhood.”

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 25: “While monuments do highlight historical connections, they can never replace public and individual responsibility for critical recollection and remembrance.”

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 22: “(...) my goal is to reunite a neighborhood through the living manifestation of an artist’s ideas – ideas that would otherwise look solely symbolic, aesthetic or contrived.”

inspiração<sup>558</sup>. As narrativas locais, pelo seu carácter afectivo singular, ascendem face à globalização e servem como referência para criar arte em locais públicos<sup>559</sup>.

Uma única rua e os seus edifícios como espaço de manobra para um projecto de curadoria<sup>560</sup>.

Também em torno dos monumentos petrificados deve existir toda uma investigação e arquivo. Conhecer o contexto histórico e social de uma cidade (investigação) deve ser o primeiro passo para um projecto de curadoria envolvente a nível comunitário<sup>561</sup>. Refira-se a importância de manter viva a memória de locais esquecidos através de intervenções artísticas renovadoras<sup>562</sup>.

Só uma simples casa, e a história dos seus habitantes, conhecidos ou desconhecidos, espaço de envolvência (nas lides e hábitos caseiros) e transcendência (nos momentos de cansaço e reflexão existencial), é um espaço consagrado. A casa, habitada ou desabitada, como espaço vivencial, produtivo (o artista Juan Araujo, habita temporariamente outras casas, pretendendo com essa proximidade inspirar-se para a criação), ou como espaço vazio, momentaneamente desabitado<sup>563</sup>.

Na tentativa de obter uma certa mobilidade desvinculativa de prerrogativas institucionais e assumir a cidade como mapa de acontecimentos, concretizam-se exposições que ocorrem em simultâneo dentro e fora do museu ou galeria de arte gerando dinâmicas novas: o interior e o exterior, o adquirido e o dado, a transformação do espectador na elaboração das suas dúvidas e reflexões, em veículo autónomo.

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 23: “CT: Was your work informed by other models, such as Sculpture Park in Munster, in 1987?”

MJJ: Indeed. I was particularly interested in the site-specific work by Rebecca Horn, which dealt with the forgotten histories of Munster, and as such attracted a wider local audience.”

<sup>559</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Ostfilden, 2015, p. 61: “In his publication *Politics, Identity and Public Space*, Mika Hannula describes such a topical form of artistic research as an investigation of narrative power and potentiality of stories.”

<sup>560</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 31: “We were inspired by Auguststrasse, the street on which sat the Kunst-Werke and the Jewish Girls`School. It was a new spatial experience where, instead of sprawl, there would be a highly concentrated, fluid space.”

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 25: “What’s diferente about Charlestown i show it has moved the discussion forward to embrace the city as a living memorial to slavery – and to the problematic economic relations that built this society.”

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 26: “CT: Then, in your léxicon, it is clear that a memorial is an activity instead of na object.

MJJ: We re working with living monuments to commemorate ideas and actions that continue to be present. Barbara Kirschenblatt-Gimlet, one of our national stakeholders, made a distinction between the *Lieu de Memoir* and the *Milleu de Memoir*.”

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 31: “CT: In 1984, Jan Hoet organized *Chambres des Amis*, where artists were selected to make works inside different homes in Ghent. Here, too, the art had guest status.

MG: Yes, that was about domestic spaces where people still lived. For our show, most of the apartments we chose were empty.”

## 5.7. Mediação

### 5.7.1. Mediação como dispositivo

A criação do *Musée des Artistes Vivants* (1818), por oposição ao carácter historicista do Louvre, pretendia uma maior ligação do público com os artistas do seu tempo, uma vivência da actualidade da arte<sup>564</sup>. Podemos considerar, recorrendo a este exemplo do início do século XIX, a arte produzida por “artistas vivos”, nalguns casos cruzando-se nas ruas com outros transeuntes ou frequentando cafés conhecidos, como tendo a função inovadora de mediar e reflectir, de algum modo, talvez pouco claro, dadas as incertezas e contingências do presente, a actualidade.

Os elementos de mediação, devidamente previstos e enquadrados com a exposição, servem para aproximar o público das obras apresentadas<sup>565</sup>. A colocação em cena, no espaço disponível, das obras de arte implica um aparato de suportes, indicações, cores, iluminação, tecnologia. Espécie de *make-up* antes da subida à *passerelle*<sup>566</sup>.

A “mediação indirecta” (Elisabeth Caillet) corresponde à produção do evento: na verdade é toda a museografia expressa principalmente no aparato gráfico e de *design* de exposições que suportam as obras. Indirecta, porque não “fala” das obras, somente as procura colocar num nível perceptivo óptimo, muitas vezes inapercebido pelo público<sup>567</sup>.

---

<sup>564</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 3: “In Paris in 1818, with the Louvre reserved for the masterpieces of the past, a place was made for contemporary French art when the Palais du Luxembourg was converted into a public museum, the Musée des Artistes Vivants (...)”

<sup>565</sup> LAHE, p. 138: “(...) Les elements de la médiation (textes de présentation, notices, cartels, titres, catalogues, visites guidées, aménagement de l’espace...) encadrent les oeuvres présentées, tout en fournissant des indications complémentaires sur ce qui est à voir ou à comprendre.”

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 97: “À la suite de Jean Davallon les outils de l’exposition [2.<sup>a</sup> fase cenográfica]: les panneaux explicatifs, cloisons mobiles, cartels, pictogrames, plans et schemas explicatifs, cimaises, couleurs ajoutées, vitrines, cadres, socles, systèmes d’éclairage ou de presentation audiovisuelle... tous ces outils ont pour fonction de mettre en scène les objects exposés. (...) [Davallon:] « (...) ils [outils] constituent un système de reception qui m’aide à construire ma visite (...)». (...) «rapports de separation, de juxtaposition, de substitution, d’emboitement, de centralité, de succession, etc.»”

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 145: “(...) d’un côté une mediation qui se conçoit dans le prolongement de la creation, de l’autre une mediation prioritairement orientée par la réception. La première catégorie correspond à ce qu’Elisabeth Caillet nomme «médiation indirectes», (...) interventions de l’ordre de la production (...)”

Nalgumas exposições, a intenção de assinalar o percurso dos espectadores recorrendo a meios gráficos, é assumida de modo claro<sup>568</sup>. Um conceito claro, nalguns casos, não implica necessariamente constrangimento, mas uma adesão fácil.

Por outro lado, a opção de introduzir informações sobre as obras, plano crítico e de compreensão das mesmas, dados explicativos, causa forte atrito nas condições novas de percepção de obras vindas de contextos geográficos, históricos e estéticos diferentes. A intenção original do artista, o centramento na obra singular, confunde-se com tantas notas que visam combater a ignorância face ao desconhecido. Prevalece o secreto acordo evidenciado pelo “dispositivo” expositivo, o surgimento da obra quase como aparição, desconectada de qualquer explicação racional<sup>569</sup>.

Mediação prende-se com interpretação, atribuir significado e valor. O espectador mais purista pode contestar ou discordar com essas interferências na percepção da obra<sup>570</sup>.

O modernismo combate a mediação porque esta, tendenciosamente e sem o aval do artista, restringe a liberdade da obra<sup>571</sup>.

A figura do mediador (curador, artista, actor, membro do serviço educativo ou outro agente cultural) acaba por ser a de um *performer*, sujeito da sua própria subjectividade e da de outrem, do espectador nunca suficientemente esclarecido<sup>572</sup>. Procurar criar empatia para que a sua comunicação se efective sem impor pontos de vista inflexíveis, apenas através de sugestões devidamente ou indevidamente justificadas e com capacidade de sedução. Mediação é na

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 50: “Traffic control (...) modéliser le parcours complet des spectateurs (...) par la couleur des murs et des cartels, par les indications graphiques signalétiques aux murs et sur le sol.”

<sup>569</sup> AaVv (ed. Lit. Jerome Glicenstein), *Exposition sans artistes*, revue d'art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUV, Paris, 2011, p. 17: “(...) minimum de données explicatives. Ce dispositif aboutit à une mise sous silence de l'identité du créateur dans la scénographie. L'effacement de son identité se traduit par une présentation de la plus minimale qui soit, voir par l'absence de cartel ou de notices explicatives sur le contexte de création de l'oeuvre. On assiste alors à la disparation de ce qui permet habituellement de specular sur les intentions de l'artiste. Jouer sur les limites entre l'in et l'out.”

<sup>570</sup> LAHE, p. 144: “(...) la médiation est une notion qui pourrait aisément être étendue à toutes les opérations d'interprétations (...)”

<sup>571</sup> AaVv, (ed. Paul O'Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 21: “(...) médiation represents all that modernism hated about modern life. (...) médiation and alienation.”

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 25: “There is no ontology of the middleman: she is a performative and exemplary agent, acquiring subjectivity in and by the act of mediation.”

verdade comunicação, diálogo, confronto. Mais do que respostas assertivas, procuram-se perguntas consequentes<sup>573</sup>...

O curador é um mediador da recepção da arte: ele organiza e transmite conteúdos coerentes e situações que convidam a percepções específicas. A sua autoridade sobre a arte deve ser apenas a este nível e não como júri ou crítico selectivo<sup>574</sup>. Pretende tornar visível ao público uma determinada obra no momento da exposição, num dado contexto conceptual estabelecido<sup>575</sup>.

Na verdade, o mediador, quem acolhe e apresenta determinado contexto cultural e artístico,<sup>576</sup> produz, contraditoriamente ou não, um discurso de legitimação das opções mostradas ao público<sup>577</sup>.

As acções de mediação permitem que a exposição funcione (articulação entre obras expostas, catálogo, iniciativas de comunicação e científicas...) e se torne mais perceptível para os espectadores participantes<sup>578</sup>.

O exercício de “mediação” pode deturpar as obras, induzir sentidos escusados. Mas neste tomar de consciência da obra apela-se ao conhecimento, experiência, sentido crítico e discernimento do espectador<sup>579</sup>.

Possibilitar a prática de cada artista apresentar o seu trabalho (não de um modo exaustivo, caso haja alguma renúncia em falar acerca de um trabalho que “fala por si”) seguido de debate, favorece um espaço de pensamento partilhado com o público<sup>580</sup>. Um pensamento que incide sobre a concretização de uma determinada obra, com características próprias, cujo autor presente e disponível procura elucidar.

---

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 23: “Vermittlung, wich signifies mediation in the sense of interpreting a given object with a view to communicating it? What kind of “mediation” is at stake in the work of artists and curators – conflict management or Kunstvermittlung?”

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 56: “The problem with curation is not that it mediates the reception of art (...) but that it so often adopts a position of expertise in a way that implicitly asserts an authority over art.”

<sup>575</sup> Hans Ulrich Obrist, *Ways of curating*, Penguin Books, Great Britain, 2014, p. 98: “Most of his [Kasper König] exhibitions arise from conversations with artists, and a vital lesson he taught me was that it is not the job of a curator to impose their own signature but to be a mediator between artist and public.”

<sup>576</sup> Nota do autor: o curador, o técnico superior do serviço educativo, o galerista, o crítico de arte, o historiador, o próprio artista...

<sup>577</sup> LAHE, p. 148/149: “Mais si on analyse plus précisément ce que les médiateurs font réellement on s’aperçoit que le discours qu’ils propagent est principalement un discours de «légitimation».”

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 233: “(...) ce sont alors les différentes forms d’agencement de la médiation qui fondent le fonctionnement d’une exposition.”

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 86: “(...) la médiation es accusée d’ajouter un sens indu à ce [obras de arte contemporânea] qui n’en aurait pas besoin (...)”

<sup>580</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2015, p. 18: “Okwui Enwezor argues that “The task i see for art schools lies in reconciling the experimental radical practices of the individual artista with the unruly, unpredictable, asymmetrical relations that constitute the world in which such art is fashioned and realized.”

Para Deleuze, o papel de mediador provém, em primeira instância, de outros: cada qual elege criticamente (muitas vezes subconscientemente) os seus mediadores. Mesmo num trabalho de investigação, o que são os mediadores entre o investigador e a(s) obra(s) senão as referências bibliográficas fundamentais, ou que assumimos como fundamentais? Toda uma teoria da influência se joga entre a obra e o decifrador das suas características e virtualidades. Espécie de negociação tendo em atenção a abertura do possível ainda não detectado ou dito<sup>581</sup>.

A “mediação” prende-se, não com as obras em si, encerradas na autoridade da sua presença, mas com o que elas provocam ou evitam, com um contexto relacional<sup>582</sup>. A arte relacional<sup>583</sup> será importante em termos de curadoria, pois apela à participação (ou, quanto muito, prende a atenção do espectador) e ao peso existencial do outro<sup>584</sup>. Damos um exemplo, anti-elitista: o público pode acompanhar o processo de concepção e montagem de uma exposição através de vídeos exemplares, revistos e feitos por profissionais.

O público que visita uma exposição pode constituir-se como comunidade espontânea temporária, ou intermitente, através da grata adesão às propostas artísticas e participação conjunta, voluntária, em iniciativas<sup>585</sup>.

Em termos mais decisivos e revolucionários (“resolver a vida” como afirmou algures Álvaro Lapa), comunidades espontâneas poderam gerar novas vias de relação e projectar a existência

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 21: ““Whether they are real or imaginary, animate or inanimate, you have to form your mediators. It’s a series. If you’re not in some series, even a completely imaginary one, you’re lost. I need my mediators to express myself and they’d never express themselves without me: you’re always working in a group, even when you seem to be on your own”. (NOTA 2: Gilles Deleuze: “Mediators” in *Negotiations, 1972 – 1990*, Columbia University Press, NY, 1990)”

<sup>582</sup> LAHE, p. 85: “Nous avons dit qu’une exposition était toujours produit par des auteurs (...) par les personnes qui exercent une autorité sur son aménagement (...).

Et si le sens d’une exposition ne relève pas tant des objets presents que des jeux des relations qu’ils suscitent, toute la difficulté consiste à qualifier aussi précisément que possible ces relations, à les décrire et a les évaluer. Nous utilison pour cela la notion de «médiation» (...) caractériser les opération de mise en relation d’objets et de personnes en un context donné.”

<sup>583</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, Martins Fontes, São Paulo, 2009

<sup>584</sup> EEL, p. 44: “(...) Nicolas Bourriaud defendeu que, durante a década de 1990, se teria vindo a desenvolver uma arte relacional, uma prática artística centrada em mecanismos de convívio social. Os seus exemplos são Douglas Gordon, Félix Gonzéles-Torres, Rirkrit Travaniya, Vanessa Beecroft, Dominique Gonzalez-Foerster e Philippe Parreno.”

<sup>585</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014, p. 159: “(...) o artista contemporâneo se encontra hoje em dia na mesma situação do artista viajero da *pre-Aufklärung* (período anterior ao Iluminismo alemão), escrevendo não para uma comunidade já estabelecida, mas na esperança de constituir uma comunidade.”

numa espécie de utopia ou revolução estética (ex: *Monte Vérita*)<sup>586</sup>. Portanto, a relação, enquanto fluxo comunicacional, ultrapassa as fronteiras dos edifícios<sup>587</sup>.

Dada a transversalidade de experiências e interesses instalados ou despoletados, a relação com o espectador, principalmente numa sociedade cada vez mais desagregada, é também ela um dispositivo. As intervenções artísticas podem convocar situações comunitárias<sup>588</sup>.

### 5.7.2. Espectadores

Um teatro sem espectadores fixos, com um fluxo de participantes activos, induzidos enquanto corpos e mentes voláteis e poderosos, também, pela *performance* vital (dos corpos dos actores, das potencialidades do lugar), tal como num espaço expositivo com fronteiras e percursos menos delimitados ou disseminado na variedade de espaços de uma cidade. Mapeamento urbano. A acompanhar o que se vê numa exposição é necessária uma iniciativa, intervenção, apelo a um maior envolvimento do público, através de uma experiência renovadora. Pôr em causa é repensar após a surpresa do choque inicial revelador, nas transformações possíveis da existência<sup>589</sup>.

O envolvimento do espectador implica que este abdique da cómoda incapacidade de questionar (Brecht) e arrisque a sua integridade burguesa experimentando novos valores, mais impetuosos e decisivos. Descalçar os sapatos para se voltar a calçar. Ele compõe a sua própria experiência feita de descontinuidades<sup>590</sup>. O que reteve na memória, ainda que vago, afectou a sua sensibilidade, é um complemento ao exercício do pensamento crítico<sup>591</sup>. O autor não é o único. O utilizador é também um criador. A multireferencialidade da obra de Lapa propõe isto.

---

<sup>586</sup> EE, p. 13: “o «teatro» é uma forma comunitária exemplar. Introduce uma ideia de comunidade como autopresença. (...) A comunidade como forma de ocupar um lugar e um tempo.”

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 105: “O interior do espaço museológico e o exterior da vida social surgem então como dois lugares equivalentes de produção de relações.”

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 104: “a tese popularizada por Nicolas Bourriaud sob a designação de estética relacional: o trabalho da arte, nas suas novas formas, ultrapassou a antiga produção de objectos destinados a serem vistos. A partir de agora esse trabalho produz directamente «relações com o mundo», consequentemente, formas activas de comunidade.”

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 10: “É preciso um teatro sem espectadores (...) no qual quem assiste se torne participante activo em vez de ser um *voyeur* passivo.”

<sup>590</sup> Eduardo Jorge Madureira, *Álvaro Lapa - entrev.*, pag. “Vandoma, cadernos culturais n.º 1”, Braga, 1985:

“A.L. – O espectador ideal não é nenhum santo, é uma função. A sua função é corresponder à obra num sentido muito próximo, senão idêntico ao do autor. (...) Ele está em relação aos objectos de outrem, e até aos seus próprios objectos, numa relação de descontinuidade em que ele refaz, ou crê que refaz, muito constantemente, esse percurso desde a origem à razão da obra”.

<sup>591</sup> EE, p. 23: “(...) os espectadores vêem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio poema.”

Em Artaud, o espectador fica desapossado do seu olhar. Ele olha a partir de outros rostos, de cúmplices, de fantasmas, de duplos, de presenças incômodas<sup>592</sup>. A *performance* tenta seduzir o público a participar. Existe sempre uma resistência do público em arriscar a sua postura passiva<sup>593</sup>. Como conseguir o efeito de cumplicidade entre o público (assim se passa, em geral, no teatro) num espaço expositivo? Será necessário retirar cada um da sua subjectividade, da sua introspecção e proporcionar uma experiência colectiva, um acontecimento comum.

O público convive com as coisas num mesmo local. É importante ter em atenção as movimentações das pessoas no espaço expositivo e o interesse ou não na aproximação ou afastamento corporal relativamente às obras (dependendo este facto, da escala das mesmas, de factores técnicos que importa realçar ou colmatar...) <sup>594</sup>.

Espaços de possibilidade, debatidos ao nível do ensino e das academias, contribuem para a participação<sup>595</sup>.

A emancipação do espectador apela a uma vivência da evidência: o acordo do momento presente. Esse acordo pode passar simplesmente pela ausência de aborrecimento (Peter Brook afirma algures que o diabo é o aborrecimento). A necessidade de criar “objectos” que possam ser expostos ou utilizados pelo público<sup>596</sup>. Projectos como *Utopia Station* desenvolveram-se e progrediram através da participação do público<sup>597</sup>.

O espectador quer entrar no espectáculo, mas é constringido pela organização e compartimentação da sociedade, apenas quebrada pelo terror, catástrofes ambientais, apagões informático ou golpes políticos. O laço comum de sobrevivência entre os homens desapareceu.

---

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 11: “[espectador] arrastado para dentro do círculo mágico da acção teatral onde trocará o privilegio do observador racional pelo de um ser na posse das suas energias vitais integrais.

Estas são as atitudes fundamentais sintetizadas no teatro épico de Brecht e no teatro da crueldade de Artaud.”

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 25: “A separação entre o palco e a sala é um estado de coisas que tem de ser ultrapassado. Suprimir essa exterioridade é o próprio objectivo da *performance*.”

<sup>594</sup> LAHE, p. 100: “Davallon: «une exposition [...] est une installation en un meme lieu de choses et d'un public».”

<sup>595</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2015, p. 16: “(...) concepts of education and participation in the form of experimental academies that could offer spaces of possibility.”

<sup>596</sup> LAHE, p. 94: “(...) créer des «objects exposables» (...) Pour la literature, il peut s'agir d'isoler des fragments de texte, de concevoir un cabinet de lecture (ou une séance de lecture publique) ou encore de faire lire des textes en fond sonore; pour l'architecture, de présenter des dessins, plans, photos, maquettes, fragments en taille réelle, reconstitution virtuelle; (...)”

<sup>597</sup> AaVv, (ed. Paul O'Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 119: “‘Utopia Station’, organized by Huo, Molly Nesbit and Rirkrit Tiravanija (...) Many people just happened to be around during a dinner or discussion and limited their role to that one night of confusion or clarity. (...) ‘Utopia Station’ is best considered a site of ideas “in progress” rather than a sequence of moments of discourse or presentation.”

Estar presente no fio da navalha é estar vivo e atento<sup>598</sup>. A arte como espectáculo, sem vínculos afectivos, carece de ritual. O ritual constitui uma ordem humana de procedimentos, solenes se enraizados, em que os membros da comunidade participam e dependem uns dos outros<sup>599</sup>.

Para Álvaro Lapa, o autor numa exposição das suas obras, é o público: “Quem quer ver, vê”. Nas exposições de arte contemporânea actuais, onde nem sempre é fácil proceder a leituras mais concretas e simples, o autor, em última instância, é de certa forma o espectador. É partindo da sua experiência e conhecimento, que ele interpreta uma determinada prática artística e lhe atribui sentido.

Em geral, as actividades dos museus, principalmente os museus ditos contemporâneos (não só nas exposições, mas também nas iniciativas dos serviços educativos, publicações, conversas e formações dirigidas) constituem espectadores com características específicas, que são os habituais frequentadores<sup>600</sup>. Existe assim uma certa compartimentação social, mas também um apelo dirigido a públicos específicos, que de outro modo, não apareceriam tanto.

Damos o exemplo da *Young Peoples Gallery*, no MoMA, uma galeria que organiza exposições para um público adolescente, estudantes de arte entre os 12 e os 18 anos de idade<sup>601</sup>.

### 5.7.3. Arquivo e catálogo

A memória, memória de uma leitura, de uma exposição, de alguém, pelo seu carácter vago é sempre um repensar<sup>602</sup>.

Geralmente os curadores participam no catálogo mais como críticos de arte (exemplo de Thierry du Duve em *Voici...*) do que explanando as influências e decisões concretas fundadoras do

---

<sup>598</sup> EE, p. 14: “O que o homem contempla no espectáculo é a actividade que lhe foi roubada, é a sua própria essência, tornada estranha, virada contra ele mesmo e organizando um mundo colectivo cuja realidade é a desse desapossamento.”

<sup>599</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Ostfilden, 2015, p. 16: “(...) art seems to have adopted the role of entertainment for the masses in their leisure time. That makes it increasingly difficult for art to have an impact in society.”

<sup>600</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 18: “The only discernible difference [today, from Guggenheim, Whitney, MoMA] is branding: the New Museum’s demographic is younger and hipper.”

<sup>601</sup> LAHE, p. 138: “[Young Peoples Gallery] les expositions étaient conçues en fonction d’un public d’enfants.”

<sup>602</sup> CTN, p. 47: “Walter Benjamin in his essay on Proust from 1929 (...): “An experienced event is finite – at any rate, confined to one sphere of experience; a remembered event is infinite, because it is merely a key to everything that happened before it and after it.”

momento da exposição<sup>603</sup>. Contrariamente, pensar o catálogo como diário de bordo<sup>604</sup> é uma decisão mais descomprometida e livre. Ao sabor de todas as circunstâncias constituintes. O catálogo como bloco de notas, ou montagem de dados decisivos, alguns deles acidentais. Relatar a exposição enquanto processo, com quebras e avanços de desenvolvimento, fases de crença e descrença.

Referimos o facto contemporâneo do catálogo poder ser utilizado como único mapa (GPS), guia ou indicador dos diversos locais de exposição pertencentes a um mesmo evento artístico<sup>605</sup>. Nesta situação alinham-se locais com características e vivências diferenciadas no tempo, proporcionando, para além do contacto com as intervenções artísticas, calculadas para esse local específico, a possibilidade de caminhar conhecendo, por exemplo, diferentes zonas da cidade. Pluralidade de espaços que compõem a cidade, usados como mapa de uma narrativa curatorial<sup>606</sup>. A cidade pela multiplicidade de espaços possíveis permite desenvolver projectos anti-institucionais, surpreendentes<sup>607</sup>.

Uma noção de itinerância inversa dá-se quando são as obras que circulam: o mesmo conjunto de obras pode ser mostrado de diferentes modos nos diversos lugares que o acolhem.

Na periferia do espaço expositivo assinalamos, para além de actividades anexas e todo o impacto crítico exterior à organização, o catálogo, onde muitas vezes surgem obras ou documentos (arquivo) não incluídas na exposição por razões diversas. Motivos de ordem programática, conceptual, de um projecto de curadoria: obras em que é considerado mais relevante, num determinado contexto conceptual, serem apresentadas em catálogo; obras que não se articularam no espaço expositivo; obras que, apesar da sua importância, foram substituídas por outras mais

---

<sup>603</sup> AaVv, (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 27: “The idea of the curator’s catalogue may seem redundant to many. (...) For example, a curator does not publish a book about their work in which they invite critics to comment, as in the case with the artist’s monographic catalogue.”

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 74: “(...) catalogues which function as the place where the process dimension emerges. (...) Exhibitions catalogues do not present finished works, even in the case when these ones are present; rather they include artists’ sketches, projects and works in progress. What more, they act like logbooks, recording the construction phases of the exhibition itself.”

<sup>605</sup> BHC (Seth Siegelau), p. 128: “The exhibition took place all around the university, but unless you were aware that it was going on you just wouldn’t know it existed; it was only afterward – if you saw the catalogue – that you realized you were in the middle of an exhibition during that period. But there was not formal indication that the exhibition was taking place at the time.”

<sup>606</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014, p. 28: “Só em Kassel, a exposição tinha-se espalhado por todo o traçado urbano, também pelo parque de Karlsau e até pelo bosque que começava para além do grande parque, (...)”

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 204: “(...) a Documenta não era uma exposição comum, pois não só se contemplava como também se podia viver.”

representativas histórica e/ou esteticamente. Motivos de ordem prática relacionados com o mercado da arte: impossibilidade de empréstimo, mau estado de conservação, obras desaparecidas (nestes casos, surge a possibilidade de serem apresentadas fotografias, estudos ou até testemunhos escritos das obras)<sup>608</sup>.

No conceito de «desmaterialização da arte»<sup>609</sup>, destaca-se o facto de o catálogo poder ser a própria exposição, uma prática comum dos artistas conceptuais. A página adquire valor de espaço expositivo onde se instalam motivações criativas, desenvolvimentos artísticos, a operatividade do autor em acção<sup>610</sup>. Temos exemplos criados por Seth Siegelaub nos anos 60 e 70, de publicações como espaço expositivo<sup>611</sup>.

A desmaterialização da arte relaciona-se com a quebra do fetiche pelo objecto artístico por excelência, dado o aparato documental e de reproduções criado “sobre” ou “em vez de”<sup>612</sup>. Reinterpretar a obra significa recusar a obra como objecto cristalizado e acabado. Pode ser mostrá-la por outros meios como a inserção num catálogo ou a realização de um filme<sup>613</sup>. A obra de Pollock pode ser reinterpretada recorrendo, por exemplo, a um filme feito sobre o seu processo de trabalho, o *dripping*. Esclarecedor no sentido da *action painting* como *performance*<sup>614</sup>.

---

<sup>608</sup> AaVv (ed. Lit. Jerome Glicenstein), *Exposition sans artistes*, revue d'art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUV, Paris, 2011, p. 9: “Les à-côtés ou périphéries de l'exposition (...) sens a ses marges. (...) catalogues.”

<sup>609</sup> Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles - California, 1997

<sup>610</sup> AaVv, (ed. Paul O'Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 74: “(...) tendency to dematerialize the art object, pushed to its limit by conceptual artists, so much so that, in some cases, the catalogue is considered as the primary, even the only, medium through which to “exhibit” these art forms.”

<sup>611</sup> Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Londres/Nova Iorque: Phaidon, 2013: “The notion of a publication as an exhibition space would spread, with Siegelau himself producing two additional models: What is now know as “The Xerox Book”, published in December 1968 (...) and the July-August 1970 issue of Studio International, a magazine exhibition for which Siegelau asked each of six critics to curate eight pages.”

<sup>612</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 51: “Finally, it defetishizes objects by continually juxtaposing works of art with documentary materials, copies, and reconstructions. The contemporary becomes less a question of periodization or discourse than a method or practice, potentially applicable to all historical periods.”

<sup>613</sup> LAHE, p. 208: “C'est généralement la reinterpretation qui en est faite qui occasionne le déplacement.”

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 208: “Jackson Pollock (...) L'une de ces réinterprétations les plus récentes consiste à presenter sa demarche sous l'angle de l'action painting, voire la «performance». L'exposition récurrente des photographies et du film de Hans Namuth où l'on voit l'artiste au travail vise d'ailleurs à renforcer cette interpretation (...)”

Muitas vezes numa obra do passado encontra-se uma semente, um germe, um pormenor descoberto ou repensado, que ganha sentido quando inserido numa narrativa curatorial (o curador como investigador) em direcção a obras do presente. A abolição de fronteiras temporais e históricas permite reavaliar obras e criar situações novas. Obras do passado pelo seu valor de abertura e infinidade de interpretações projectam-se no futuro e geram pensamento<sup>615</sup>.

A ideia de constelação ou de arquivo pode relacionar obras de épocas diferentes. Encontrar elos comuns que de algum modo formem relações tentadoras. Será necessário justificar as escolhas? Para que se concretize uma narrativa convincente (o público precisa sempre de algumas coordenadas) a exposição deve ter um motivo óbvio.

O arquivo (história e histórias do passado) tem um potencial de regeneração, revisto aos olhos do presente e do futuro. A ideia de arquivo transmite uma certa ordem (Foucault)<sup>616</sup> que pode começar por capacitar o artista com determinados dados locais, numa postura de investigação microcómica que se vai expandindo<sup>617</sup>.

O arquivo, também, como memória e registo de uma exposição. Sistema de correspondências, raramente imediatas, entre as obras expostas. O apoio documental pode ajudar a reforçar esse pressentimento de algumas analogias ou claras oposições<sup>618</sup>. Útil para os que estiveram presentes (como complemento) e para os que não estiveram presentes (possibilidade de aceder, embora indirectamente somente por via teórica)<sup>619</sup>.

---

<sup>615</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 2: “To designate art works as museum worthy is to mark them as objects that would deserve a particular place in what Philip Fisher has called ‘The Future’s past’.”

<sup>616</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2015, p. 81: “The concept of archive often evokes an image of control, survey, and organization. For example, in *The Order of Things*, Foucault has described the archive as a system (...)”

<sup>617</sup> AaVv, (ed. Paul O’Neil), *Curating Subjects*, Opens editions/de Apel, London, 2011, p. 97: “Foster (NOTA: Hal Foster, “An Archival Impulse” (pp. 3-22), in vol. 110, The MIT Press, 2004). has recently isolated an “archival impulse” in recent art in which artists “seek to make historical information, often lost or displaced, physically present “by reorganizing bodies of “alternative knowledge or counter-memory” The impetus is to galvanize the past in service of the present and future.”

<sup>618</sup> AaVv (ed. Lit. Jerome Glicenstein), *Exposition sans artistes*, revue d’art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUV, Paris, 2011, p. 33: “Ugo Rondinone a conduit son exposition à la manière d’un système de correspondances souterraines et savamment dissimulées, entre les oeuvres exposées mais aussi avec son propre travail. D’autre part, les enjeux contemporaines de l’installation contaminent largement l’exposition et viennent en redéfinir le statut esthétique, en terme de scénographie et de confrontation spatiale des oeuvres.”

<sup>619</sup> LAHE, p. 145: “(...) un fois l’exposition terminée, elle est fréquemment documentée afin de servir à une archive, à un bilan comptable ou une publication.”

Portanto, o arquivo e a documentação convidam à investigação. Um pormenor esquecido, relacionado com a história do museu, das obras (sua aquisição, custo ou intervenções de conservação) ou do patrono, convida a uma nova narrativa que pode resultar na realização de uma exposição<sup>620</sup>.

O colecionismo, de teor mais conservador, é ultrapassado pelo apelo sempre renovável de um constante alerta da actualidade e dos inúmeros acontecimentos que ocorrem no tempo presente difundidos massivamente. Favorecimento de intervenções artísticas temporárias e da não acumulação de obras. A ideia de arquivo, eminentemente digital, prevalece. Valorização e arquivo do acontecimento irrepitível, dado num determinado contexto social, político e cultural (filmar uma *performance* não é a *performance* mas sim uma réplica, desde logo, um suporte vídeo, distinto da flutuante presença *in loco* de *performers* e espectadores)<sup>621</sup>.

As ligações da obra ao *atelier* onde foi produzida são efectivas. Podemos referir os materiais utilizados, os estudos, a colocação do suporte de determinada maneira ou posição, a existência de obras realizadas em simultâneo, a música ambiente. Por outro lado, o museu (ou a galeria de arte) “instalam” as obras finalizadas, coisas entre coisas que são classificadas institucionalmente (obras de arte, sinalética). Não expõem o processo nem o ambiente onde as obras foram executadas<sup>622</sup>. Factos que podem ser acrescentados no catálogo.

---

<sup>620</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 34: “(...) the social value of retelling histories that lead to other imagined futures, by revisiting marginal or repressed histories in order to open up new vistas. These motivating questions, combined with the museum's creative use of the archive and documentation, (...), position the contemporary museum as a partisan historical narrator.”

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 12: “The New Museum in New York (...) established in 1977 as an alternative to MoMA and the Whitney Museum of American Art, the New Museum initially built up a “semi-permanent collection” under the aegis of its first director, Marcia Tucker. Begun in 1978, the collection was devoted to the kind of work that then had no place in the traditional museum: dematerialized, conceptual, performance, and process-based art. (...) The museum's idea was to destabilize the idea of collecting by keeping its sights on the present.”

<sup>622</sup> Daniel Buren, *Écrits*, textes réunis et presents par Jean-Marc Poinso; publication prepares par Marc Sanchez, Musée D'Art Contemporaine, Bordeaux, 1991, pp. 202/203: “Arrachées à leur contexte, à leur environnement (...) elles [obras arte] perdaient sen set vie. Elles devenaient comme «fausses». (...) Cette sensation que l'essentiel de l'oeuvre se perdait quelque part de son lieu de production (L'atelier) à son lieu de consommation (l'exposition), me poussa (...) le problème et la signification de la place de l'oeuvre.

Je compris un peu plus tard que ce qui se perdait, ce qui disparaissait le plus sûrement, c'était la réalité de l'oeuvre, sa «vérité», c'est-à-dire son rapport avec son lieu de création, l'atelier. Lieu qui généralement entremêle travaux finis, travaux en cours, travaux à jamais inachevés, esquisses, etc. Toutes ces traces visibles simultanément permettant une compréhension de l'oeuvre en cours que le musée éteint définitivement dans son désir d'«installer».

## 6. ARTE CONTEMPORÂNEA

### 6.1. Propensões

A arte contemporânea é urgente no sentido de querer acompanhar o “contemporâneo” em geral. Tem de fazer sentido, nem que seja por oposição, como denuncia, não por condescendência. Deve de ser o incitamento a uma prática reformadora, utópica, até, se pensarmos, por exemplo, nas questões ambientais. A sua mira está sempre num futuro (que se adivinha imediato).

A ideia de obras de ruptura favorece um questionamento da actualidade do mundo. Pôr em causa as premissas comumente aceites, os discursos tantas vezes enviesados do poder instalado, sobre as quais poucos reflectem. Uma postura crítica favorece a criação e libertação individual<sup>623</sup>.

O eu próprio (o *self*) é posto em causa por um mundo vigilante, autoritário e influenciador. São de considerar projectos destinados a mudar o dia-a-dia das pessoas e as suas experiências<sup>624</sup>. O novo é algo que rompe a diversidade e captura desenfreadamente a atenção do espectador<sup>625</sup>.

O processo artístico, coexistindo com uma realidade fragmentada e difundida globalmente, requer uma reabilitação da arte, procura o impensável: a obra emerge face à contemporaneidade ousando novos significados, disponível para novos métodos de abordagem<sup>626</sup>. Dar instruções<sup>627</sup>, precisas ou imprecisas, para realização de uma obra. Ou possibilidades, linhas de força que denunciam o início de um processo artístico, cujo fim é a concretização da obra ou intervenção

---

<sup>623</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014, p. 11: “(...) todos os cinco anos se concentravam ali obras de ruptura. Por trás do mito de Kassel, acabei por lhes dizer, estava o mito das vanguardas.”

<sup>624</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 75: “Javier Téllez navigates the beast with his installations and Mike Rakowitz with his plastic houses for the homeless, which may never be an art project. (...) Tiravanija established a community in Thailand of people who create things/props that are useful, not commodities. I believe that the best artists are touching on the cultural need for finding a space for the self.”

<sup>625</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014, p. 145: “(...) a solidão radical nos leva, a alguns, a uma angustia tal que nos faz desejar que exista algo mais do que exclusivamente essa angustia que nos produz o mundo, talvez algo que ainda não conhecemos e que temos todos o custo de buscar. O novo, talvez?”

Lembrei-me de que Chesterton dizia que havia uma coisa que dava esplendor a tudo quanto existia, e que era a expectativa de encontrar algo ao virar da esquina.”

<sup>626</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2015, p. 28: “Duchamp proposes that we should approach each work of art as if it is the very first work of art. That implies that the definition – and thus also the method – of the work of art is determined again and again during the artistic process. ‘By wiping the slate clear of habit-encrusted assumption about Art, we would have to cook it up fresh each time’, declares Duchamp.”

<sup>627</sup> BHC, p. 30: “In 1919, Duchamp was one of the first artists to use instructions. He sent his sister in Paris a telegram for his Ready-made *malheureux*, to realize the piece on the balcony. Moholy-Nagy was the first artist to do a piece by transmitting instructions over the phone.”

artística num determinado espaço, como no nosso capítulo “Projecto de Curadoria”, será sempre uma espécie de jogo entre o possível e o imaginado.

A arte contemporânea não cria soluções para melhorar a existência. Não pretende instruir, muito menos ser compreendida. Antes, expõe a fragilidade e oportunidade de todas as relações, seja na utilização do híbrido, do fragmento, do espaço intersticial, seja politicamente na contestação sem tomar partido, de factos sociais<sup>628</sup>. Tal como o definido período de tempo de uma exposição, apenas registada em catálogo ou tendo impacto crítico significativo, é um campo amovível, uma possibilidade redentora... não obedece a regras ou leis.

Já a crítica do modernismo visava desmontar quaisquer pretensões historicistas no que diz respeito às produções artísticas.

Os artistas contemporâneos não produzem uma arte que advogue determinados princípios de conduta, mas uma arte inconclusiva, sem pretensões de filiar ou constituir uma revolução. A arte contemporânea é eminentemente crítica de um modo não assertivo<sup>629</sup>. Como refere Terry Smith<sup>630</sup>, a multitudine (a multiplicação, o excesso), o acidental (aproveitar as revelações do instante) e a iniquidade (obras susceptíveis de ferirem sensibilidades) são conceitos operatórios nas artes.

A pergunta, “o que é arte?” (e inversamente, “o que não é arte?”), numa acepção conceptualista que deriva da insubordinação de Marcel Duchamp é recorrente num mundo afastado de valores partilhados, onde tudo é questionável e sujeito a referendos. A resposta a esta pergunta será sempre um teste, um oscular de sensibilidades e credos.

Surge então o artista, o criador, como proponente de novos esquemas perceptivos, de novos mundos que sobrevivem na sua singularidade. A autonomia da arte, a sua poética, é o que a distingue de todas as tentativas de abreviar o mundo.

Igualmente crítica deve ser a posição do investigador. O investigador não deve ser um mero relator ou um ruminador de conceitos sem fim à vista. Deve elucidar e se possível indicar novos caminhos de investigação, definindo articulações exequíveis e urgentes. Pois a arte

---

<sup>628</sup> EE, p. 24: “O artista, hoje em dia, recusa-se a utilizar a cena para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. Quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção.”

<sup>629</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 20: “Art historian Christine Ross has argued that contemporary artists look backwards in order to “presentify” the modernist regime of historicity and thereby to critique its future;”

<sup>630</sup> *in Philosophy in the Artworld: Some Recent Theories of Contemporary Art*, 2019

contemporânea e a actividade do curador inevitavelmente transmitirão a mesma urgência da sociedade contemporânea, sempre em mutação.

A arte contemporânea, pela sua permeabilidade ao presente, deve ser confrontada com as possibilidades que sugere<sup>631</sup>. Articular factos e eventos do presente, criando analogias ou explicitando ambiguidades<sup>632</sup>. Fixar, de algum modo, o presente que nos escapa, o domínio da opinião. A actualidade denuncia, põe em causa, desafia, provoca, convida à criação de novos quadros conceptuais<sup>633</sup>.

Conhecer não é apenas ver. É necessário decifrar ou tentar decifrar as implicações ou repercussões da obra. Não tanto, compreender a obra, mas as suas consequências filosóficas, ou derivações do e no processo artístico e de conhecimento<sup>634</sup>.

Consideremo-la uma categoria discursiva: a arte contemporânea não corresponde propriamente a movimentos artísticos, no sentido de oposição ou contestação de formas de arte anteriores, mas sim a uma constante questionação da sua razão de ser e modos de aparecer. A complexidade, que provém da extensão de campo, é a sua característica principal<sup>635</sup>. A noção de campo expandido<sup>636</sup>, defendida por Rosalind Krauss<sup>637</sup>, como desconstrução de uma determinada prática artística. A liberdade artística passa por este questionamento dos meios artísticos, dos suportes, dos discursos críticos.

---

<sup>631</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 60: “Acquiring contemporaneity works of art is not solely a matter of categories. What makes its way into the institution is not simply a new object, but a new way of seeing as well.”

<sup>632</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 47: “RG: What the artista does is to articulate the presente. Most people don’t really live in the present, they are not absorbed with the present, but young artist are!”

<sup>633</sup> BHC (Johannes Cladders), p. 54: “From the start my focus was always on the presente – the immediate presente – which i considerer crucial to the development of art.”

<sup>634</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 175: “Art objects have now been included within the larger semiotic field of a “language paradigm” or “linguistic turn” and are transliterated as the equivalents of ‘texts’.”

<sup>635</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what’s “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 18: “It almost goes without saying, then, that the attempt to periodize contemporary art is dysfunctional, unable to accommodate global diversity. Most recent theorists have therefore positioned it as a discursive category.”

<sup>636</sup> EEL, p. 62: “Em 1977, Rosalind Krauss (...). Tantas foram as alterações da prática escultórica, nomeadamente a introdução da imagem projectada, a incorporação ou mesmo a utilização exclusiva de som, bem como a saída de um conceito unitário que derivasse da tradição do monumento ou objecto, que «escultura» passou a ser uma abstracção, um nome que não designava já nenhuma tipologia reconhecível.”

<sup>637</sup> Rosalind Krauss, *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, cap. *Sculpture in the expanded field*, MIT Press, 1986, p. 277

As colecções permanentes não devem ser menosprezadas. Funcionam como uma estrutura aglutinante, inspiradas por um determinado período histórico, tipologia de obras ou pelo gosto particular do coleccionador. Desenham conjuntamente linhas de força, possibilitam, no seu fechamento e autonomia, um infindável diálogo com a contemporaneidade. Também os edifícios que as albergam, com as suas características únicas, funcionam como inspiração para projectos expositivos<sup>638</sup>. É de louvar o diálogo frutífero entre as colecções históricas de alguns museus ou casas-museu com a arte contemporânea. A colecção permanente avança para o presente e ganha novos sentidos e contextos à luz de intervenções de artistas contemporâneos. A apresentação em contexto artístico actual torna a época de produção das obras datadas, inútil, criando um novo sistema de relações estéticas<sup>639</sup>.

As exposições, espaço ambíguo e desenraizado, parêntesis protegido da desordem do mundo, devem ser assumidas enquanto meio que legitima e divulga a arte contemporânea<sup>640</sup>.

Apela-se ao sentido crítico do espectador, exigindo-se, não tanto uma adesão à mestria da obra mas uma tomada de consciência<sup>641</sup>.

Repensar o mundo, propor novas fontes de reflexão, é uma das principais tarefas da arte contemporânea<sup>642</sup>. Agir sobre o caos é especificar e propor as suas possíveis e impossíveis

---

<sup>638</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 23: "Without a permanent collection, it is hard for a museum to stake any meaningful claim to an engagement with the past – but also, I would wager, with the future."

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 23: "My argument is that museums with a historical collection have become the most fruitful testing ground for a non/presentist, multi/temporal contemporaneity. This is a direct contrast to the commonplace assumption that the privileged site of contemporary art is the globalized biennial;"

<sup>640</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 175: "Exhibitions can be understood then as the medium of contemporary art in the sense of being its main agency of communication – the body and voice from which an authoritative character emerges."

<sup>641</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 53: "The curatorial goals outlined in this essay might appear to be new forms of instrumentalization, but they are in fact a means of protecting this autonomy, since they build upon what is already implicit in works of art in order to question and raise consciousness, rather than merely consolidating private prestige."

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 23: "(...) the ultimate aim is to disrupt the relativist pluralism of the current moment, in which all styles and beliefs are considered equally valid, and to move towards a more sharply politicized understanding of where we can and should be heading. If, as Osborne claims, the global contemporary is a shared fiction, then this doesn't denote its "impossibility", but rather provides the basis for a new political imaginary. The idea that artists might help us glimpse the contours of a project for rethinking our world..."

ligações<sup>643</sup>. Ultrapassar a forma reflexiva da arte (a seriedade e justificação da obra) criando espaços imaginários, visões cosmológicas que procuram reconstituir o mundo<sup>644</sup>.

A ideia de ficção prende-se com o presente (a contemporaneidade) que nos escapa. Daqui decorre que todo o exercício de imaginação artística e criatividade se dirija para um futuro mais conotado com a incerteza do que com a utopia<sup>645</sup>.

Segundo Marina Abramovic, no futuro, a ausência de objectos artísticos pressupõe uma meta-presença do artista<sup>646</sup>. Uma transmissão de poderes regenerativos, como se o corpo fosse somente um veículo receptivo no limiar da sua atenção: corpo-pólo e não corpo-mecanismo: a sua imobilidade cintila, corresponde à consciência de se situar numa totalidade vital, quase uma cosmogonia.

Eventos como a *Documenta de Kassel*, como aventura singular descrita por Enrique Vilas Matas<sup>647</sup>, estimula a “igualdade de inteligências” (no sentido em que existe um ambiente altamente oposto às rotinas diárias, uma subversão das leis e identidades, um jogo secreto de complicitades inexplicáveis), a partilha saudável, não apenas de opiniões, mas de espaços, de tempos. Face a esse privilégio comum, o outro é o próprio<sup>648</sup>.

Como referência histórica, conhecem-se as vivências e episódios constituídos pelas comunidades utópicas instaladas no sul da Europa no início do século XX, no que apelidaram de *Monte Verità* (apelo à energia positiva da “terra-mãe”), próximo de Ascona, uma comuna da Suíça. Nos anos

---

<sup>643</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Ostfilden, 2015, p. 28: “In Against Method, Feyerabend suggests that the world is characterized by diversity and chaos, a view that turns the absolute belief in a certain, monolithic scientific method into a mere self-deception.”

<sup>644</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 63: “I believe that the interesting task of an exhibition is to move away from the reflexive form of art towards something more unstable and propositional. The imagination is key: how to generate a collective form of re-imagining the world. We need what Michel Houellebecq calls a *metaphysical mutation*. (metaphysical mutation occurs every once in a while when a new world order rises to the challenge and replaces social and civilizational rules).”

<sup>645</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 18: “For philosopher Peter Osborne, the contemporary is an “operative fiction”; it is fundamentally a productive act of imagination, because we attribute a sense of unity to the present, one that encompasses disjunctive global temporalities we can never grasp; as such it is a time of stasis. For Boris Groys, modernism was characterized by a desire to surpass the present in the name of realizing a glorious future (be this avant-garde utopianism or the Stalinist five-year plan).”

<sup>646</sup> AaVv, *On Curating. Interviews with ten international curators*, interviews by Carolee Thea, ed. By Carolee Thea and Thomas Miccheli, D.A.P, New York, 2009, p. 45: “CT: Marina Abramovic once said, “By the 21<sup>st</sup> century, there will be no art objects at all, just a direct transference of energy from artist to audience like the samurai in old Japan looking at each other and transmitting energy.”

<sup>647</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014 (ver bibliogr.)

<sup>648</sup> EE, p. 27: “O poder comum aos espectadores (...) ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra. Este poder comum da igualdade das inteligências (...)”

70, seguindo esse trilha de utopia, convivência e realização existencial, Harald Szeemann organizou *Monte Verità* (com o subtítulo, “Local Anthropologie to Form a New Kind of Sacred Topography”) cujos testemunhos e produções se recolheram para serem exibidos em museus<sup>649</sup>.

## 6.2. Criações artísticas

A arte contemporânea aboliu as fronteiras disciplinares. A obra de arte total é uma utopia que pelo seu carácter incontestável se torna uma ideia obsoleta num mundo sujeito a constantes mudanças e posições críticas ou contestatárias.

Por outro lado, a ideia de híbrido confirma esta intermitência de meios e potencialidades tecnológicas. O híbrido é difícil de assimilar, carece de fundamento. O seu poder reside na surpresa<sup>650</sup>. São trabalhos que não se incluem em nenhum campo artístico. Híbridos e indefinidos na sua aceitação<sup>651</sup>. Muitas vezes polémicos.

O recurso, tantas vezes inconsciente, ao anacronismo, refere o fragmento, a colagem, a citação, a reprodução (gravação)<sup>652</sup>.

Conjugar historicamente uma variedade de épocas temporais permite criar inesperadas e novas relações entre obras e interpretar com uma visão contemporânea a integridade que valoriza a intemporalidade da obra de arte e desafia costumes culturais separados no tempo.

Os géneros artísticos expandem-se por outros meios, por contactos mútuos: por exemplo, o vídeo é muito usado para expandir o campo da escultura ou da *performance*<sup>653</sup>. Diferentemente, o vídeo *loop* surge como protesto face à apatia do mundo, como aborrecimento, como indecisão

---

<sup>649</sup> BHC (Harald Szeemann), p. 94: “*Monte Verità* involved about 300 people who were either represented individually or in one of the sections, each devoted to a particular utopian ideology: anarchy, theosophy, vegetarianism, land reform, to name only a few. You can imagine how much research it involved. Even during the exhibitions new documents and objects kept arriving.”

<sup>650</sup> EE, p. 34: “(...) ideia de uma hibridização dos meios da arte própria da realidade pós-moderna da troca contínua dos papéis e das identidades, do real e do virtual, do orgânico e das próteses mecânicas e informáticas.”

<sup>651</sup> BHC (Johannes Cladders), p. 57: “So it was always clear to me that i did not need to do anything for works already declared art by common consent. Instead, I was interested in those that had not found that consent and so that were still works, not works of art.”

<sup>652</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 20: “[anachronism] its central advocate, Georges Didi-Huberman, has argued that anachronism is so pervasive an operation in art throughout history that we should see its presence in all works.”

<sup>653</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 65: “(...) Other artists – including Joan Jonas, Marina Abramovic, Peter Campus, Vito Acconci, Hannah Wilke, and Bruce Nauman – used video to record performative actions, sometimes in relation to live feedback.”

prolongada, contenção sem tempo limite, rua sem saída, “à espera de Godot”<sup>654</sup>, de uma catástrofe, de algo que despoleta um novo quadro de valores<sup>655</sup>.

Em certas propostas contemporâneas, mais arqueológicas, a materialidade do filme (16mm) convida a uma aderência táctil e afectiva do espectador. O ecrã é uma superfície sensível onde a memória ganha espessura, corporeidade.

De referir ainda que nos anos 80 e 90, é a própria arquitectura que é usada como suporte projectivo de instalações vídeo em galerias<sup>656</sup>. A arquitectura e o urbanismo ganharam protagonismo como campos onde a arte se exerce, destacando-se, nos anos 70, os *cuttings* de Gordon Matta-Clark: edifícios como espaço de intervenção, cortados na vertical ou no chão e nas paredes por secções ou em círculos, com aberturas e visões vertiginosas<sup>657</sup>.

Noutros casos, como na exposição de Juan Araujo, *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan*, na Culturgest, em Lisboa (2018), trabalhos bidimensionais com motivos arquitectónicos da Biblioteca Medici, em Florença (outra entre as muitas referências da história da arquitectura trabalhadas por Araujo) surgem numa das salas como instalação: penduradas numa estrutura quadrangular, estas obras sugerem ambiguamente o devir entre edificação e ruína, o completo e o incompleto, o fragmento e a totalidade.

Numa acepção mais ambiental, a *Land Art*, em muitos casos, assume o desgaste das obras por acção da natureza. Sob influência de factores externos, naturais, a obra transforma-se ou desaparece.

---

<sup>654</sup> Beckett, Samuel, col. Autores dramáticos, Teatro de Samuel Beckett (*À Espera de Godot*), Arcádia, Lisboa, p. 85: “*Vladimir*: Olha cá para mim (*Estragon continua imóvel. Com voz trovejante*). Não ouves? Levanta a cabeça! *Estragon obedece. Os dois olham-se demoradamente, avançam, recuam, inclinam a cabeça ora para um lado ora para o outro, como perante um objecto de arte; tremendo, vão-se aproximando, até que, de súbito, se lançam nos braços um do outro, numa expansão efusiva de sentimentos. Ao separarem-se, Estragon quase se estatela no chão, por ter perdido o apoio.*”

<sup>655</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 18: “For booth (...) a future oriented modernism has been replaced by a static, boring present (“We are stuck in the present as it reproduces itself without leading to any future”). Groys points to the secular ritual of repetition that is the video loop.”

<sup>656</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 66: “In the 1990s a younger generation of artists including Stan Douglas, Douglas Gordon, Shirin Neshat, Eija-Liisa Ahtila, Gillian Wearing, Steve McQueen, Pierre Huyghe, Isaac Julien and Doug Aitken made projective video installation a primary medium, yet did not define themselves as video artists.”

<sup>657</sup> David Santos, *A palavra imperfeita. Escritos sobre artistas contemporâneos*, Sistema Solar, Lisboa, 2018, p. 238: “Gordon Matta-Clark utilizava casas e estruturas de edifícios que estavam em ruínas ou à espera de demolição, para executar cortes verticais que dividiam fisicamente essas estruturas em duas partes, ou intersecções cónicas que exploravam a transversalidade visual e espacial dos diferentes pisos dos edifícios (...)”

Outro exemplo de modificações na percepção da obra são as construções e o contexto urbano que muda em torno das obras públicas de Richard Serra<sup>658</sup>.

Quais os aspectos que constituem a obra de arte enquanto obra “vista” ou conhecida? A interpretação<sup>659</sup> (Arthur Danto), colocando a obra num plano conceptual permite convidar o espectador e o investigador a interessarem-se<sup>660</sup>. O momento da exposição, no qual a obra é “reduzida”, ou circunscrita à sua condição de obra inserida num contexto expositivo<sup>661</sup>.

Podemos também reflectir sobre qual o lugar originário da obra. A perda de identidade? Se não pensarmos no local onde foi produzida (por exemplo, o *atelier*), podemos supor um espaço mental activo que despoletou o gesto de criação da obra<sup>662</sup>.

Importa também referir, num contexto de criação e arquivo, necessariamente em voga, a reprodução (cópia em formatos mais recentes) de trabalhos (artísticos e/ou tecnológicos) como meio de recriação e preservação<sup>663</sup>.

### 6.3. “Contemporâneo”: categoria em prática

O contemporâneo, na sua acepção de acontecimento imediato (tudo o que é notícia: a opinião influencia principalmente o imediato, contribuindo para o mediatismo; por outro lado, a genuína produção artística distingue-se por ser descentrada e sem propósito), provoca uma deflagração de sentido, convida à interpretação e à inevitável comparação: nos extremos, comparação por

---

<sup>658</sup> LAHE, p. 208: “Autre cas de déplacement: celui des oeuvres qui sont constamment visibles mais qui se modifient matériellement au cours du temps (...)”

<sup>659</sup> Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común, una filosofía del arte*, Paidós Estética, Barcelona, 2002, p. 176: “(...) la respuesta ante un cuadro es complementaria con su elaboración, y el espectador se relaciona con el artista igual que el lector con el escritor, en una suerte de colaboración espontánea. En los términos de la lógica de la identificación artística, el simple hecho de identificar un elemento genera toda una serie de otras identificaciones que permanecen o desaparecen con éste. *Todo se mueve al unísono.*”

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 177: “Interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cual es el tema de la obra, decir sobre qué trata.”

<sup>661</sup> LAHE, p. 214: “Arthur Danto allait jusqu’à affirmer, (...) qu’une oeuvre d’art n’existe qu’en tant qu’elle est interprétée. Cette interprétation (...) n’est pas extérieure à l’oeuvre d’art: c’est l’interprétation qui constitue l’oeuvre d’art. Nous considérons pour notre part que l’interprétation n’est que l’un des aspects de la constitution de l’oeuvre, son complément étant l’exposition (en tant que compréhension limitée dans le temps et dans l’espace, adressée à un public).”

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 227: “(...) l’aura (...) relève largement de l’idée d’autographie [Nelson Goodman], c’est –à-dire de singularité contextuelle (à laquelle il faudrait bien sûr ajouter l’idée d’in situ, (...) l’idée qu’il y aurait un lieu originaire de l’oeuvre, lieu qui entretiendrait un lieu particulier avec l’oeuvre et dont la rupture du lien serait une perte irrémédiable).”

<sup>663</sup> Bruce Altshuler, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 76: “(...) copying as preservation.”

analogia, comparação por oposição; enfim, comparação por necessidade de explicar, ordenar, atribuir significado aos actos mais surpreendentes.

Mas este movimento interpretativo projecta-se no futuro. O contemporâneo enquanto presente, actual, é um acontecimento que se religa a diversas raízes, suspeitas (conhecidas) e insuspeitas (o novo, o inesperado). Espécie de árvore exótica cuja folhagem emite sinais incompreendidos, mas activos. Existe um magma de desespero na sua aparente visibilidade: nada é o que parece. O falso, a mentira, o jogo, o acaso tornam-se critérios de abordagem do real.

Tudo é possível só pelo facto de existir em simultâneo. As coisas e objectos mais díspares formam um caos de possibilidades. E o que é formar o caos? Pode significar uma motivação ou tentativa de percepção de ordem.

Só alguns pensadores, com capacidade de tradução e transmissão, sentem, expressam e reflectem sobre o significado do termo “contemporâneo”.

A contemporaneidade é caracterizada pela imediatidade, simultaneidade e coincidência. Constitui-se de múltiplas percepções e estímulos imagéticos e intelectuais. A aceção de discrepâncias, rupturas e a recusa de hierarquias sugerem um universo plural com diversas velocidades e estados de apreensão.

Tudo ocorre num lapso temporal (a apresentação temporária) que corresponde a um acontecimento singular: a experiência é a experiência de uma bolha temporal. O pensador contemporâneo brinca e joga a bel-prazer com o tempo. O passado ilumina o presente e o presente ilumina o passado. As sombras dos tempos, nas suas remissões à luz do poderoso e frágil presente, convocam o mesmo desígnio de insurreição de um presente revelador e poderoso, avassalador. O presente é o que nos escapa. Estamos em simultâneo dentro e fora dele. É o sem espessura, sem corpo. Assolado pela característica fugidia da impermanência das imagens e pela tentativa de reconstituição de memórias duradouras. O presente não premeditado, egoísta (o apelo à experiência individual, desconectada de um mundo fragmentado) e indefinido constituído por passado, presente e futuro. É impossível compreender e transmitir o presente sem a distância necessária. Não conseguimos situar o presente: ainda não foi digerido, premeditado, pensado, dificilmente definível. Convida à insensatez, arrogância, imaturidade, espontaneidade, revolta.

O mundo contemporâneo é definido por alarmes simultâneos, conhecidos por todos e em permanente inquirição nos meios de comunicação. O próximo e o distante, o local e o global, o conhecido e o desconhecido aproximam-se muitas vezes sem aprofundarem o mútuo

conhecimento. A ignorância e a insensatez produzem monstros. Ou, como escreve Francisco de Goya, numa das gravuras de *Los Caprichos*, dando o domínio ao inconsciente: “o sono da razão produz monstros”.

Ser contemporâneo ou viver a contemporaneidade é ter uma visão crítica. Viver a actualidade (bem informado) mas em simultâneo precaver-se, manter-se a uma certa distância dos “acontecimentos” e experiências proporcionadas. O cepticismo é o afastamento necessário para ponderar as escolhas e as consequências, a adesão e a recusa, a decisão de participação e/ou afastamento.

Há muito que não existe uma via comum para a humanidade. Perdeu-se a noção de cosmos e os objectos concretos associados a rituais ou crenças civilizacionais, desapareceram de circulação (deixaram de ter um uso, perderam a transmissibilidade e energia ou poder ancestral) ou secam em museus.

Face ao desenvolvimento tecnológico (a inteligência artificial substitui o privilegio imediato dos sentidos e a sua empatia com a natureza), o futuro é incerto.

A condição contemporânea ou o estado de existir contemporaneamente ou na contemporaneidade, implica estar receptivo a compreender e viver usufruindo e questionando as dúvidas e privilegiando as descobertas e condições actuais de existência.

O acontecimento artístico é o jogo de espelhos em que essa simultaneidade submerge ou emerge junta. Situar os fragmentos, sair da zona de conforto, eleger instantes magníficos – a crença no intemporal, na denúncia de todas as razões ou sistemas filosóficos conhecidos.

O poder da arte contemporânea é a sua capacidade de emancipação face ao presente. Quando o mundo se configura multidimensional, sujeito a dependências partilhadas, eticamente descaracterizado, resta procurar uma abertura, um sinal, um ponto de mira, um motivo sem pretensões. O conceito operante do artista tem de se expressar na forma de arte mais adequada, remetendo para a noção de transmídia<sup>664</sup>.

“Contemporâneo” é denominado como categoria, daí o facto de poder e dever ser repensado o motivo do seu surgimento: prende-se com o questionamento e dúvida gerados pela actualidade de um mundo em constante mutação, onde coexistem diversos alertas (ambiente, guerra,

---

<sup>664</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hantje Cantz, Ostfilden, 2015, p. 47: “The statement of Jan Verwoert is clear and distinct: ‘Today every medium represents only one possibility among many. The only thing that counts is the artist’s conceptual project.’”

pandemias) evidenciados por meios de comunicação ardilosos, plasmados no dia-a-dia das pessoas. O “Contemporâneo” é, num primeiro momento, indiscernível, mutante, indefinido, porque os valores que deveriam dirigir a humanidade, dada a proliferação de opções, géneros, sabores, encontram-se imbricados e o contraditório, o insensato, é tão legítimo como o que pareceria, há bem pouco tempo, razoável.

A dialéctica tida como método prende-se com a consciência que existem hoje diversas causas humanas e sociais, denunciadas por acções artísticas (por exemplo, alguns vídeos de Ai Weiwei). O aparato crítico subsequente a exposições que através de intervenções artísticas denunciam abusos de regimes políticos ou acções de tirania sobre minorias funciona como protesto e consciencialização global de uma acusação de outro modo ofuscada<sup>665</sup>.

O homem contemporâneo transcende o tempo histórico. A sua atenção face a tantos estímulos é intermitente, mas, dentro da sanidade possível, selectiva. As suas escolhas não obedecem a fronteiras, nem a credos comunitários (religiosos, políticos ou outros).

É em liberdade, ou na possibilidade de ser livre, que recusa aderir à hierarquia e ordenação da percepção, das pessoas, das sociedades.

Faz da solidão (uma solidão de ocupado, de fazedor, de empreendedor) a sua zona exclusiva, a sua zona de sombra. É de lá que imagina o mundo, o mundo novo, recusando qualquer estigma de índole autoritário (podemos referir a autoridade da utopia enquanto projecto adiado nas *Profecias de Abdul Varetti*).

Através da imaginação e da propensão para criar, calculamos o impulso causado pelos danos do mundo: o ritmo do protesto, a veemência da mensagem, a interpolação do desconhecido.

Zonas de sombra e vazio são duas faces da mesma moeda: Marguerite Duras falava em “despojamento” (entrevista RTP, 1980). A folha em branco e a tela em branco são tanto zonas de sombra (aquilo que ainda não existe, aquilo que ainda não foi escrito, aquilo que ainda não foi pintado) como suspeição de vazio (um horizonte a-histórico e intocável).

A contemporaneidade é lida, ganha legibilidade através desta hesitação do início, mas também através da perversão das sensações e percepções (metaverso, inteligência artificial) alterando os

---

<sup>665</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 6: “(...) here the contemporary is understood as a dialectical method and a politicized project with a more radical understanding of temporality.”

modos de sentir o corpo. O corpo fictício (virtual) passa a ser o corpo de todos, um corpo emprestado.

No campo cultural, político e social, a categoria de “contemporâneo” é regularmente repensada e posta em jogo por três importantes museus: Van Abbemuseum em Eindhoven; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid; Muzej sodobne umetnosti Metelkova em Ljubljana. Estes museus estão, enquanto instituições activas e participativas nas várias perspectivas da actualidade do mundo, em permanente autoquestionamento sobre o seu funcionamento, métodos e investigação das manifestações do contemporâneo e seu alcance futuro<sup>666</sup>.

Tomar posição, por parte de um museu é ganhar voz. Passa por estabelecer um manifesto, metas muito claras de aquisição de obras e de desenvolvimento futuro, saindo do limbo caótico da contemporaneidade. Passa, actualmente, por apoiar projectos exigentes, que buscam o diferente questionando os modos de exposição e de recepção das obras<sup>667</sup>.

Criar algo, em termos contemporâneos, que instaure credibilidade com a sua presença. Pode ser uma obra, um sistema expositivo, um arquivo que complemente. Como se adquire esta credibilidade? Informando o público da possibilidade ou impossibilidade da obra (e do mundo)<sup>668</sup>.

As diversas fontes e valências de uma instituição cultural devem ser integradas como um todo, dando consistência às suas intenções de ser uma referência. Esse permanente trabalho de investigação e reforço de identidade através da vontade de expandir conhecimento permite com maior facilidade criar eventos fora-de-portas, ou seja, divulgar a instituição noutros locais.

Colocar a colecção em relação com a arte contemporânea ou relacionar as obras que fazem parte da colecção de um modo inesperado, recorrendo, por exemplo à tecnologia<sup>669</sup>.

---

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 6: “It is not coincidence that each of these museums has also engaged in the task of rethinking the category of “the contemporary”.”

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 34: “Esche nevertheless argues that the task of the museum is to take a position, because relativism is the dominant narrative of the market, where everything is equalized by exchange value.”

<sup>668</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's “Contemporary” in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 51: “These displays formed part of the museum’s inaugural hang “The Present and Presence”, which asserted these two words as central to an understanding of contemporary art.”

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 32: “Its current Director, Charles Esche joined the museum in 2004 (...) setting up two alternative institutions in Scotland, the Modern Institute in Glasgow and the Proto-Academy in Edinburgh. Since his arrival, the Van Abbemuseum has been relentlessly experimental, exploiting the full resources of the institution – its collection,

Reconstituir exposições do passado favorece sempre novas leituras da obra, reabilitando, em muitos casos, a sua modernidade<sup>670</sup>.

Muitas vezes, é o sistema expositivo que, face às escolhas e carácter de evento na montagem de determinada exposição, gera o contemporâneo<sup>671</sup>.

Uma espacialidade não-hierárquica dá primazia às conexões. Valores como desconstrução, cruzamento, mistura, contaminação favorecem uma visão abrangente, não hegemónica da realidade, sendo a espacialidade um espaço horizontal sem destacar obras ou temas<sup>672</sup>.

#### **6.4. Imagem. Espaço. Tempo**

As pinturas tornam-se um campo de cultivo de imagens, associado a uma prática autoral, reconhecida nos quadros ou filmes famosos, cujo fruto é a sua convivência intemporal, contextualizada num suporte comum. A desmultiplicação da obra surge com a coexistência do diverso. O antigo e o actual<sup>673</sup>.

Elevação das obras de arte a imagens. Obras expostas somente enquanto imagens<sup>674</sup>. Para além da experiência “imersiva” que vendem, implicam uma adesão massiva de um público leigo. Espécie de “instalação imagética” inspirada num original que pretende criar uma atmosfera lúdica. Os originais estão ausentes, mas existem.

---

archive, library, and residences – to present a catalog of possible ways to exhibit its holdings in single-gallery installations referred to as “Plugs In to Play”.”

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 33: “In 2007 the museum had already commissioned a reconstruction of Alexander Rodchenko’s Worker’s Reading Room (1925); in 2009 it fabricated Lázlo Moholy-Nagy’s Raum der Gegenwart (1930), invited the artist Wendelien van Oldenborgh to reconstruct Lina Bo Bardi’s exhibition display system for the Museu de Arte de São Paulo (1968), and commissioned the Museum of America Art in Berlin to remake El Lissitzky’s Abstract Kabinett (1927-1928).”

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 40: “While all these galleries present art conventionally thought of as modern rather than as contemporary in terms of periodization, I would argue that the total system of display is dialectically contemporary.”

<sup>672</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hantje Cantz, Ostfildern, 2015, p. 84: “(...) we should raise the question of how display systems or curatorial models could be developed able to present the dynamic of connectivity and becoming through a non-hierarchical spatiality. Above, in discussing various exhibitions, we have already seen that research-based projects such as Armin Linke’s Assemblage in Flash Cube, Ursula Biemann’s Sahara Chronicle in Translocalmotion, or Irene Kopelman’s Ubx Expression in Nameless Science explicitly responded to these problematics. First of all, these projects could be described as quasi-archival presentations characterized by a matrix of citation and juxtaposition, a complex of texts and objects, fragmentation, and disassembly. Moreover, the presentations of these projects seem to consciously withdraw from a clear, singular, overarching narrative.”

<sup>673</sup> EEL, p. 57: “(...) num universo de construção pictórica (no caso específico da pintura, poderíamos mesmo dizer «pós-Richter»), a principal fonte de imagens para os pintores não é o real, mas o real mediado por lentes ou por ecrãs: por imagens fotográficas, por construções digitais, por imagens do cinema, pelo universo do vídeo de *broadcast*.”

<sup>674</sup> As sensibilidades são equiparadas. Já não a “pele” da pintura, o gesto presente do pintor marcado pela direcção do pincel ou pela aplicação de camadas de tinta, mas a lisura da imagem, sem margens, desenquadrada

Será possível recriar obras desaparecidas? A vantagem mais evidente é o acesso a recriações de obras raramente deslocáveis por motivos de valor humano, patrimonial e custos de deslocação (seguros, segurança). Mas são recriações e não a indisfarçável presença da obra original conectada com o conceito de “aura” proposto por Walter Benjamin.

Seria talvez mais útil para preservar memórias e obras que foram apreciadas, recriar “ambientes” de obras desaparecidas com base em testemunhos documentais (fotografias, estudos gráficos, textos descritivos...) <sup>675</sup>

A imagem actual sugere uma fluidez entre o tempo e o espaço. As múltiplas referências (históricas, culturais, políticas) e a disseminação de informação sucedem a uma escala internacional e por diversos meios. Significa o uso de qualquer tempo para qualquer espaço e o uso de qualquer espaço para qualquer tempo <sup>676</sup>.

Na exposição *Flash cube* <sup>677</sup>, as imagens elásticas e reflexivas remetiam para o exterior em termos espaciais ou temporais <sup>678</sup>.

Conclui-se que a percepção contemporânea do tempo não é linear. Tem vários modos de aparecer, a várias velocidades. Tudo parece legítimo e sem hierarquias.

---

<sup>675</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 12: “I.M. Pei's Pyramids for the Louvre in 1989 are an early benchmark, while the most recent avatars in Europe are the Pompidou Metz by Shigeru Ban and Zaha Hadid's Maxxi, Rome, both of which opened in 2010. The future shadow of Abu Dhabi (...) a franchised Louvre and Guggenheim... (...) a sense that contemporaneity is being staged on the level of image.”

<sup>676</sup> Henk Slager, *The pleasure of research*, Hantje Cantz, Ostfilden, 2015, p. 55: “Indeed, the image no longer needs a punctum fastened to an ontological awareness of space or time. A twenty-first-century image requires a dynamic punctum producing flexible, vibrating, and fluent connections between the categories of time and space. Exactly that necessity of fluidity in temporal and spatial concepts could be signified by the notions of `flashing` and `cubing` and their interconnected movement of `flash cube` as a promise of serial, instantaneous exposures. (...) *Flash cube punctum* (...)”

<sup>677</sup> *Flash Cube*, foi uma exposição que ocorreu em 2007 no Leeum, Samsung Museum of Art, em Seul, Coreia do Sul. Teve curadoria de Henk Slager.

Nessa exposição a fotografia foi assumida, tomando como base a noção de «campo expandido» (Rosalind Krauss, «Sculpture in the expanded field» [p.277] in *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 1986) como medium artístico muito para além do mero registo estético de uma situação no mundo real. As qualidades específicas da imagem fotográfica foram desconstruídas proporcionando investigações espaciais relacionadas com a fluidez do espaço interior, a abertura dos espaços urbanos e o conceito de instalação.

NOTA: ver <https://www.e-flux.com/announcements/40230/flash-cube/>

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 56: “In conclusion one could observe that the operational flash cube punctum specifically emerges in elastic, reflective images, claiming an investigation of how the photograph as na iconographic médium produces various forms of realities and worlds still based on perspectivist capacities.”

A contemporaneidade favorece a fragmentação do tempo. A “realidade” é pulsional: ser aqui não é ser aqui mas, através de dispositivos, sonhos, passagens rápidas, estamos em vias de ser noutra lugar <sup>679</sup>. Convida-nos, também, a recomeçar, a voltar ao início. Esta vontade de pôr tudo em causa, de voltar a questionar as razões conhecidas e desconhecidas, de regresso ao primitivo, às ruínas (o exemplo de destruição do 11 de Setembro, lembrado por Terry Smith) e ao intemporal, define o pensamento do impensável (o não programável), do opaco.

Falamos da capacidade de viver múltiplas temporalidades: decompor o tempo é estar consciente, muitas vezes, de lapsos, de parêntesis temporais, de velocidades diferentes que implicam mudanças dos níveis de atenção.

O que não foi ainda vivido e absorvido do presente convida a uma leitura arqueológica no sentido de construir o futuro repleto, ou sustentado pelo passado, ainda preponderante e incluído. Tal como a biblioteca de Babel propõe o convívio intemporal de mentes infinitas.

Um componente vivo do presente é a natureza multi-temporal do passado e do futuro. A permanente reformulação do mundo. Obras de arte que iluminam de novo, de outro modo, para além do contexto cultural e social em que foram produzidas, a obscuridade do mundo, a relutância do saber. Ou obras que se adivinham testando novas descobertas científicas e tecnológicas, ainda em fase de processamento.

A ideia de a-historicidade, a não predominância de uma determinada cultura ou valores elitistas, como no Atlas de Warburg onde não existem hierarquias, apenas possíveis cadeias de mútuo consentimento<sup>680</sup>.

---

<sup>679</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or what's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London, 2013, p. 19: “Other theorists have claimed the contemporary as a question of temporal disjunction. Giorgio Agamben (...) posits it as a state of being founded on temporal rupture: “contemporariness” (...) “is that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism.”

<sup>680</sup> BHC (Walter Hopps), p. 30: “I really believe – and, obviously, hope for – radical, or arbitrary presentations, where cross-cultural and cross-temporal considerations are extreme, out of all the artifacts we have.”

## 7. PROJECTO CURADORIA

### 7.1. Transdisciplinaridade

Surgiu este capítulo da necessidade de incluirmos nesta tese actividades práticas de partilha de ideias e soluções entre investigador (curador) e artistas, passando por outros agentes com relevância, tais como, por exemplo, responsáveis por museus ou galerias de arte. Um modo de conhecimento da actualidade no terreno, não exclusivamente baseado em leituras fundamentais e que conduz a uma maior transdisciplinaridade<sup>681</sup>.

O desafio foi convidar artistas contemporâneos a conceberem um plano ou projecto artístico, que pode e deve estar incluído no seu processo de trabalho actual, que se concretizará numa obra ou intervenção concreta pensada para um determinado espaço expositivo cujas condições ideais poderão ser descritas inicialmente pelos artistas. Esta proposta poderá estar conjuntamente, próxima ou distante, das pintura(s) escolhidas por cada um dos artistas da série de pinturas *Cadernos* de Álvaro Lapa e as suas ligações inevitáveis à literatura.

Foram convidados três artistas, com escolhas e intenções diversas: João Queiroz (*Caderno de Michaux*); Samuel Rama (*Caderno de Beckett*), Daniel Barroca (*Caderno de Artaud* e *Caderno de Joyce*).

Todos eles lidaram com três pólos óbvios de tensão conceptual e expressiva: uma aproximação concreta a esta série de pinturas de Lapa, com derivações para o contemporâneo (a produção artística actual); uma aproximação ao universo artístico do autor-escritor evocado na pintura escolhida, que é poeticamente transgressor (a literatura sem rede, a literatura como “escola de vida”: a experiência da leitura é um espelho que nos reflecte, estranhos e motivados); uma aproximação às potencialidades e operatividade conceptual da obra de Lapa, em modo de articulação conjunta num determinado espaço expositivo (a exposição legítima a conexão).

Gera-se, então, uma profícua dialéctica entre a obra concluída (Álvaro Lapa e os livros dos escritores), a obra imaginada e a obra por realizar. Entre os extremos, o antagonismo fundamental entre a vida e a morte, surge o grande obreiro, o desejo: desejo de concretizar, de tornar visível, de existir. Movimento e ritmo em acção, a dialéctica. O processo de interacção

---

<sup>681</sup> AaVv, (ed. Basarab Nicolescu), *Transdisciplinarity – Theory and Practice*, Hampton Press, Cresskill NJ, 2008, [Nicolescu, Basarab], p. 2: “As the prefix “trans” indicate, *transdisciplinarity* concerns that which is at once between the disciplines, across the different disciplines, and beyond all disciplines. Its goal is the understanding of the present world, of which one of the imperatives is the unity of knowledge. The word itself is quite recent; it was first introduced by Jean Piaget in 1970.”

dispensa a repartição sujeito-objecto<sup>682</sup>. Por outro lado, a singularidade de cada proposta nas complexas operações de separar e ligar,<sup>683</sup> prevê a totalidade, o esplendor do mundo. Diversidade e unidade<sup>684</sup>.

Que sentido tem a curadoria? Uma motivação agregadora de conhecimentos e a percepção assumida das diferenças e/ou igualdades. A delimitação justificada (num determinado espaço conceptual com implicações de concretização prática – a obra *versus* espaço físico destinado) de uma totalidade artística e cultural, temporária.

A sensibilidade do curador implica curiosidade e cumplicidade. O entusiasmo do curador depende, também, de um diálogo produtivo com os artistas.

É uma boa prática o curador elaborar um diário testemunhando o desenvolvimento de determinado projecto extenso e exigente, nomeadamente conversas e indicações fruto da convivência com os artistas participantes. A documentação enquanto justificação e pertinência dos projectos (imaginários, irrealizáveis ou em vias de uma futura concretização) é importante para o desenvolvimento do pensamento. A participação e envolvência convidam a ponderar alterações e novos pontos de vista.

Visitar artistas nos seus *ateliers*, em momentos de pausa ou labor, é uma prática útil. Entender o trabalho do artista contribui para aumentar as possibilidades e as extensões do seu (nosso) pensamento. Até porque, actualmente, muitos artistas expandem o seu campo de actuação, utilizando diversos meios. Respirar a diferentes compassos, espécie de intervalos irregulares, de uma técnica para outra, de um meio para outro.

Em muitos casos, existe uma salutar aproximação do artista ao curador, pois ser artista significa uma prática atenta a todos os campos de conhecimento e de expressão e às improváveis articulações e interacções entre eles. O artista, tal como o curador, é um receptor da realidade em toda a sua crueza. No entanto, a função do curador é mais repartida e descentrada. Deve conciliar, ponderar, muitas vezes condescender. O artista decide com maior exclusividade e

---

<sup>682</sup> AaVv, (ed. Basarab Nicolescu), *Transdisciplinarity – Theory and Practice*, Hampton Press, Cresskill NJ, 2008, p.4: “It is important to realize that the disciplinary knowledge and the transdisciplinary knowledge are not antagonistic but complementary.”

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 27: “That which I call complex thought is, in fact, that which surmounts confusion, trouble, and difficulty in thinking with the help of operators and with the aid of an organizing thought – separating and connecting.”

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 12: “(...) unity in diversity and diversity in unity is inherent to transdisciplinarity.”

autonomia. Daqui surge a noção da prática artística actual como libertação de um certo estatuto ligado à associação de cada artista a uma disciplina específica. A inovação, que contribui para o carácter de espectáculo da arte, é louvada pelos espectadores.

Expressividade é a capacidade de exercer a sensibilidade, ou um “pensamento da sensibilidade” que advém do uso, inspirado, de determinados materiais e instrumentos, aplicando-a num ou mais meios artísticos favoráveis. A sensibilidade artística é esta transmutação de ânsias, desejos, incompreensões, angústia, em notações concretas, visíveis.

A curadoria, querendo apresentar um determinado contexto artístico, joga com o carácter de possibilidade das obras de arte e dos espaços que as acolhem. A ponderação de uma tomada de decisões faz-se a vários níveis: nomeadamente, o carácter transdisciplinar que convida à investigação permanente em torno das possibilidades expansivas da obra, dos interesses científicos dos autores, das características e história do espaço expositivo – factores que podem ser determinantes para optar por uma linha de investigação mais precisa.

Um projecto de curadoria actual deve implicar uma diversidade de contextos nascendo de uma efectiva comunicação entre todos os envolvidos (artistas, cientistas, educadores) passando por uma mútua colaboração e aprendizagem ao longo do desenvolvimento do projecto. Um elemento facilitador é, para além de conversas iniciais e do conceito expositivo, acordar outras actividades como conferências, *workshops*, visitas orientadas por especialistas de áreas científicas diferenciadas e actividades lúdicas.

O espaço de possibilidades do curador parte das eventuais colaborações que este entenda necessárias para um projecto de arte contemporânea. Projecto sempre complexo e exigente quanto aos meios técnicos, materiais e de produção, partindo de uma criteriosa selecção de artistas e/ou intervenções; e quanto aos fins, que constituem a massa crítica indispensável como testemunho de um acontecimento único e garante de extensão teórica em futuras investigações.

Os responsáveis da academia, entendida como exposição e transmissão de práticas e teorias, devem ter como função promover interações devidamente fundamentadas e planificadas: coordenar a investigação artística (o processo artístico), a demanda curatorial (relacionada com a exposição de obras e conteúdos) e a vertente educativa (partilha e participação) de transmissão de conhecimento.

## 7.2. Obra-aberta

A nossa pretensão passa pela vontade de trazer à tona o universo de Álvaro Lapa, um autor cuja obra e vida são conotadas com as palavras “enigmático”, “difícil” e “fechado”. O que pode significar esta vontade de emersão? Uma actualização e emergência da obra de Lapa através do confronto, no sentido de extensão recíproca de possibilidades, com o trabalho de artistas contemporâneos. Actualizar, no sentido de gerar novas leituras ou legibilidade e reabilitar face ao mundo contemporâneo a incontida energia da série de pinturas *Cadernos*, como obra de referência (e a importância da literatura como inspiração e recorrência, como *leitmotiv*).

Após a exposição *Lendo, resolve-se...* que coloca pintura e literatura num mesmo patamar (ou espaço) de expressão artística, cremos que seria fundamental, concentrando-nos nesta série decisiva, actualizar criativamente (entendendo também a curadoria como prática compositiva ou de encenação) as suas possibilidades num registo *post-mortem* (contrariando alguma reserva e teimosia por direito do autor quando vivo).

As pinturas de Lapa, tomadas como dispositivo, ou seja, projectivas, num sentido espacial, arquitectónico, claramente ... os *Cadernos* sugerem arquitectura através das delimitações, das linhas que definem zonas na superfície do suporte pictórico. José Gil refere a “abertura total do campo pictural”<sup>685</sup>.

Podemos imaginar que o espaço expandido destas pinturas possa ser obtido pela passagem das formas frontais e simples da pintura ao espaço envolvente, num sentido de projecção fantasmática, usando a arquitectura como suporte: recusar a necessidade de criar outros objectos, num mundo cheio de objectos, mas sim transpor o objecto projectando-o.

Quais as condições ideais de percepção da obra artística? No caso do nosso “Projecto de Curadoria”, sugerimos que as pinturas de Lapa sejam iluminadas até aos seus limites visuais para manterem o seu carácter icónico... ou assim ficarão demasiado fechadas ao exterior, à sua exploração pelos artistas contemporâneos? Ou então um foco de luz na pintura e outro, de igual

---

<sup>685</sup> Gil, José, *Álvaro Lapa – Reunião*, Galeria Fernando Santos, Porto, 2005, p. 8: “(...) criar imagens susceptíveis de se encadearem segundo mil sintaxes diferentes. É o caso de *Mariée*, de Duchamp. Lapa procede de outra maneira. O campo aberto pelo seu modo de fazer, não é o da imagem-símbolo nem o da interpretação. O problema parece ser agora o da abertura total do campo pictórico.”

intensidade e importância na obra contemporânea, quer seja um texto, um desenho, uma escultura...

A nossa atenção está centrada na surpreendente série *Cadernos*, surpreendente, não tanto por méritos plásticos de execução, esse nunca foi o trabalho de Lapa, mas pelo seu carácter de homenagem, funcionando como pinturas-síntese de escritas e vidas, espécies de “fantasmas” pintados que evocam também os autores aludidos. Não deixamos de notar a predisposição zen nessas formas geométricas frontais a convidarem à meditação e ao silêncio remetendo-nos, de algum modo, para as pinturas-ecrã de Mark Rothko, onde a imagem, coincidente com a pintura, prevalece. Ou então, no caso do *Caderno de Mallarmé*, a assunção do vazio como programa e tema final: foi a última pintura desta série executada pelo pintor.

Cada “caderno”, diríamos, convida a um ritual e por isso também adivinhamos o seu potencial de isolamento, qual epitáfio incompleto, ilegível. De que ritual falamos? A visitação, de novo, aos mundos imaginados e exigidos por escritores danados. É a par destas pinturas formalmente imperfeitas, que a escrita subversiva de cada autor considerado provoca o ritual, podendo implicar a ideia de fora-de-campo, de *performance*, de arquitecturas impossíveis e de incompreensíveis linguagens desconhecidas, ou não interpretáveis: colagens, montagens, signos indecifráveis ou híbridos, entre letras, que surgem nalgumas obras. Portanto, consideremos os “cadernos” um a um: cada “caderno” é um chão, ou um tecto ou uma parede, o seu plano é o modo extensivo. Face a esta capacidade geométrica de expansão, não esquecendo o trabalho manual de Lapa, desde a preparação da tela, à gestão da imperfeição das linhas, anunciou-se-nos a possibilidade destas pinturas funcionarem como pontos de partida, dispositivos que podem levar a novas criações, de artistas contemporâneos.

Tem o curador também, a função de intuir e preservar as potencialidades da obra, no sentido em que a expande ao confrontá-la com obras contemporâneas de modo convincente, acrescentando-lhe novos significados.

Podemos entender os *Cadernos* como a origem ou modelo de uma motivação maior: a criação de novas linguagens, sem nome, como se fossem indicadores de extensão: extensão do pensamento e da expressividade sem limitações de pertença a um qualquer género artístico.

### 7.3. Convite aos artistas

Como seduzir os artistas a participarem? A obra de Álvaro Lapa, nos exemplos em que o artista repintou telas, incorporou pinturas dentro de pinturas, retomou séries, ou recorreu aos mesmos temas em suportes diferentes e noutros materiais, funciona como um retomar das memórias, um *work in progress* onde a arte e a pintura é questionada enquanto vocação, devendo a sua existência mais a processos de pensamento.

Eis a sua actualidade: dentro de referências primordiais (a pedra, o monge, a mesa, a janela, a cova, enfim, as coisas dentro de coisas e as coisas justapostas), propõe sempre a continuidade.

*Ou o poema contínuo*, que é toda a literatura de Herberto Helder:

“Hoje, o meu ofício tornou-se lentidão, e o meu ritmo é escrever sobre a veloz cegueira de um ano mais antigo.”<sup>686</sup>

Ao praticar uma espécie de anti-pintura, porque, na nossa opinião, Lapa é um criador de vocábulos e não um criador de obras acabadas, desafia o entendimento sem mais.

Colocaram-se então, várias questões: Que artistas convidar? A resposta mais simples será, aqueles que, conhecendo a série em causa, se interessassem pelo projecto. Para surgir esse interesse e chegar a acordo, é necessária uma apresentação coerente da proposta e, por parte dos artistas convidados, flexibilidade criativa sem fugir dos parâmetros de identidade e qualidade dos seus percursos artísticos.

Participam artistas cuja produção está conotada com diversas preocupações que permitem um campo de acção e investigação mais amplo: a abolição de hierarquias, criação de novas linguagens, reconhecimento do poder topográfico na sua relação com o corpo operante.

Cada pintura da série *Cadernos*, escolhida pelo artista, apresenta-se no espaço expositivo em relação com a intervenção desse artista. Desde as artes visuais às artes multimédia, todos os medium são possíveis e desejáveis de concretizar, diversificando as vivências do público. Criar um “Archipelagic thought” (Edouard Glissant)<sup>687</sup> em torno da série *Cadernos*. Obras que gravitam em torno umas das outras, atraídas ou repelidas pelos *Cadernos*. Pensar a diversidade artística e de meios, num projecto de curadoria. Criar uma “deslocação” a partir das pinturas “Cadernos”.

Tal como em milhares de anos, os continentes se deslocam e alteram, separando-se algumas

---

<sup>686</sup> Helder, Herberto, *Apresentação do rosto*, Porto Editora, Lisboa, 2020, p. 42

<sup>687</sup> Hans Ulrich Obrist, *Ways of curating*, Penguin Books, Great Britain, 2014, p. 15: “‘Archipelagic thought’, which endeavors to do justice to the world’s diversity, forms an antithesis to continental thought, which makes a claim to absoluteness and tries to force its singular world view on others. (...) Glissant coined the term mondialité (‘globality’), which refers to forms of worldwide exchange that recognize and preserve diversity and creolization.”

partes, constituindo essas partes, ainda, outros fragmentos mais pequenos, arquipélagos. No entanto, provêm de um elo comum, constituem uma espécie de puzzle.

O pedido dirigido aos artistas passa pela escolha de uma das pinturas da série *Cadernos* de Lapa (e o escritor associado) e a redacção de um texto até duas páginas onde é descrita uma proposta artística tendo essa pintura eventualmente como referência e calculando que ambas as obras ficarão num mesmo contexto expositivo. A descrição pode ser imprecisa, ambígua e incompleta. O que interessa são as possíveis linhas de força de uma futura intervenção artística – que dependerá da vontade dos artistas, de datas no tempo. Enquanto projecto, as duas páginas redigidas por cada artista (previsão de uma obra visível) podem circular fora das instituições e nesse sentido está inerente o conceito de desmaterialização (e de poderem ser interpretadas de modo a criar diferentes realizações artísticas adequadas a diferentes espaços).

Portanto, o único compromisso inicial, para além da enriquecedora partilha de ideias e soluções, foi a produção do texto, explicativo ou não.

Dar instruções a si próprio para realização de uma obra. Este desafio favorece, no seu desenvolvimento, a recriação de obras através de documentos, escritos, desenhados ou filmados, com indicações, processos e possibilidades estruturais.

O investigável é o que resiste à análise mais imediata e objectiva: o balanço ou respiração da escrita, o indizível, a secreta respiração das palavras e dos acontecimentos. Apurar novos discursos ou linguagens para além dos dados mais imediatos como sejam o já dito, as evidências de estilo ou de técnica de determinado artista. Muitas vezes as intenções dos artistas alteram-se no processo de desenvolvimento da obra e estes actuam mais efusivamente com novas descobertas do que com pré-determinações conscientes.

A obra em processo é um elogio da incompletude e do devir. Numa acção de curadoria, tornar visível o processo de realização da obra por (quase) oposição à obra terminada, enfatiza uma certa desapareição da obra tida como detectável, una, pronta a adquirir estatuto de obra de arte finalizada. O *work in progress* artístico, a vivência do “fazer” artístico, possibilita uma mobilidade de acções e iniciativas ligadas a esta abertura e operatividade de uma obra em processo.

Concluimos, que o curador pode tentar documentar ou descrever o processo artístico, algo que escapa muitas vezes ao público.

O evento é temporário, circunscrito no tempo e no espaço, tal como a exposição. Por outro lado, o processo artístico e intelectual é sujeito a avanços e recuos no seu desenvolvimento, sendo incerto e sem fim determinado.

Quanto ao espaço expositivo, ainda indefinido, parece-me que a condição e reflexão inicial passa por respeitar a presença e imagem dos *Cadernos*, o seu comprometimento interior (traduzir a vivência e influência de leituras da adolescência) e epitáfio (eis a síntese visual de uma experiência acabada).

#### **7.4. Arte alinhavada: artistas contemporâneos**

O alinhamento de intervenções artísticas em fase de incubação, ou com características de “indeterminadas”, pois dependem de factores exteriores como serem inseridas num projecto de curadoria mais concreto e definido num determinado espaço expositivo, convida a uma reflexão sobre o inacabamento. A definição de um desejo artístico ou filosófico por concretizar inserido numa lógica de produção artística. A legibilidade face a um percurso reconhecido.

Ou, também, a obra que se adivinha num plano de desenvolvimento ou intenção do que virá a ser. A interrupção momentânea de um processo que se fixa num desfecho – a obra esclarecedora ou não.

Os artistas, no seu privilégio de captarem e ultrapassarem os limites impostos pela realidade, ou pelos contornos de determinada investigação científica, valorizam as funções do pensamento crítico, nomeadamente as implicações teóricas (conceptuais) de processos de produção artística. A sabedoria adquirida com a prática, no *work in progress*.

O trabalho dos artistas vivos, agentes de uma sociedade sempre em mudança, reflecte a actualidade. De que modo? Exibem uma apresentação do “estado do mundo”.

A comparação, a constatação de diferenças e similaridades, geram pensamento. Pensamento performativo? O seu desempenho, ou exercício, é mutável, ligado a um contexto singular (flexível) e ao prazer (prazer da investigação).

Existe o movimento da escrita e a “fantasmata”, que são as pinturas dos “cadernos”... vestígios do movimento, vestígios da dança do pensamento. Espécie de cinemática tridimensional que se relaciona com o campo expandido.

Se queremos desafiar com essa obra a propensão para a criação de outra obra (de outro artista, cuja linguagem é completamente diferente), podemos entender que estamos, também, a confrontar processos de trabalho diferentes que sustentam ideias diferentes. O mais importante é a descrição do processo para chegar a uma obra hipotética. Nesta fase, a obra é o processo com todas as suas indeterminações. Surgem vários modos de articulação, para além das obras “finais” que são apresentadas em exposição.

As obras podem ser percebidas e entendidas de diversos modos. Geralmente, a visão é o sentido predominante e privilegiado (mas a visão também pode ser subvertida, falseada, enganadora). Joseph Kosuth, por exemplo, propôs como sentido «ler». Poderíamos antecipadamente propor o mesmo: leitura, e até interpretação plástica, das propostas de obra dos artistas que participam no projecto de curadoria?

### **7.5. Hipotética exposição**

Na exposição entendida como «dispositivo» a obra de arte insere-se num todo pensado e articulado transformando as suas potencialidades de percepção de acordo com o contexto expresso nesse espaço concreto. É precisamente esta possibilidade de projecção no espaço disponível, através de um deslocamento e do confronto com outras obras, em determinadas condições<sup>688</sup>, que proporciona um valor transfigurador – a obra transfigura-se noutra contexto, espacial e artístico, e perante outras soluções expositivas.

Talvez seja mais consentâneo com uma desejada sintonia entre obra e exposição que as intervenções artísticas sejam pensadas ou executadas em função de um determinado espaço previamente definido.

Onde se realizaria a exposição? A possibilidade inicial e com mais sentido, será o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, com cuja directora estivemos em contacto.

Durante um certo período de tempo significativo, o artista pode ter a possibilidade de “habitar” a instituição, convivendo com o espaço, a equipa e com as colecções. Só após essa permanência poderia surgir uma proposta mais concreta de exposição.

É este o nosso “Projecto de exposição com artistas contemporâneos”: instruções ou determinações, linhas condutoras para hipotéticas obras futuras.

---

<sup>688</sup> Podemos enumerar alguns suportes expositivos possíveis como a vitrina, que permite isolar, proteger ou idolatrar certos objectos. O som diferido (ou a imagem em diferido) que possibilitam o deslocamento espacial, a transposição espacial.

O acto de encetar um projecto de curadoria implica conexões, articulações entre processos que levaram a realizar uma determinada obra e a relação desses processos com o resultado final, o que se apresenta ao público.

Por exemplo, a série *Cadernos*, de Álvaro Lapa, foi despoletada por dedicadas leituras e conhecimento do universo artístico dos ou sobre os escritores retratados, muito estimados pelo artista. A leitura desses textos inovadores e conhecimento da obra criou no artista uma imagem (mental, diria eu) do universo de cada um deles. Espécie de sensibilidade intelectual associada ao outro como par, no sentido da liberdade individual do artista e na renovação da linguagem.

Existe um campo de indeterminação, de vazio, que gera as expectativas futuras.

## 8. Comentários às propostas dos artistas

### 8.1. João Queiroz<sup>689</sup>

Álvaro Lapa | Henri Michaux

Falemos de uma não-linguagem, do acontecimento autêntico, predestinado, intraduzível.

João Queiroz refere a importância do signo vivo em Lapa (por exemplo, a silhueta atribuída a Milarepa) recorrente em diversos contextos visuais, em torno do qual gravitam mundos. Signo como acontecimento que remete para uma origem comum aos homens, a assombrosa presença do dado primordial... e para um emergir do que está esquecido.

Em Michaux, as formas cumprem uma ordem de desenvolvimento fluido, biológico. Por comparação, em Lapa as formas aparentam contornos rígidos.

Perguntamo-nos, tal como a pintura antecede a escrita, será que esse espaço, esse vazio que prevalece (?), precede a forma pictórica? A pintura como hálito do respirar do início do mundo.

O modo arquitectural, geográfico e geométrico que Queiroz detecta em Lapa, remete para a obra aberta, que se expande rumo a outras obras, a outros espaços, um processo de curadoria...

João Queiroz, substituindo-se a Lapa e Michaux, pergunta: “Que “entes” podem habitar este meu universo?”... Como definir “entes” em pintura? Coisas presentes (ou ausentes), que exibem uma temporalidade no campo visual, um movimento vital de ascensão e/ou queda?

O líquido e o sólido (aguarela e encáustica), produzindo-se a partir de diferentes matérias, geram diferentes formas e graus de percepção. Servem para João Queiroz formular uma proposta de técnicas opostas, que se pretendem impor, no imediato, como totalidade.

### 8.2. Daniel Barroca<sup>690</sup>

Álvaro Lapa | Antonin Artaud | James Joyce

O grito em Artaud e a impossibilidade da leitura em Joyce. Espaços de demonstração de poder: do poder de existir na deflagração, no absurdo do excesso visceral do grito (Artaud) ou na precisão de pormenores que constituem uma espécie de caleidoscópio realista (Joyce). O

---

<sup>689</sup> Anexo 1 (proposta do artista)

<sup>690</sup> Anexo 2 (proposta do artista)

fragmento (a obra) equivale ao parêntesis, ao visível que emerge de uma teia de várias velocidades, tempos e espaços.

Em ambos, a realidade é a inconsolável definição da circunstância: o que não se pode explicar nem traduzir, o fascínio de pertencer ao intemporal num gesto descentrado de revolta e recusa de articular um discurso que não seja a própria estupefacção provocada pelas surpresas e descobertas da vida.

A proposta de Daniel Barroca será uma proposta demarcada da facilidade do óbvio, à qual acresce o seu gosto e experiência em antropologia, colocando o homem (qualquer homem situado no mundo, com o exemplo das comunidades não ocidentais de curandeiros) e os deuses que o constituem, à frente do homem ilusoriamente bem-sucedido, que não questiona a existência.

Decorreu também para o autor, do seu interesse pelos curandeiros guineenses Kyangyang, a ideia de pensar o curador como curandeiro em várias vertentes: curar ou salvar o homem e a sociedade das suas doenças e falências através de práticas que implicam uma cosmogonia (o vírus multiplica-se, também, porque as comunidades perderam a crença na partilha e na capacidade de curar dos antepassados, ligada a uma natureza tida como mãe, ou “Mãe-Terra” no título *Moradas da Mãe-Terra*, de Álvaro Lapa); quando é exposta, a obra é salva da reclusão das reservas, do gozo privado do colecionador, da mudez; a desmultiplicação do mundo num mapa codificado, relembra o trabalho do curador e a liberdade espiritual. O desenho cintila e ilumina o mundo com as suas estradas.

### **8.3. Samuel Rama<sup>691</sup>**

Álvaro Lapa | Samuel Beckett

A ideia de ascetismo é uma questão de postura intelectual, de obediência a determinados princípios que vinculam uma necessidade interior de libertação face ao conhecido, à facilidade do conhecido.

O desenho é o veículo propagador de formas, ritmos, relações. Pensamento em acção.

Álvaro Lapa não pretende afirmar nada a não ser o inconformismo face ao mundo já dado e a vontade de mistura e transformação de tudo.

---

<sup>691</sup> Anexo 3 (proposta do artista)

O vazio, a escassez de formas permite um maior campo de possibilidades de expansão.

O esvaziamento do palco e o peso da ausência imposto por Beckett, correspondem a uma descrença no ser humano, a uma extinção. Protesto e exposição de um mundo deserdado, sem futuro, autista... apenas ainda o ruído, o estrondo do fim e a ilusão dos afectos.

O “espaço vazio”, no livro de Peter Brook com o mesmo título, é explorado em palco como espaço de inúmeras possibilidades, todo ele qualificado nos poucos objectos e nas mínimas aparições. Só a música tem essa capacidade de o ocupar, sem condições, em toda a extensão.

Não existe uma história no palco, mas uma denúncia da nossa existência fora e dentro do palco...

Álvaro Lapa retêm formas em formação: “Pintar os efeitos”.

A ideia de espaço vertiginoso? Um espaço onde “não temos pé”, onde dificilmente nos situamos, porque é feito de armadilhas, de incoerências...

## CONCLUSÃO

Na pintura de Álvaro Lapa surgem, por vezes, formas prostradas na sua solidão mas que sobrevivem e se constituem no mesmo vazio dominante, um vazio maleável. Neste ritmo do imediato da sua existência, nos calculados espaços entre-formas, entre-margens, desenrola-se o fio da vida, aparição que se apresenta. Poderá existir uma intenção estética neste medir de distâncias entre formas, entre formas e limites, num acerto de expansão e contracção. O ritmo cardíaco. Um cuidado em manter uma exacta tensão que sugere o tal movimento imóvel, uma meditação conjunta de artista e mundo, feiticeiro e cosmos, monge budista (asceta) e apelo do vazio.

Alcançar sintecticamente o máximo de tensão, o máximo de efeito – como reter o olhar, a respiração, a seta no arco.

Álvaro Lapa, um artista anti-dogmático, prezava a liberdade de pensamento de cada homem ao sabor das suas dúvidas e certezas, nunca conclusivas, nem definitivas.

Participava (pouco) sem assumir a autoria. O seu discurso é um discurso paradoxal, infectado pela dúvida, pontuado de humor negro, uma grande motivação para nada afirmar, tal como Marcel Duchamp. No texto *O Mundo Demencial de Witold Gombrowicz ou a Razão Recuperada por Sonhos*, Álvaro Lapa, tomando, nessa espécie de entrevista imaginária, a vez de Gombrowicz, afirma: “Não sei nada não defino nada ensaio o humano através da linguagem que me articula como ser construído entre o eu e o outro-eu o estranho. Do meu ensaio resulta a clarificação mas não fundamental pois o impulso de me pensar não é meu é do espírito que me surpreende tal uma paixão ou um azar ou uma prótese.”<sup>692</sup>

O que é o imediato? A percepção instantânea de uma totalidade, seja ela qual for. Aquilo que é dado de uma só vez, ainda que fragmentariamente, com quebras, erros, passagens, interrupções de formas, de palavras, de letras...

Definir o rosto do desconhecido, tal como nos *Autoautoretratos* o artista se define fragmentariamente, excluindo um entendimento óbvio.

---

<sup>692</sup> <http://www.cidadevirtual.pt/up-arte/lapa-p.html>

Em Álvaro Lapa, não se trata do imediato ligado ao acaso lúdico da espontaneidade do momento. Trata-se sim, do imediato intemporal, a homenagem, a vontade de circunscrever no campo visual formas simples que revelam uma qualquer totalidade, apelando ao fora-de-campo, aos modelos literários e às consequências futuras.

Existe sempre a procura de uma tensão primordial, a força adormecida das origens, como se cada forma, cada gesto do pintor tivesse essa capacidade de fixar arquétipos. A incompreensão de tudo (da realidade e dos seus dogmas), que ainda assim sugere equivalências, analogias, e confere sentido. Um sentido âmivalente: prevalecem as formas indecisas e o vazio aglutinante.

A literatura, a herança de uma literatura de ruptura que pretende contestar a ordem e revolucionar o comportamento, confunde a pintura.

A política da recusa em Lapa mostra-nos um artista afastado do consenso (a arte do seu tempo e o poder) e de qualquer pretensão estética. Utilizou materiais “pobres”, porque o seu interesse foi sempre criar uma nova linguagem, foi, como se autodenominou, um “escritor que pinta”, que pinta “estados do mundo”. Na acepção da pintura como máquina de tirar retratos, é sempre o autor que se manifesta como duplo, ainda que transfigurado.

Longe de querer terminar obras incontestáveis produziu uma arte processual que gera inúmeras derivações, usando diversos modelos literários e não literários.

Em *Lendo Resolve-se: Álvaro Lapa e a Literatura* (2020) optou-se por uma exposição mais restrita (relativamente, por exemplo, à exposição retrospectiva de Serralves: *Álvaro Lapa. No Tempo Todo*, 2018). Uma exposição monográfica, sobre um autor específico, problematizando as contaminações entre pintura e literatura na obra de Álvaro Lapa, através das suas produções artísticas. No título dado à exposição e ao assumir a exposição como um livro, o curador coloca desde logo a tónica na literatura. A opção por instalar em estantes situadas no coração da exposição a biblioteca do artista, com as suas preferências, entre aquisições e ofertas (algumas com dedicatória), torna os espectadores cúmplices de um universo afectivo de leitores. Toda uma orquestração da influência teve origem em muitos dos autores aí representados, que criaram correntes de contracultura, repensando as condições da existência humana, questionando os valores vigentes e propondo outras vias de acesso ao mistério da criação, mais vitais e singulares. Frases-chave (de livros de Álvaro Lapa e de outros) pontuam como marcos num território

inóspito, as possibilidades de comunicação. Funcionam como metáforas, recados, exemplos para a vida.

Ao assumir a exposição como um livro, o curador tentou criar uma ligação mais efectiva com o espectador. Como ter a experiência deste livro? Um livro, compartimentado por salas, núcleos temáticos, percorrido no espaço físico das galerias desde a capa, oportunamente situada no lado exterior da sala inicial, ao epílogo.

Os espaços disponíveis para exposição, embora muitas vezes possam parecer inadequados, devem ser assumidos como espaços desafiantes, sem lamentações. O espaço é sempre um pretexto pelas suas características únicas e o modo como é valorizado depende do conceito curatorial posto em prática. No caso da exposição da Culturgest, a planta das galerias em forma de “U” também reforçou a ideia de livro.

A dificuldade que sentimos foi a vontade de experienciar este livro de outro modo, como uma totalidade não delimitada. Sugerimos a “interrupção” (de séries, quebradas por outras pinturas, textos ou “objectos”) e a fala (a gravação ou a presença da voz em intervalos), porque existem paragens e frases tutelares. Estes procedimentos ousados e perturbadores seriam uma linha condutora mais incerta, o fio da vida em movimento. O ressoar do livro infinito no espaço.

Álvaro Lapa concebia a exposição como uma totalidade circunstancial. Não chega a ser a exposição como tratado ou afirmação de um conceito claro. É antes a revelação de ligações na percepção de linhas de força, pulsões, dissonâncias. Evitava exposições repetitivas, sendo antes esse momento a possibilidade de mostrar uma atitude e percurso artístico diferenciado, caracterizado por determinados procedimentos e reaparecimentos. Expor, também, a perplexidade, o engano, a desfeita de qualquer intenção de agrupar pinturas em períodos ou fases demarcadas.

As séries, nos seus diversos movimentos internos de relacionamento, funcionam como campo de forças, chamamentos, em que tudo o que está nelas inscrito se relaciona, também, autonomamente. O suporte (platax) é apenas o lugar de um suposto acordo onde as formas se inscrevem e se manifestam num estado de devir – em desequilíbrio, imperfeitas, pré-formas ou pós-formas que se afirmam pelo seu inacabamento estrutural. Daqui decorre também o fora-de-campo e a expansão e relação das partes que adquirem um protagonismo consentido, necessário, processual.

A ligação da obra de Álvaro Lapa à curadoria é estabelecida pelas inúmeras possibilidades expansivas que o seu trabalho denota. Enumeremos as principais: “museu-ad-hoc”, repintura, séries, fragmento, sintaxe restrita usando símbolos recorrentes, trânsito literatura-pintura (a repetição, o desenho que planifica territórios, a pintura construída no vazio, a inscrição parecendo formar pensamentos).

Concretamente, a série de pinturas *Cadernos*, de que nos ocupámos em particular, nasce de uma interpretação da literatura (da escrita) como imagem pictórica. Uma imagem simbólica, que é uma homenagem, uma espécie de galeria onde se celebra a liberdade da escrita e dos escritores. Toda esta capacidade expansiva seja na contenção mística, ou no desejo de prolongar os seus efeitos através da insistência na repetição com referência ao fora-de-campo, configura o início de um projecto de curadoria.

Mais do que com palavras, sempre gastas pelo uso e incómodas por quererem significar, é importante reconhecer e reabilitar a obra de Lapa, através da criação artística contemporânea com toda a oportunidade e sentido da actualidade, instável, caótica, sempre em processamento, como a obra plural deste artista.

A motivação desta investigação é a constituição de uma acção de curadoria, entendida como investigação teórica e prática, partindo de uma obra que afirma a incompletude, a diversidade e a concepção de totalidades que visam a apologia do imediato como espanto e reinício do mundo. Reformulação dos valores éticos numa proposta de recusa, de teimosia, de humor. A liberdade é a superação da crise individual, subjectiva, através da pintura e da escrita. Uma arte sem género artístico, arte da mistura e da contaminação. Frases que confundem ou elucidam a pintura. A perturbação do sentido de tudo.

O poder disruptivo da arte contemporânea estabelece novos quadros mentais de consciência da realidade. A poética é esta capacidade de se insurgir contra o estabelecido, de baralhar as fronteiras, de reclamar uma atenção mais demorada. O processo artístico, através dos seus modelos e influências, tutelares ou não, deve comportar essa capacidade ou incapacidade de ser outro. O outro como proscrito, a querer regressar ao mundo, a querer ter voz sobre a inclemência de um mundo cada vez mais artificial e dependente.

O reatar da herança técnica da encáustica em João Queiroz, as preocupações ecológicas de Samuel Rama, a índole antropológica da proposta de Daniel Barroca, demonstram a necessidade que os artistas têm de se religarem a tradições e a verdades fundamentais e simples, que transmitem uma vitalidade elementar, agregadoras de sentido. Um sentido civilizacional e cosmológico.

A série de pinturas *Cadernos*, associada à literatura, foi o ponto de partida, permitindo uma reflexão sobre a arte enquanto campo de forças, muito para além dos géneros artísticos. A obra ou a intervenção artística, face ao desígnio instruído dos *Cadernos* e face ao processo de trabalho dos artistas, conectado com a actualidade, será o que tiver que ser.

Aproxima-se da fala e da respiração. A existência em construção. Uma totalidade subentendida, vivida, pressentida, também, na mudez de um mundo afastado dos rituais.

## ANEXOS

### ANEXO 1

João Queiroz/Álvaro Lapa / Henri Michaux

Ambos escritores e desenhadores-pintores.

Partilham a convicção que a linguagem talvez não seja o melhor veículo para expressar o campo do poético. Michaux di-lo mais radicalmente: ...” un mauvais véhicule de la poésie”.

A pintura precede a escrita, segundo Rousseau. Tendência para o pictograma, que pode até atingir generosas dimensões, em Lapa.

Predilecção pelo signo, não pela arbitrariedade do signo. Por isso signo mais natural, mais realmente enraizado em qualquer Natureza, mais próximo, e paradoxalmente mais aberto a interpretação inesgotável, menos assimilável por um sistema. Mais dado a inscrever-se do que ser descrito.

Contudo, universos diferentes, ontologias diversas. Os entes que habitam esses desenhos e pinturas têm formas próprias, únicas, de existência. Em Michaux as formas fluídas, intrincadas, assinalando o gesto que as produziu, ocupando um espaço que estruturam ao crescerem e multiplicarem-se, modo expansivo, vitalista, biológico. Em Lapa as formas de contornos rígidos, preenchidas de forma a salientar esse predomínio do contorno, uma predilecção pela fronteira clara, um espaço imediatamente dado, complemento evidente da forma destacável, modo arquitectural, geográfico e geométrico.

Respondem, cada qual a seu modo, a uma pergunta, que precede qualquer consideração estética. Que “entes” podem habitar este meu universo? E ao habitá-lo que tipo de sentidos e de sensações produzem, e como? Talvez a pergunta estética seja subsidiária desta. Essa prioridade da pergunta ontológica ainda nos resta como herança, tema e preocupação do modernismo. Um tema de coerência. E estamos perante dois mestres.

O desafio para imaginar uma possível exposição partindo desta relação não é estranho a um conjunto de preocupações que me são próprias e que, de uma forma mais ou menos tematizada, está presente em diversos momentos do meu trabalho: A convivialidade entre formas de génese diversa e de características diferentes, quase opostas, que coabitam o mesmo espaço da pintura e do desenho. Formas que exigem classes de gestos, de tempos, de atenções, de materiais diversos.

Queria usar aguarela e encáustica sobre papel. Duas técnicas bem distintas sobre a mesma superfície, convivendo sobre o mesmo plano. A aguarela com a sua fluidez, leveza, transparência. A encáustica com o seu peso, corporeidade, opacidade. Ritmos de dança junto com ritmos de construção. Água fria e cera quente. Evaporação e solidificação.

As condições ideais de exposição seriam as que fossem mais adequadas para que o espectador aperceba as diversas relações que se geram entre as fronteiras das formas e os seus interiores. Que tivesse possibilidade e tempo de apreender num só acto essa diversidade de origem e possível unidade. Um acto de aperceção claramente estético, mas também político antes de qualquer tema ser destacável.

Boa iluminação, bom emoldramento, um vidro o menos conspícuo possível seriam muito aconselháveis

## ANEXO 2

Daniel Barroca/Álvaro Lapa/Antonin Artaud\_James Joyce

### **Do Inaudível (grito), do ilegível (, e do incompreensível.**

O grito foi um meio, ou mesmo uma matéria de trabalho (não sei bem como definir ainda), que Artaud utilizou durante toda a sua vida. O grito era uma espécie de gesto que para ele condensava, e exprimia de um só fôlego, a energia vital da vida. O grito não era sobre a vida, mas a vida em si mesma. No final da sua vida (depois de uma densa experiência no teatro e no desenho), Artaud fazia sessões performativas em que encenava o grito para pequenas audiências.

Trabalhar o texto, ou a escrita, como experiência do ilegível foi o grande foco do trabalho de James Joyce. Os seus elaborados manuscritos resultam de um excesso de escrita, de um excesso de estrutura, de um excesso de elaboração literária que Joyce trabalhava até ao texto deixar de poder ser lido, ou por outro lado, Joyce trabalhava o texto até anular a possibilidade de este poder ser lido. Dá a impressão que os personagens de Joyce são tão completos, tão densos, que os seus diálogos são ‘transcritos’ de modo tão realista, e os ambientes por onde se movimentavam descritos de forma tão detalhada, que o texto se torna tão impossível de entender como a própria realidade.

É aqui que eu acho que o trabalho de Joyce e de Artaud se cruzam. Ambos procuravam a vida até ao nervo na sua totalidade de complexidade e excesso, de um modo absolutamente realista, impossível de condensar em representações compreensíveis, e por isso desenvolveram trabalhos tão pouco amigos do público. Eu não sei como é que o Álvaro Lapa imaginaria a relação entre estes dois autores. Eu ligo-os assim como acabei de dizer.

Proposta:

A minha proposta propriamente dita não tem ainda muito sustento material. Não sei bem como resolver a relação entre estes dois do ponto vista material de uma obra de arte.

**Possibilidade 1:**

Fazer uma peça áudio na qual trabalho o grito como se fosse um pedaço de plasticina que se fica a movimentar acusticamente no espaço.

**Possibilidade 2:**

Fazer uma série de desenhos expostos como a série “cadernos” na foto que me enviaste.

**Possibilidade 3:**

Trabalhar a partir de material do meu trabalho etnográfico com curandeiros guineenses Kyangyang (A sombra).

### **ANEXO 3**

Samuel Rama/Álvaro Lapa/Samuel Beckett

#### **Esperar, Escorregar, Esvaziar**

A obra de Álvaro Lapa demonstra acolher um grande ascetismo e ser feita por alguém robusto do ponto de vista sensível e intelectual.

A sua obra parece ter mais que ver com o desenho do que com um ideal formal de pintura. O desenho como meio mais económico, transparente e imediato consegue exprimir bem a natureza do seu pensamento. Não um pensamento puro como é o caso do pensamento filosófico, mas um pensamento impuro ligado ao ritmo e à força pré-formal.

Cada obra sua revela grande economia de sinais e figuras. Na verdade, só há tensão se o espaço não estiver plenamente preenchido. Tal como num palco onde o cenário e o enredo são um mínimo denominador capaz de fazer movimentar os atores.

Mas que palco é este? É certamente um palco económico, um palco que parece procurar uma imagem absoluta e quase intransponível. Este palco tem grandes afinidades com o de Samuel Beckett. Este autor, a quem Álvaro Lapa dedicou um dos seus cadernos, foi o responsável pela grande revolução no teatro e não noção de espaço cénico do século XX.

Beckett foi o grande responsável por ter esvaziado o palco, por ter retirado do teatro os atores, o enredo, a intriga, e até o próprio cenário. É isso que se pode testemunhar na sequência de peças de teatro que vão de À Espera de Godot até Breath, Waiting for Godot, 1948, passando por Endgame, 1957, Happy Days, 1960. Até chegar só a uma boca em cena, um Not I, 1972 e Breat, 1969, assistimos a uma diminuição do número de atores, cenografia, já não há intriga nem clímax. Em Breath já não há sequer personagem apenas se ouve a respiração no intervalo da subida e descida do pano.

Os principais encenadores do nosso tempo nunca mais puderam ignorar este esvaziamento total do dispositivo teatral, nunca mais puderam ignorar esta ausência, inevitável depois de duas guerras que liquidaram a vida a mais de cento e cinquenta milhões de pessoas, assim como da bomba atômica de Hiroshima.

Os novos encenadores conscientes desta ausência deixada por Samuel Beckett, só tinham de tentar uma e outra vez, de cumprir a obrigação de voltar a trazer para o palco os personagens, as situações, os conflitos, tudo numa cenografia possível. Depois dessa ausência tornada presente, alguma coisa esteve lá, mas retirou-se. E é nesse espaço deixado vazio por Beckett que o teatro deixa de ser uma coisa para lá da linha de palco e passa também a ser um acontecimento que se expande para cá dessa linha, dotado de uma tensão que nos afeta.

Nos trabalhos de Álvaro Lapa nunca se diz aquilo que cada inscrição é. Cada inscrição, justaposição e por vezes rasura, está ali colocada com uma enorme consciência da ausência e do vazio. O seu sentido de exigência procura sempre o ponto de maior e mais duradoura tensão entre os vários elementos. Lapa nunca ancora ou cristaliza um espaço, assim valoriza as formas como pré-formas, por si mesmas, como formas absolutas e por vezes primordiais, valoriza a cor e até a estrutura por si mesma.

No processo de criação a sequência de imagens apesar de conterem elementos que se podem repetir e serem constantes, apresentam sempre ideias irrepetíveis porque vão patinando, escorregando ou balbuciando por ação das novas variáveis.

A exigência do pensamento em torno do desenho enquanto força e não tanto como forma, é estimulante em Álvaro Lapa. As noções de espaço assim reveladas são inspiradoras, as quase linhas de horizonte, as dobras cinematográficas, os alçapões, as quadrículas, as colagens, as sombras e as janelas que não são janelas incitam a prospeccionar noções de espaço que a instalação pode indagar. Estas são duas vias de processo de trabalho viáveis para uma exposição em torno de Álvaro Lapa.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL**

Aa.Vv, *No Tempo Todo*, cat. expo., Fundação Serralves, Porto, 2018

Aa.Vv, KASTNER, Jeffrey & WALLISN, Brian, *Land and Environmental Art*, Phaidon, Londres, 1998

ALTSHULER, Bruce, *Collecting the New, Museums and contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton, 2005

ALTSHULER, Bruce, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Phaidon, Londres/Nova Iorque, 2013

AREAL, António, *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, edição de autor, 1970

BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres/Nova Iorque, 2012

BISHOP, Claire, *Radical Museology or What's «Contemporary» in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, Londres, 2013

BUREN, Daniel, *Écrits*, textes réunis et presents par Jean-Marc Poinso; publication prepares par Marc Sanchez, Musée D`Art Contemporaine, Bordeaux, 1991

BURROUGHS, William, *A Revolução Electrónica*, Vega, Lisboa, 2010

DUVE, Thierry de, *Kant after Duchamp*, MIT Press, Massachusetts, 1996

FOUCAULT, Michel, *O que é um Autor?* Vega, Lisboa, 1992

FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts, 1996.

FRIED, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews (1961-1977)*, University of Chicago Press, Chicago, 1998

GIL, José, “*Sem título*” *escritos sobre arte e artistas*, Relógio D`Água, Lisboa, 2005

GLICENSTEIN, Jérôme, *L`Art: une histoires des expositions*, PUF, Paris, 2012

GOMBROVICZ, Witold, *Curso de filosofia em seis horas e um quarto*, Teodolito, Lisboa, 2012

GREENBERG, Reesa, Bruce Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londres/Nova Iorque, 2002

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986

LAPA, Álvaro, *Raso como o chão*, Estampa, Lisboa, 1977

LAPA, Álvaro, *Porque morreu Eanes*, Estampa, Lisboa, 1978

LAPA, Álvaro, *Barulheira*, Edições etc, Lisboa, 1982

LAPA, Álvaro, *Balança*, Edições etc, Lisboa, 1985

LAPA, Álvaro, *Sequências narrativas completas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1994

MOTHERWELL, Robert, *The writings of Robert Motherwell*, edited by Dore Ashton with Joan Barnach, University of California Press, 2007

OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, JPR Ringier, Zurique, 2008

O'NEILL, Paul, *Curating Subjects*, Open Editions/De Appel, Londres/Amesterdão, 2006

RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu, 2018

RODRIGUES, António, *Álvaro Lapa, voz das pedras*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2007

## **BIBLIOGRAFIA A ACRESCENTAR**

Aa.Vv, (ed. BIGGS, Michael & KARLSSON, Henrik), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Routledge, London, 2011

Aa.Vv, (ed. lit. GLICENSTEIN, Jérôme), *Exposition sans artistes*, revue d'art contemporaine printemps/été, 2011, marges 12, PUF, Paris, 2011

Aa.Vv. (ed. HOFFMANN, Jens), *Ten fundamental questions of curating*, Mousse Publishing, Fiorucci art trust, Milão, 2013

Aa.Vv, (ed. NICOLESCU, Basarab), *Transdisciplinarity – Theory and Practice*, Hampton Press, Cresskill NJ, 2008

Aa.Vv, (ed. THEA, Carolee/MICCHELI, Thomas), *On Curating//Interviews with Ten International Curators*, Interviews by Carolee Thea, D.A.P, 2009

AREAL, António Santiago, *Estrutura do sentido antecedita por análise e definição da poesia*, ed. autor, Lisboa, 1958

ARTAUD, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, Fenda, Lisboa, 1989

ARTAUD, Antonin, *Van Gogh. O suicidade da sociedade*, Sistema Solar, Lisboa, 2018

BECKETT, SAMUEL, *O inominável*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002

BENJAMIN, Walter, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» (pp. 71-113) *in* *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992

BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, Fontana, Great Britain, 1970

BONEFOI, Geneviève, *Henri Michaux Peintre*, Abbaye de Beaulieu, 1976

BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Martins Fontes, São Paulo, 2009

BRAGANÇA de MIRANDA, José, *Corpo e imagem*, Vega, Lisboa, 2017

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo, *A Poesia de Fernando Pessoa*, INCM, Lisboa, 1985

CAWS, Mary Ann, *Roberth Motherwell, What Art Holds*, Columbia University Press, Nova Iorque, 1996

DEBORD, Guy, *A sociedade do espectáculo, cap. VII – a ordenação do território*, Afrodite, Lisboa, 1972

DELEUZE, Gilles, *O mistério de Ariana*, Veja, Lisboa, 2015

DERRIDA, Jacques, *Artaud le moma, Interjection d`apell*, Galilée, Paris, 2002

DUBUFFET Jean, *Bâtons Rompus*, Éditions de Minuit, Paris, 1986

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Relógio de Água, Lisboa, 2016

FERLINGHETTI, Lawrence, *A poesia como arte insurgente*, Relógio d`Água, Lisboa, 2016

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética do performativo*, Orfeu Negro, Lisboa, 2019

GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art contemporaine entre les lignes, textes et sous-textes de médiation*, PUF, Paris, 2013

GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos*, Veja, Lisboa, 1995

GOMBROWICZ, Witold, *Bakakai, dois dias*, Lisboa, 2020

GREEN, Charles and GARDNER, Antony, *Biennials, Triennials, and documenta, The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Willey Blackwell, 2016

GUERREIRO, António, *O demónio das imagens sobre Aby Warburg*, Língua Morta, Lisboa, 2018

KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade, meu próximo*, Nova Vega, Lisboa, 2008

LIPPARD, Lucy, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles - California, 1997

MAFFESOLI, Michel, *Elogio da razão sensível*, ed. Vozes, Petrópolis, 2005

MICHAUX, Henri, *Escritos sobre pintura – vol. I*, Sr. Teste ed., Lisboa, 2020

MICHAUX, Henri, *O retiro pelo risco, antologia da poética de Henri Michaux*, Fenda, Lisboa, 1999

OBRIST, Hans Ulrich, *Ways of curating*, Penguin Books, Great Britain, 2014

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica/San Francisco, 1986

O'HARA, Frank, *Robert Motherwell, with selections from the artist`s writings*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1965

OLAIO, António, *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*, Dafne editora, Porto, 2005

PACQUEMENT, Alfred (com ensaio de BELLOUR, Raymond), *Henri Michaux peintures*, Gallimard, Paris, 1993

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, ed. Richard Zenith e Assírio&Alvim, Lisboa, 2006

RIMBAUD, Jean-Arthur, *Iluminações/uma cerveja no inferno*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1989

RANCIÈRE, Jacques, *O destino das imagens*, Orfeu Negro, Lisboa, 2011

ROWELL, Margit (ed.), *Antonin Artaud works on paper*, The Museum of Modern Art New York, 1996

ROSE, Gillian, *Visual methodologies, an introduction to the interpretation of visual materials*, Sage, Great Britain, 2001

SARDO, Delfim, *O exercício experimental da liberdade/sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: médium e transcendentais da arte contemporânea*, Orfeu Negro, Lisboa, 2017

SLAGER, Henk, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Germany, 2015

STIRNER, Max, *O único e a sua propriedade*, Antígona, Lisboa, 2019

THÉVENIN, Paul [et] DERRIDA, Jacques, *Antonin Artaud: dessins et portraits*, Gallimard, Paris, 1986.

VILLAS-MATAS, Enrique, *Kassel não convida à lógica*, Teodolito, Lisboa, 2014

## ARTIGOS

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “Obras de Álvaro Lapa”, Notícias da Tarde, [1981-?-?]

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “Visita rápida ao tríptico do Museu de Gant”, Artes e Letras, [Out/Nov – ano 2, n.º 11- 1981]

AREAL, António, “Álvaro Lapa”, Galeria Buchholz, 07/1969

BATARDA, Eduardo, “Álvaro Lapa na ‘Buchholz’”, O Ponto?, 1975/05/31

BATARDA, Eduardo, “‘Colagem e montagem’ na SNBA”, Sempre fixe, 1975/08/23

CUNHA, Nuno, “Fala própria: nova Galeria em Lisboa. Álvaro Lapa, o primeiro a expor”, Correio da Manhã, 2005/10/16

DI MAGGIO, “A temporada dá sinais de animação”, O Jornal, 1981/10/16

DUARTE, Ricardo, “Álvaro Lapa: o puro território da imagem”, JL, 2005/01/05

DUARTE, Ricardo, “Álvaro Lapa: A Literatura, de Jorge Silva Melo. Filmar o enigma”, JL, 2008/04/23

FARIA, Óscar, “‘O artista sente-se mal’: pintor Álvaro Lapa em entrevista ao Público”, Público, 1993/03/30

FARIA, Óscar, “Álvaro Lapa: ‘não se pode esperar nada de uma obra de arte’”, Público, 1994/05/13

FARIA, Óscar, “Pintura, defesa do atrito: em Torres Novas, Alvaro Lapa, apresenta novas séries de trabalhos que revisitam a sua produção anterior. A multiplicidade desejanse, o vazio divergente”, Público, 2003/11/01

FARIA, Óscar, “Álvaro Lapa distinguido com o Prémio EDP 2004”, Público, 2004/12/18

FARIA, Óscar, O desejo de revolução, Público, 2004/12/18

FARIA, Óscar, “Lapa = Lâmina = Animal: na galeria Teatro Taborda, em Lisboa, as transgressões de Álvaro Lapa, recentemente vencedor do Grande prémio EDP (...)”, Público, 2005/01

FARIA, Óscar, “Anos 60-80: duas décadas de arte em Lagos. Exposição reúne obras de Bravo, Cutileiro, Lapa e Palolo”, Público, 2005/07/09

FÉRIA, Lourdes, “Álvaro Lapa”, Diário de Lisboa, 1987/05/18

FERNANDES, Maria João, “Conversa com Álvaro Lapa”, JL, 1994/08/31

FERREIRA, António Mega, “Da estranheza em Álvaro Lapa”, JL, 1985/03/12

GASTÃO, Ana Marques, “O original e o seu duplo: Álvaro Lapa expõe ‘Quixote na Bastilha’ na Sociedade de Belas-Artes”, Diário de Notícias, 1993/04/10

GASTÃO, Ana Marques, “Pintura-escrita de Lapa hoje no Museu da Cidade. Mais de uma centena de pinturas e desenhos de Álvaro Lapa (1939-2006) estão a partir de hoje patentes no Museu da Cidade, reunidos numa exposição”, Diário de Notícias, 2006/11/25

GONÇALVES, Eurico, “Álvaro Lapa: do drama da solidão a alegria do renascer”, Vida Mundial, 1976/05/?

GONÇALVES, Eurico, "Autenticidade e originalidade", O Jornal, 1985/03/08

GONÇALVES, Rui Mário, "Notícia sobre Álvaro Lapa", A Capital, 1969/08/20

GONÇALVES, Rui Mário, "Álvaro Lapa" (Álvaro Lapa. Galeria Buchholtz, Fevereiro, 1970),  
Revista Arquitectura 113, 1970

GONÇALVES, Rui Mário, "Vinte anos, vinte artistas", JL, 1994/08/31

GONÇALVES, Rui Mário, "Álvaro Lapa: plurador", JL, 2003/09/17

GRADE, Fernando, "Álvaro Lapa, pintor incómodo", Século ilustrado, 1970/03/07

JORGE, João Miguel Fernandes, "Álvaro Lapa, obras sobre papel", O Independente, 1989/02/17

JORGE, João Miguel Fernandes, "Há um minuto que passa", O Independente, 1992/02/07

LANÇA, Carlos, "Álvaro Lapa, Letras & Letras", 1993/05/19

LAPA, Álvaro, "Para uma significação sem limites. Entrevista com Álvaro Lapa", Jornal de  
Letras e Artes, 1964/08/12

LAPA, Álvaro, "Os artistas por eles próprios. Álvaro Lapa: «A arte é a degradação do silêncio»",  
A Semana / A Capital, 1971/04/02

LAPA, Álvaro: «A arte é a degradação do silêncio», Os artistas por eles próprios, A Semana / A  
Capital, 1971/05/02

LAPA, Álvaro, "A minha oposição", & Etc, 1973/05/31

MACHADO, José Sousa, "Festim da consciência", O Semanário, 09/03/1985

MACHADO, José Sousa, “ História Trágico-Marítima”, O Semanário, 1993/01/23

MADUREIRA, Eduardo Jorge, Álvaro Lapa – entrev., pag. “Vandoma cadernos culturais, n.º 1”, Braga, 1985

MARTINS, Celso, “Álvaro Lapa (1939-2006)”, Expresso, 2006/02/18

MARTINS, Celso, “O canto do signo. Alvaro Lapa (Grande Prémio EDP 2004) descende da linhagem de obscuros que fizeram da linguagem escrita ou visual um lugar abrasivo de ocultação/revelação”, Expresso, 2007/01/06

MARTINS, Celso, “Ausência interrompida. Álvaro Lapa regressa ao nosso convívio em duas exposições quase complementares”, Expresso, 2016/01/16

MARTINS, Celso, A visita da palavra, Expresso, 2020/01/25

MELO, Alexandre; PINHARANDA, João, “Arte portuguesa: percursos de diálogo”, JL, 1985/04/09

MELO, Alexandre; PINHARANDA, João, “Da estranheza em Álvaro Lapa”, JL, 1985/04/09

NAZARÉ, Leonor, “Álvaro Lapa. William Burroughs”, Expresso, 1989/12/15

NUNES, Maria Leonor, “Álvaro Lapa. Uma retrospectiva diferente”, JL, 2018/01/31

OLIVEIRA, Luísa Soares de, “Imagem, atitude, linguagem”, Público, 1991/12/27

OLIVEIRA, Luísa Soares de, “A pintura crua e nua. Exposição retrospectiva de Álvaro Lapa assinala a atribuição do grande prémio EDP”, Público, 2007/01/12

OLIVEIRA, Luísa Soares de, “Álvaro Lapa como um livro”, Público, 2020/01/31

OLIVEIRA, Márcia, “Álvaro Lapa”, Público, 2004/11/27

PERNES, “Álvaro Lapa” (de: “Lagos 82: o romper do silêncio”), Expresso, 1982/07/10

PINHARANDA, João, “Álvaro Lapa: desenho e pintura”, Público, 1991/02/01

PINHARANDA, João, “Há um minuto no mundo...” (colectiva), Público, 1992/02/14

PINHARANDA, João, “A linguagem afastar-se-á do consenso”, “Público”, 1993/04/09

PINHARANDA, João, “Paisagem indecifrável”, “Público”, 1994/09/09

PINHARANDA, João, “O espelho quebrado: “Auto-retratos, O rosto da máscara: auto-representação na arte portuguesa”, Público, 1994/06/10

PINHARANDA, João, “O testemunho da pintura: Cesariny e Lapa”, Público, 1995/03/10

PINHARANDA, João, “Álvaro Lapa (1939-2006) ‘que horas são que horas’. A sua obra é assumida como autobiográfica, fortemente associada à literatura. Dizia que era um escritor que pinta. Um último conjunto de pinturas”, Público, 2006/02/12

PINTO, António Cerveira, “A colecção Castro Caldas”, O Independente, 1992/07/19

PINTO, António Cerveira, “Depois da arte”, O Independente, 1993/04/30

PORFÍRIO, José Luis, “Álvaro Lapa, Diário de Lisboa, 1973/01/04

PORFÍRIO, José Luís, “Álvaro Lapa: 25 anos de sinais”, Expresso, 1989/02/04

PORFÍRIO, José Luís, “Marginalidades”, Expresso, 1989/12/08

PORFÍRIO, José Luís, “Fronteiras do dizer: interrogações e apetites em aberto para a retrospectiva anunciada por Serralves”, Expresso, 1993/04/10

PORFÍRIO, José Luís, “Um lugar único: vinte e cinco anos da pintura de Álvaro Lapa mostrados na Fundação de Serralves. Fora das normas”, Expresso, 1994/05/28

RATO, Vanessa, “Álvaro Lapa. Mais de 100 pinturas numa exposição-testamento”, Público, 2006/11/24

RODRIGUES, António, “Álvaro Lapa (V)” - pref. e entrev.), Arte Ibérica, 1998

ROSENGARTEN, Ruth, “Uma lança em Espanha”, Visão, 1993/11/11

ROSENGARTEN, Ruth, “Anos de ruptura”, Visão, 1994/09/08

ROSENGARTEN, Ruth, “Álvaro Lapa”, Visão, 1994/09/22

RUIVO, ANA, “O mundo na lamela, o que corre o risco de passar despercebido”, Expresso, 2004/12/18

RUIVO, Ana, “Encontro sem tempo: ou a redução do mundo à densidade máxima da linha”, Expresso, 2005/11/26

SARDO, Delfim, “Ponta e mola”, O Semanário, 1994/06/04

SARDO, Delfim, “Sixties”, O Semanário, 1994/08/13

SOUSA, Rocha de, “Álvaro Lapa: obra ou recusa?”, Diário de Lisboa, 1971/05/09

SOUSA, Ernesto de, “Que horas são, que horas?”, Vida Mundial, 1975/06/05

SOUSA, Rocha de, “Pobreza e significação”, *Diário de Lisboa*, 1970/03/19

SOUSA, Rocha de, “Álvaro Lapa: a mística das formas”, *Expresso*, 1993/04/27

SOUSA, Rocha de, “Uma perspectiva várias rupturas, ainda os anos sessenta”, *JL*, 1994/10/12

SOUSA, Rocha de, “Álvaro Lapa: a voz encoberta”, *JL*, 2001/10/31

SOUSA, Rocha de, “A arte para não enlouquecer”, *JL*, 2007/01/17

SOUSA, Rocha de, “Álvaro Lapa. A morte não é só má”, *JL*, 2016/03/02

## CATÁLOGOS

BRAVO, Joaquim, “Álvaro Lapa”, *in* cat. Expo., Galeria Buchholz, Lisboa, 1972

DUVE, Thierry de, “Voici, 100 ans d’art contemporaine”, cat. Expo., Palais des Beaux-Arts Bruxelles, Ludion, Paris, 2000

FARIA, Óscar e SARDO, Delfim, *Lendo Resolve-se: Álvaro Lapa e a literatura*, cat. expo., Fundação Caixa Geral Depósitos – Culturgest, Lisboa, 2020

GIL, José, “A voz dos signos”, *in* Cat. Expo., “Álvaro Lapa. Obras sobre papel”, FCG/CAM, 1989

Gil, José, “A alusão rítmica”, *in* *Álvaro Lapa. Reunião*, cat. expo., Galeria Fernando Santos, Porto, 2005

GONÇALVES, Rui-Mário, “Álvaro Lapa: Plurador”, *in* “Álvaro Lapa: Plurador”, cat. expo., Galeria Neupergama, Torres Novas, 2003

HANRU, Hou, OBRIST, Hans Ulrich, cat. Expo., “Cities on the move”, Hatje, Germany, 1997

Cat. Expo., PERNES, Fernando (pref.), "Álvaro Lapa. O réseau teórico e o castelo de Bragança", Galeria Espaço, 1974

Cat. Expo., BURROUGHS, William; OLIVA, Achille Bonito [texto], “William S. Burroughs. Pintura”, Galeria EMI – Valentim de Carvalho, Lisboa, 1989

Cat. Expo., Mesa de Jardim, Museu Nogueira da Silva, 1993

Cat. Expo., “Quixote na Bastilha”, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1993

Cat. Expo., (texto GONÇALVES, Eurico), “Henri Michaux”, Galeria São Mamede, Lisboa, 1973

Cat. Expo., Aa.Vv, “Obras-com-Palavras” e “Paisagísticas”, cat. expo., Fundação EDP/Assírio & Alvim, Lisboa, 2006

## **FILME**

MELO, Jorge Silva, “Álvaro Lapa: A Literatura”, Os Artistas Unidos, 2008