



tudo podia | já que | os anjos do vento desenham na água | o fulgor inesperado do teu gesto  
[José Tolentino Mendonça, *Os dias contados*, 1990]

O *environment* criado para este *objecto*, em *texto*, parte da leitura de um poema de José Tolentino Mendonça visitado pelo cénico desenho que me contemplou a coreografia do mar quando na subida das marés, estas, vestem as praias de areia negra na costa basáltica da ilha (Funchal, 2005). Num tempo primeiro, e para resultar em livro, os aqui autores (na comunhão atlântica que originariamente os cruza) formularam um diálogo *operático* onde o texto e a imagem se reencontram numa física enunciação *aquática*. Formulada uma esculturalidade para a condição de *objecto-livro* que agora se opera em "Valsamar" (2005-2010), resulta o *performativo objecto* parte integrante de uma continuada plástica latente. Uma *arte natura*. Toda uma convulsiva visualidade que, na *confiança* da palavra, de novo ousa-se fazer gerar.<sup>(\*)</sup>

### O Branco\_Negro como Confiança

Uma leitura sobre a mística do *objecto-mundo*, do lugar presente, transporta o sentido para o que o precede enquanto condição de *objecto*, mas ainda o seu sujeito. O *eu* que o habita ou ancora.

Na *arte do objecto* cumpre-nos sinalizar que a consciência de uma objectualidade singular do *eu* e seus envolventes, obriga o *não eu* e as suas comungantes procuras no sentido da elaboração de uma *auto-identidade*, pois esta advém da criatividade como construção da confiança. Uma existência humana segura. Essa advogada pela "confiança criativa" enunciada por Giddens.

É também essa confiança que nos elabora, por implícito reflexo, os medos. O medo da perda, e até o do perder da própria vida (o branco versus negro; o "preSente/auSente"). Mas é este um medo propulsor; alimento da criação. Um medo da morte. Estruturante.

É assim, na apreciação das rotinas adquiridas que surge o motor condutor da *observação operacional*, o que me obrigou a zelar pela construção de um *espaço laboratorial constante* no fazer da arte.

Enunciando a importância da segurança e confiança ontológicas, onde os saberes das *experiências* de Garfinkel com a linguagem corrente ganham um lícito relevo, vemos como elas se ligam às características elementares da existência humana, e de como a consciência prática resulta tão fortemente como âncora cognitiva e emotiva dos sentimentos de segurança ontológica. Não é contudo de menor relevo a importância despertada pelos contributos de Winnicott. Por sua vez, Erikson definiu-a como "confiança básica", no contexto do "espaço potencial" e dos "objectos transitivos" tomados como factores de real importância numa disciplina de rotina ("Obgesto"). O estabelecimento de "confiança básica" é a condição para a elaboração da *auto-identidade*. Também a criatividade está ligada à confiança ("Manhãs Raízes").

A confiança em si, pela sua natureza, é em certo sentido criativa porque implica um compromisso que é um "salto para o desconhecido", mas confiar obriga também encarar a possibilidade de perda. E daí a revelação do medo da perda que é, por si, um gerador do esforço consequente ("Tradição, Traição").

Estas realidades orientam-nos para a consciência de que um envolvimento criativo com os outros, e com o *objecto-mundo*, resulta numa componente fundamental de satisfação psicológica, e da descoberta de "significado moral", ou seja: a noção de que a experiência da criatividade como fenómeno de rotina é um ornato básico para um sentimento de valor pessoal e, logo, para a saúde psicológica do ser em *manifesto* ("Escravos").

Toda esta busca fundamental é produzida na formulação daquela que se tornou a minha pessoal actividade artística enquanto agente de auto-conhecimento e de superação. Nunca de dimensão fágica, mas de vivenciação convocando lugar evocativo e comunhão ("Alma/Frame/Florigen"). Parte-se então de uma condição, a de que o processo criador "é uma emergência na acção de um novo produto relacional que provém da natureza única do indivíduo, por um lado, e dos materiais, acontecimentos, pessoas ou circunstâncias da sua vida, por outro" (C. Rogers).

A noção de *espaço potencial* foi criada por Winnicott a partir dos seus estudos sobre o desenvolvimento da pessoa desde os seus dias primeiros. No jogo da relação mãe-filho, o bebé goza de um sentimento de onnipotência dada a satisfação de necessidades que a mãe lhe contempla, e assim, ele sente-se fundido com ela como um ser único. Mas a evolução da criança obriga à separação, levando-a a considerar a mãe como outro. Aí nasce a primeira consciência do outro, mas também do espaço que surge na distanciação entre ele e a mãe.

É nesse espaço, denominado "espaço intermediário de ilusão", ou espaço potencial, que a criança irá recorrer ao seu próprio corpo, ou a objectos do exterior para preencher o vazio na falta da mãe. Esses objectos, sobre os quais a criança investe com grande força afectiva, ganham um valor simbólico de substitutos da própria mãe.

A esses objectos Winnicott chamou de "objectos transitivos" integrando um *espaço de ilusão* que está no início da experiência.

A transitoriedade destes objectos, substitutos simbólicos da mãe, conduzem a que a criança, mais tarde, venha a abandoná-los logo que se encontre confiante e adaptada a novos ambientes — na posse de novos ganhos. Assim, as aquisições fundamentais feitas neste período de desenvolvimento, vão conduzir a que esse espaço potencial persista com valor criativo no próprio adulto sob várias formas — *fenómenos transitivos* — como os mitos culturais, o trabalho criativo ou as próprias artes.

O *espaço potencial*, essa área criativa privilegiada do jogo, é um espaço de eleição da aprendizagem habitado por *objectos* e *fenómenos transitivos* que podemos colher no domínio da memória, transfigurando o próprio objecto da memória com o fabrico da arte que procura, ao *soletrar o corpo*, uma transcendência de si, uma pós-elaboração dos seus lutos ("Algias, NostAlgias").

(\*) *Valsamar*, Museu da Água, 2º Festival das Artes, *Águas Infundas*, 2010, Fundação Inês de Castro, Coimbra.

Na construção da identidade que aí sucede, surge uma sucessão de perdas e ganhos que, por uma questão de equilíbrio psíquico, nos obriga a uma alternância entre o prazer e o desprazer, entre o real e o imaginário. É essa a razão porque tem de existir este *espaço potencial*, que nem é totalmente interno ou externo, mas sim, o verdadeiro *espaço criativo*, e que proporciona, na construção da experiência criativa, a exploração das linguagens do corpo — não verbal — os sinais corporais, que Ray Birdwhistell criou para os definir como *quínestésicos*. Temos portanto uma *experiênciação* onde se desenvolve uma comunicação interpessoal particular através dos denominados *meta-sinais* (sendo esses, também, os referentes de desenho que enunciam o meu registo-memória editável no *objecto-arte*), e que assim, formulam uma relação espaço-ponte entre o *eu* e o *outro* ("Amant Alterna Camenae").

A criação como soltura e expansão do *eu*, é um transporte do *eu* para o *outro*, obrigando a que o *objecto-manifesto* resulte inteligível para o *outro*; "mais inteligível que entendível" (Duchamp).

Apropriamo-nos de uma obra, para nós arte, na dinâmica de uma proxémica latente. Essa admiração ganha pelo acto contemplativo.

É neste ganho cúmplice que surge a pertença do *objecto* como arte. Pela razão e condução do "inteligível" sensorial, e para além das balizas semânticas, pois a poesia não é proibição mas soltura. É uma disponibilidade ("Muro da Razão").

Elege-se assim o *objecto poético* como convulsivo aspirante de ganho e sedução. De entrega. De acto emissor onde a mensagem é volátil e a sedução um ganho. Uma comunhão na procura do *desenho* para uma dimensão do *sublime*; uma ânsia de criar a "imagem das imagens". Divina. Pois, como dizia Feuerbach, "a imagem de Deus é a imagem das imagens" ("Caules do Silêncio").

Mas será a sedução uma sorte? Há um provérbio sueco que diz que "a sorte não dá, apenas empresta". A sorte em si é sempre insuficiente obrigando a que, num percurso de obra, surja um labor a agir na procura constante, num infundável caminho de dúvidas e incertezas que a arte, a poesia, fazem incorporar numa persistente "dúvida". Muito convulsiva, como referia Óscar Wilde ao dizer que "o ser artista, é errar repetidamente como ninguém mais consegue errar". É procurar assim o *lugar da arte*, não como um fim-de-caminho, mas um princípio *contaminante*. Uma larga paisagem de oportunidades e abismos. Um lugar sem certezas, pois "viver sem certezas é uma força, e não uma fraqueza" (G. Steiner). Um ancoradouro eventual — nunca conventual — na nossa navegação e norte, mas sempre numa procura da *verdade do sujeito*. Não uma sorte. Nunca a arte em si. Até porque a arte é também como a sorte. A arte não dá, apenas empresta.

Nesta convulsiva reabilitação da escrita programo o *objecto* para o *ser*, e o seu *contrário*. Assim em "Verdade", o *objecto* conjuga a dicotomia: Verdade (verdade) e ign Orar (ignorar) como *objecto* de compromisso do sujeito. "Dizer que a linguagem é a razão do sujeito, e que por este motivo um inconsciente estruturado como uma linguagem determina a sua natureza,

até no facto de que esta se lhe escapa, é ligar o sujeito não mais apenas à verdade, mas, em primeiro lugar à ilusão. O sujeito não é mais o autor, ou o destinatário privilegiado da verdade, mas é simplesmente o seu lugar" (Lacan), sendo, em suma, neste desígnio lacaniano que a *progestualidade* se nutre.

### O Gesto como *Objecto* do Conceito.

Presume-se o *progesto* como um acto performativo em que a ideia *operativa* ganha vivenciação participada, e o produto da acção permite um efeito consequente. Testemunhado.

Resulta aqui um exercício da iniciação do facto artístico, o qual, não se obriga conclusivo ou encerrado em si próprio, mas sinérgico e galvanizador de novas buscas e ganhos [work in progress].

É um processo dinâmico e exploratório da condição sensorial do corpo habitando o espaço socialmente comprometido. Intervencionando-o. Transfigurando-o. E onde o acto comunicacional eleito, pretende afirmar uma dimensão da transcendência dos seus limites. O ser poético. O *artor*. O *progesto* coloca o *acto artístico* no sentido da *desconstrução* (modo de interpretação que não considera a obra como uma unidade acabada, mas como um conjunto dos mais diversos elementos formais e significantes, e que põe em evidência as suas funções e as suas contradições). Advoga ainda este enunciado, uma atitude *pós-estruturalista* onde se supõe que os sistemas de signos são sempre dinâmicos e sujeitos a modificações.

Analisando então a consciência conceptual referida como *progestualidade*, apercebemo-nos que esta convoca a condição *artoral* ("Artitude:01").

Temos em *artor* uma forma de designar, de modo mais cómodo, aqueles para quem o sentido da actividade artística sofreu uma mutação tão completa que não os podemos considerar como artistas no restrito sentido do termo. Esta condição obriga a encontrar novos meios que ultrapassem a velha oposição entre a arte e a vida, entre a obra e o *objecto*. É Robert Rauschenberg quem nos afirma: "o que me interessa é o que existe entre a arte e a vida". Assim, com os seus *objectos* e com os seus *happenings*, Rauschenberg e muitos outros criadores do seu tempo passaram a instalar entre a arte e a vida paisagens, estabelecendo pontes, provocando curto-circuitos, desafiando o possível.

São então premissas de um *artor*: libertar a arte do artístico; libertar os *objectos* do quotidiano, e colocar os *objectos* sob a luz da paixão fazendo com que se evadam da situação *real-paixão*, propondo aos *objectos* uma vida nova; fazendo-os passar do reino da necessidade para o reino da liberdade (liberdade = imaginário do acto).

"Buscando meios inéditos de intervenção e de decisão do mundo, o *artor* é o novo herói do nosso tempo" (Cage), pois se "para Stendhal ou para Baudelaire a beleza é apenas promessa de felicidade, a actividade *artoral* é uma tentativa directa sem mais mediações" (J.C. Lambert). Um teatro do imediato, pois "já não é mais um tempo de ideias, mas sim de feitos e actos" (Bakunin).

São todos estes os elementos contributivos do *objecto criativo*, da realização da comunicação interpessoal, e da eleição da situação vivencial da arte integradora da *vida como arte*, e da *arte como vida* (Beuys).

É nesta apropriação dos *objectos* que se resolvem a partir da sua *transitividade*, como ainda de um *libertar das palavras*, que formulo rosto para uma pretensa *identidade de arte*, na consciência de que: *ler o poema* é o vulto anseio do esperar alguém no desconhecido; *ser o poema* é viver "o dia perfeito" (essa insígnia enunciatória de uma *arte performance*).

É no desígnio destas *artitudes* que proclamo os *objectos* como "teclas", *objectos-attitudes* gerados numa transitividade cúmplice com uma arte, também social, do acaso social e da sua busca de poesia, pois o "poeta utiliza as coisas e as palavras como *teclas* e toda a poesia repousa sobre uma activa associação de ideias — uma espontânea, deliberada e ideal *produção* do acaso" (Novalis).

O ímpeto do artista como o "inabsorvível da alma", enunciado por Sena, é uma lucidez. Uma *lucidez perigosa* transportada na constância do (também meu) percurso de procura. Trabalho a *lucidez perigosa*, a que convoca a

*imagética* da palavra como *objecto* e como lugar de *habitação* — a casa, *la cueva* (na dimensão mediterrânica do espaço incubador, esse colhido ao *interior* da natureza em busca de íntimo e lucidez).

A arte traz transcendência à lucidez. É um norte para o etéreo e o divinizante que o imaginário encena em busca do *ser poesia*. Uma poesia sustentada pelo saber que "a poesia é o verdadeiro real absoluto, quanto mais poético mais verdadeiro" (Novalis), e quanto mais verdadeiro mais etéreo ("Verdade, IgnOrar").

De certo modo, é na convergência desta constelação de latências que os meus *objectos* encontram a sua territorialidade alertando que "não tenho nada para dizer, apenas para mostrar" (Walter Benjamin).

Vulgares *objectos* então votados a uma causa racional estruturante, pois "só o racional é o verdadeiro e o real" (Feuerbach).

*Objectos* de propósito *situacionista* — essa porta de Debord. Evocatória de uma social missão interventiva. De *luz* no braço.

## ANTÓNIO BARROS

Com Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, António Aragão, Silvestre Pestana, Alberto Pimenta e Liberto Cruz, integrou o "Visualismo Português, Anos 60-80". Trabalhou com Wolff Vostell no Vostell Fluxus Zug Kunst Akademie em Leverkusen, e com R. Murray Schafer da Simon Fraser University.

Estudou na Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona e na Universidade de Coimbra onde é Director de Imagem.

É autor da escultura *Prémio de Estudos Fílmicos Universidade de Coimbra* com que foram laureados Alain Resnais, Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa.

A sua obra inscreve as colecções da Fundação de Serralves, Museo Vostell Malpartida, Museu de Arte Contemporânea Fortaleza de São Tiago e Fundação Archivo Cavellini em Bréscia.

Apresentou a sua produção artística em galerias como: Joan Prats, Barcelona; Quadrum e Diferença, Lisboa; Canvas e Casa das Artes, Porto; assim como no Museu Serralves; Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian; Galeria Nacional de Arte Moderna; Sociedade Nacional de Belas Artes; Centro Cultural de Belém; Museu de Arte Contemporânea de São Paulo; 3º Festival Internacional de Poesie de Cogolin; 1ª Bienal Internacional de Poesia Visual y Experimental em México; Alternativa Zero; Po.Ex.80; SACOM 2; Arteder 82; XVI Bienal de São Paulo e XII Biennale de Paris.

Integrou as comunidades artísticas Círculo de Artes Plásticas da Academia de Coimbra e Diferença Comunicação Visual, em Lisboa, com José Ernesto de Sousa e Alberto Carneiro.

Criou e dirigiu o Artitude: 01 (laboratório que increveu Isabel Carlos, Rui Orfão, João Torres, Isabel Pinto e José Louro), projecto performativo de revista, promotor do Simposium *Projectos & Progestos* na Universidade de Coimbra, e que apresentou a obra de artistas como: James Coleman, Nigel Rolfe, Julian Maynard Smith, Alistair McLennan, Erna Nijman, Peter Trachsel, Ernst Thoma, Plassum Harel, Franck Na, Ken Gill, The Basement Group e The Stathion House Opera.

Curadoria e Direcção Artística de diferentes programas como *Alquimias, dos Pensamentos das Artes; A Arte das Ideias, As Ideias da Arte; Novas Tendências na Arte Portuguesa/Poesia Visual Portuguesa; Califa, Tempo de Cultura; Via Latina; Círculo Branco num Quadrado Negro, Círculo Negro num Quadrado Branco, uma Pintura de Malevitch; Companhia da Lua e ARexploratóriodasartes*.

Direcção plástica de obras cénicas, onde trabalhou para o Centro de Investigação e Movimento com Paula Massano, António Pinto Ribeiro e Carlos Zingaro, assim como Margarida Bettencourt e Francisco Camacho no domínio da imagem para Dança; e na Cenografia para Teatro em trabalhos com direcção como a de Rogério de Carvalho, Paulo Filipe, José Caldas, Mário Barradas e Paulo Castro.

Direcção artística e dramatização de textos de autores como Maria Gabriela Llansol, Mário Henrique Leiria, Jacques Prévert e Roland Barthes. Integrou a Direcção do Teatro Académico de Gil Vicente da Universidade de Coimbra; a do Círculo de Artes Plásticas da Academia de Coimbra; e o Conselho Consultivo de *Lugar Comum*, Espaço Experimental do Clube Português de Artes e Ideias, Lisboa.

Textos e ensaios no domínio da Arte Contemporânea como: *O Abandono do Ego, P&P e a Música Contemporânea, Elementos para uma Leitura da Música de John Cage; Piano Piano Se Va Lontano, 12 Reflexões Sobre o Piano Numa Perspectiva da Música Fluxus; VideOporto, O Vídeo Como Forma de Arte; Projectos & Progestos, Prolegómenos da Arte Pública; Um Voo em Círculo Antes da Morte; Depois de A Vocação do Medo; Geração Black Cube e Cores ou o Trabalho do Conceito*.

Mais informação em: <http://whatiswatt.org/>