

Do corpo do espaço ao espaço do corpo:

uma vertigem sobre o infinito

Sara Antónia Matos

E se as propostas mais radicais de museus modernistas fossem simultaneamente projectos para um novo tipo de casa? E se a «domesticidade» fosse ela própria fonte de modernidade?

É com estas questões que começa o texto de Beatriz Colomina sobre a ideia de um *Museu Sem Fim*¹, protagonizada pelos arquitectos Le Corbusier e Mies van der Rohe. Na perspectiva de Colomina este *museu interminável* estaria permanentemente em construção e englobaria em si todo o mundo – reproduzindo sincronicamente a sua dinâmica.

Vem isto a propósito daquilo que sabemos sobre a obra de Carlos Nogueira, que está, desde sempre, ligada à arquitectura. Não especificamente à arquitectura dos museus, não particularmente à arquitectura doméstica, mas à arquitectura em si – à arquitectura enquanto disciplina de projecto. Projecto do espaço, no sentido lato.

Avançemos um pouco sobre a proposição de Colomina e perguntemos: «casa de quê»? Quando se faz referência ao universo da casa não é difícil estabelecer uma relação imediata quer com a disciplina da arquitectura quer com as técnicas de engenharia implicadas no levantamento de habitação. Se estas referências não são estranhas à obra de Carlos Nogueira, a verdade é que o seu campo de abordagem e investigação plástica não diz respeito aos métodos empregues na edificação mas à construção da dimensão metafísica da existência.

A dificuldade e o paradoxo que se colocam ao artista – resultado consequente do desafio anteriormente exposto – prendem-se com a impossibilidade de fixar e materializar as dimensões sensíveis e «a-sensíveis» da existência. Querirá *casa*, ou *Domus*, significar lugar de experiência íntima e irregular?

Coloquemo-nos neste lado possível da interrogação, para constatar que a produção do espaço está tão ligada ao projecto como ao incidente, tão ligada ao pensamento como ao que lhe escapa.

Quer isto dizer que a disciplina de projecto ultrapassa a dimensão programática que geralmente a caracteriza. No mesmo sentido, por mais que o espaço museológico cumpra o seu fim institucional, a obra nele exposta, como as suas paredes e desenho, são lugares a habitar, a percorrer. Como casas domésticas – leia-se, como espaços de vivência – também os espaços institucionais da arte são necessariamente recobertos de experiências descontínuas ou, mais precisamente, reinvestidos de vida.

*

Há muito sabemos que a concepção e o pensamento sobre o espaço releva das suas discontinuidades. Desde a sua tomada cartesiana à retomada pela filosofia epistemológica, o fluxo da experiência vivida é, de uma ou outra forma, reclamada para a sua formulação.

É neste espaço de interrupções que vamos detectar a obra de Carlos Nogueira. O seu projecto do accidental – assim se poderia chamar – reúne aquilo que nas disciplinas de projecto parece ser irreconciliável. Quer dizer, o seu trabalho congrega o que pode ser concebido, pensado, determinado e, simultaneamente, o que foge à regra.

Trabalhar com base neste substrato implica mencionar qualquer coisa que se situa entre um objecto e outro – deixando marcas efectivas na experiência – mas que não deixa, contudo, testemunhos significativamente palpáveis ou até detectáveis. Trata-se de uma dimensão que escapa à ordem dos sentidos imediatos e da percepção empírica e, portanto, é uma construção que não pode senão ser flutuante.

Neste âmbito, a obra ou aquilo a que ela induz não se confina especificamente a cada objecto concreto da exposição mas àquilo que *sobrevive* e se localiza *entre* o conjunto. Daí percebermos que o que nesta exposição nos comunica – ou melhor, aquilo que nos afecta, conduzindo-nos de elemento a elemento e

fazendo-nos procurar nada mais nada menos que aquilo que não está lá – são as figuras de substrato volúvel.

Que imagem é esta que sobrevive nos vidros da obra de Carlos Nogueira e desaparece antes que a possamos apreender? Que figura é esta que pede para ser vista mesmo se a sua imagem ainda não existe? Que arquétipo é este que, quanto mais a sua obra cede a um ímpeto de depuração, mais presente se afirma?

O que se procura nos objectos é justamente aquilo que sobrevive entre o vazio deixado por eles. O que se procura é aquilo que resiste na *superfície laminar*.

Poderíamos sustentar que existe uma necessidade de inscrever, gravar ou, ainda, deixar testemunho mnemónico daquilo que à partida se apresenta como volátil. Este projecto passaria por ensaiar uma representação possível para o que «paira entre» ou «antes». Entre disciplinas, antes dos sistemas de representação, entre imagens do pensamento, antes dos cinco sentidos, entre pontos ou estados fixos, fora de épocas, aquém e além. Afinal, é também esse o sentido etimológico do termo «meta», de *metafísica*. Nomear o que está «antes»².

Tarefa primordial da arte que parece, sempre paradoxalmente, querer ocupar-se daquilo que lhe foge e registar, gravar, *fazer sobreviver* o que não se pode cristalizar.

Afinal, não pode a história, nem a arte, libertar-se do próprio desígnio. Não pode a arte não deixar traço, se ela consiste justamente na encarnação desse

substrato laminar, campo de significação onde adquire e produz sentido. Essa produção de sentido é independente do seu alargamento para outros campos, independente das tensões laterais que procure explorar para se legitimar e, acima de tudo, independente do paradigma cultural vigente: seja este liderado pela crença (que parece estar a ser timidamente recuperada), seja demarcado pelo conhecimento científico e racional (também uma crença ancorada no modelo determinável).

Ao *encarnar* este espaço *sem topos* – o artista combate um processo de des-significação alargado que o mundo contemporâneo, tendo em vista fins económico-utilitários, tende a abolir secando o homem das suas crenças e compulsões vitais.

Zona de tensões vertiginosa, uma vez que reside precisamente nisso, na convicção da sua vivência e representação, na crença da sua *encarnação*.

Processo produtivo e compulsivo onde circulam as forças da história, as mesmas que esmagaram a «naturalidade» e sobre a sua ruína erigiram um espaço de acumulação: de saber, tecnologia, dinheiro, obras de arte e símbolos. Se o conflito civilizacional inseparável da existência humana nas suas contingências epocais se furtar a produzir «espaço» ao qual são inerentes contradições e conflitos, o seu potencial não é cumprido e o sistema torna-se hermético e estagnado. Mas se o projecto – inerente ao campo com o qual

identificamos o autor e também ao da própria vida – pode, até certo ponto, ser deliberado, é inequívoco que, na sua efectivação, há uma fracção que escapa.

É nessa dimensão paradoxal que reside a potencialidade do projecto.

Domus – construção de um lugar habitável – significaria, então, construção do lugar do Eu, projecção vertiginosa sobre um vazio inaudito para dele fazer emergir sentido.

Trata-se de um acontecimento de ordem singular, eventualmente interior, que permita a cada um e cada obra: abrir, significar, diferenciar e produzir subjectivação. Esta, existe justamente ali, onde a norma não é regime.

Tal operação implica problematizar aquilo que rompe com a doxa (da imagem, do pensamento, da representação, das referências) e, portanto, gerar as formas de representação e afirmação possíveis para algo que se situa no seio do próprio a-representável ou impensável.

Sem querermos aflorar o assunto com o rigor e a exactidão filosófica que o mesmo exige podemos sugerir que a representação do que é volátil supõe uma revisão radical dos paradigmas correntes. Tal desafio exigiria um empreendimento *impossível* a que, de certa forma, todos os artistas se lançam: reformular o próprio pensamento (os fundamentos, as formas do fazer e todos os consensos instituídos). Seria a partir desta destruição da imagem comum – reelaboração perpétua e paradoxal, intrínseca à própria prática artística – que se abre um campo outro de pensamento e, simultaneamente, de representação. Deste modo, através da conversão do paradoxo em força, o

artista produziria um campo de significação, singularidade e diferenciação. Dele adviria uma coerência interna, própria ao desenvolvimento de uma linguagem singular, das valências e *skills* do autor.

Assim, é no desvio, estranho ao projecto, que a dimensão daquele é potenciada. A concretização tem um carácter imprevisível, quer dizer, nunca definido ou rigorosamente estipulado. E tudo o que está fora do projecto enquanto disciplina, isto é, o indisciplinado e indeterminado, está contido nele enquanto componente possível a advir. É o que, de forma eficaz, resume a célebre frase de Mallarmé: «um lance de dados jamais abolirá o acaso».

Como sugere José Gil³, de cujas palavras nos socorremos, sobre a noção filosófica de acaso, podemos aduzir «o lançamento de dados» como «um jogo divino, dificilmente pensável pelos humanos» já que consiste num lance em «todo o céu como espaço aberto e [n]o lançamento como única regra». Ora, como o autor complementa, «a ontologia é um lance de dados» que «não se propõe de maneira nenhuma abolir o acaso (o céu aberto).»⁴

Assim podemos dizer que trabalhar do lado do acaso, aceitando a sua poética mas também a violência que aquele introduz, exige uma disponibilidade que o acto criativo supõe. Pois o acto criativo é também esse desaprender da doxa e da imagem comum do pensamento, para o abrir a um outro modo de pensar que, paradoxalmente, não dispensa o que já sabe e os *modus* como sabe. Esta *impossibilidade* pode indicar que a arte – como a dimensão metafísica e até religiosa – sobrevive justamente no paradoxo em que é fundada: libertar-se

daquilo que não pode. Uma crença que fala na incapacidade humana para fundir o finito ao infinito e, ainda assim, agir nessa vertigem ou ponto de inadequação.

Deste modo, por mais que possamos denotar a genealogia do rigor e da concepção na linguagem de Carlos Nogueira, o artista liga-se ao carácter accidental que a disciplina de projecto contém e que o desenho promove por ser uma *forma primeira*. Linhas, desenhos errantes, elementos estruturais, deixam de ocupar a sua função pré-estipulada para aqui determinar outro lugar. É o espaço do accidental, do imprevisto, enfim da arte, que irrompe por entre o determinável. Os seus desenhos e linhas tridimensionais – ferros casualmente encontrados e pelo mundo «modelados» ou vimes naturais moldados pelo artista como linhas de desenho – falam-nos de um espaço de «mordedura» que fica apreendido num momento. A arte, disso trata. Introduzir o *non-sense*, que outras áreas douradas não podem, por função, subverter. É então neste espaço de não-censura e cesura que o tempo começa a trabalhar por si provocando os seus estragos e, subterrâneo, faz emergir uma fenda⁵ que atravessa todo o sujeito. Essa fenda sem fundo corresponde à imagem interdita do pensamento, ou seja, à impossibilidade de representação. Lugar vazio – objecto sem conteúdo – onde está salvaguardado o «absolutamente novo»⁶. É nesse lugar que se manifesta uma inadequação do Eu perante o infinito onde aquele se vê projectado. O sujeito e a obra descartam-se então de todas as

contingências epocais ou cronológicas e passam a tocar um tempo inteiro, lançando-se à vertigem que todo o pensamento sobre o infinito provoca.

Esta vertigem – prometida pela obra de Carlos Nogueira – consiste num lançamento para um vazio sem fundo onde se figura e apreende o real e a realidade, sabendo-os assim como verdade sem que se tenha necessidade de saber onde reside a verdade.

Na sua obra, mais do que uma linguagem formal relacionada com a arquitectura e que as suas esculturas confirmam, revela-se um modo de pensamento plenamente disponível. Trata-se do mais radical empreendimento para conceber o que, por natureza, não pode submeter-se a representações. Esta disciplina de projecto tem como ferramentas os mais suspeitos e mais (in)fiáveis barómetros: a carne e o corpo.

Dando carne e corpo a uma dimensão que não os tem, o artista pode fornecer ao homem as provas da sua factualidade e as obras apresentadas parecem querer esgotar *carnivoramente* todos os meios para lhe dar essas provas. Carlos Nogueira pode integrar-se nesta filiação de artistas carnívoros⁷. Queremos dizer que todo o trabalho do espaço e das matérias, com o que nelas há de sensível mas também no que entre aquelas transita, é um trabalho da carne para chegar a dar corpo àquilo que está «antes». E nele, dominar as ferramentas (sejam estas as mais sofisticadas ou artesanais) é a via possível para penetrar uma matéria que, por sua natureza *espacial*, só pode ser devorada. O espaço é matéria e a sua penetração requer corpo. Nesse sentido,

o espaço não pode ser apenas um receptor passivo de todas as investidas, mas uma matéria e um *médium* que requer conhecimento e *skill*.

Isto indica também que a obra é a *encarnação* pontual de algo extra-temporal que atravessa todos os seres. Dar corpo significa então passar à possibilidade de conhecer: chegar a tocar, momentaneamente, aquilo que está «antes». Coincidir pontualmente com aquilo que é unívoco. Nele pode trazer-se à presença o mais efectivo, como o mais subtil. Não é estranho, portanto, que um dos elementos mais relevantes na obra de Carlos Nogueira seja precisamente a luz. Essa que é fugaz. Em várias esculturas Carlos Nogueira convoca a luz como matéria escultórica prima: é para ela que existem pedra, madeira, espelho, vidros. É por entre as fissuras destes elementos que ela se espalha para ocupar o espaço e atravessar o tempo inteiro. Tal é o caso da instalação que realizou na igreja de Sines, volumes sob os quais a luz se projecta para evaporar o peso físico do ferro [*longe e brilha* ou *nem sombra nem vento*], mas também em obras de madeira segmentada onde a luz interpõe transparência [*casa com esquina. a céu aberto* ou *construção para lugar nenhum*], ou ainda em obras compostas de superfícies reflectoras que capturam para si o ambiente circundante, flutuante, sempre a mudar [*parar a luz* ou *desenhos de construção com casa e céu* ou *beyond the very edge of the earth*].

Casas, ninhos, edifícios, abrigos... a arquitectura foi desde tempos imemoriais das actividades humanas que mais deliberadamente procurou exprimir a

presença do sagrado no mundo dos homens. Quando referimos sagrado, remetemo-nos aquilo que no homem se transcende ou desloca, seja no sentido ascendente ou imanente. Mas a sensibilidade presente em relação ao sagrado, já não requer alegorias ou personificações. Esta consciência, não está acima nem abaixo, nem pode ser reduzida a qualquer coisa objectiva. Hoje, na arte, como na produção arquitectónica, ela expressa-se por uma “presença ausente” – uma espécie de marca deixada no espaço vazio. Depurar, privar de, chegar ao mais elementar ou ao que está «antes» é a forma de tocar o fundamento ontológico. Esse valor é também o de uma ordem ancestral ligada ao tempo e ao espaço – a mesma que está inscrita em toda a natureza.

O corpo significa então uma medida, elemento a partir do qual se faz a transição do espaço-do-corpo ao corpo-do-espaço. Essa operação compreende a percepção e conceptualização do espaço, ou seja, a sua representação.

Mas o espaço não é apenas o resultado de uma prática que consiste na aplicação de conceitos, nomes e imagens. Ele resulta de uma prática que envolve cegueira, desvios, acidentes, compreensões erróneas e todo o teste da experiência vivida. Esta introdução da experiência vivida é assinalada num dos primeiros projectos do artista (ou em *acções* de correio) com um singelo ramo de flores que largou em vários pontos cidade, esperando a recolha fortuita e uma reacção, que poderia nunca chegar, por parte de quem o apanhasse. O projecto [*gosto muito de ti*] só conheceu o seu final, quando ao recolhê-lo,

alguém anónimo reconheceu que era precisamente para si que o bouquet tinha sido largado.

Repor o que de comum está inscrito neste lugar passa por nomear um memória esquecida que não é senão esse traço de inscrição – ou talvez incisão – que a pele cicatriza, a mente não quer registar, o olho não detecta, mas a carne inscreve como a mais profunda das escritas. Não há perda, portanto, há um retrabalhar *continuum*.

Por isso a sua obra é um ensaio sobre a construção de um lugar a habitável, talvez extraído do tempo ou onde o tempo existe inteiro. Não um lugar qualquer, comum ou permanente mas um lugar diferenciável e, portanto, um lugar do Eu.

¹ «The endless museum would be endlessly under construction.» Ver: Beatriz Colomina, «The Endless Museum: Le Corbusier and Mies van der Rohe», in *When Things Cast No Shadow – 5th Berlin Biennial for Contemporary Art*, jrp/ringier, 2008, p. 182.

² Não necessariamente o que está «para além».

³ Referenciando-se à obra *Lógica do Sentido* de Deleuze em José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência – sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio D'Água, 2008, p. 53.

⁴ José Gil, op. cit., p.53 - 55.

⁵ «Do princípio ao fim o Eu é como que atravessado por uma fenda: é fendido pela forma pura e vazia do tempo» citação da obra de Deleuze por José Gil. op. cit., p.72.

⁶ Segundo José Gil, o espaço possível para a criação. op. cit., p.91.

⁷ Sara Antónia Matos, «Carnívoros - O Skill», in *L+arte*, nº 50, rubrica Tema, Julho de 2008.