
Preto e branco



Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em janeiro de 2002, é um projeto da Companhia de Seguros Fidelidade Mundial que, aproveitando a localização privilegiada de um dos seus edifícios centrais, decidiu participar nas iniciativas de reabilitação do Chiado através da criação de um espaço de divulgação da arte contemporânea.

Preto e branco

Como acontece com a grande maioria das obras presentes nesta exposição, o título de *Ma's da da's ma* (2012) – uma simples *assemblage* de dois godés usados – foi retirado de uma obra literária¹. Neste caso particular, o excerto provém de um diálogo do controverso romance de James Joyce, *Finnegans Wake*². Escrito num idioleto gaélico cuja singularidade se torna, a espaços, totalmente impossível de decodificar, esta obra de Joyce causou agitação na comunidade literária do final da década de 1930, e mesmo dentro do círculo mais íntimo dos seus apoiantes e admiradores. Se, para os detratores do escritor irlandês, o seu último romance era a prova do absoluto equívoco em que assentava a fama que *Ulisses* lhe havia granjeado, para os seus apoiantes o texto de *Finnegans Wake* ia, pura e simplesmente, longe demais. Qual o sentido de um texto impenetrável? O que fazer da literatura quando esta se aproxima drasticamente de uma gigantesca e surreal colagem de solilóquios, feita de um léxico compósito, como se as palavras se atropelasse criando um caos do qual nascem onomatopeias demasiado impronunciáveis? *Ma's da da's ma*?

Para Samuel Beckett – que durante alguns anos assistiu Joyce, inclusive na investigação que preparou a criação de *Finnegans Wake* – a inacessibilidade daquele texto e daquele léxico não configurava propriamente um ataque à noção de literatura, nem mesmo às convenções estruturais do romance moderno; com implicações bem mais profundas do que isso, para Beckett era muito claro que a proposta de Joyce pugnava por uma reconfiguração dos modelos que gerem as próprias ideias de comunicação e de inteligibilidade: “Vós protestais que isto não está escrito em inglês. Não está escrito de todo. Não é para ser lido – ou melhor, não é apenas para ser lido. É para ser visto e escutado. A sua escrita não é *sobre* algo; é esse *algo* *ele mesmo*.”³

Coisas que são elas mesmas e não entidades que medeiam, significam e organizam outras realidades – eis uma das noções que subjazem à exposição que Pedro Sousa Vieira (Porto, 1963) agora traz ao Chiado 8. Numa época tão declaradamente dominada pelos mecanismos informativos mais do que pela informação, pela ideia de canal mais do que pelo conceito de meio, pela voragem da ligação mais do que pelo apelo do conteúdo, o encontro com a deliberada opacidade das obras deste artista estabelece um campo de entendimento largamente ambíguo. Não remetendo para outro lugar que não os seus próprios corpos, mas não assumindo também qualquer identidade que as defina e as inscreva num território reconhecível, as obras que integram *Preto e branco* são o produto de um esforço profundamente empenhado em resgatar os objetos das suas hipotéticas cargas metafórica e alegórica. O resultado deste esforço não pretende revelar uma qualquer representação, mas antes investigar a possibilidade de encontrar num conjunto lato de relações materiais, visuais e funcionais, o desenho claro de uma intuição, a configuração precisa e concreta de algo que é da ordem da evidência e, simultaneamente, do inominável.

Objetos proscritos

Para quem há já demasiado tempo vive sob o jugo da especialização e da singela, porém brutal, ideia de que o caminho para a *verdade* das coisas não admite nem inflexões críticas nem deslumbramentos superficiais, o trabalho de Pedro Sousa Vieira é uma espécie de grande exercício herético. Recorrendo a meios tão diversos como o desenho, a pintura, a fotografia, a colagem, a *assemblage*, a escultura ou o vídeo, a prática deste artista recorda-nos que, à conceção que defende que o conhecimento só é verdadeiramente possível por via de uma busca sistemática,

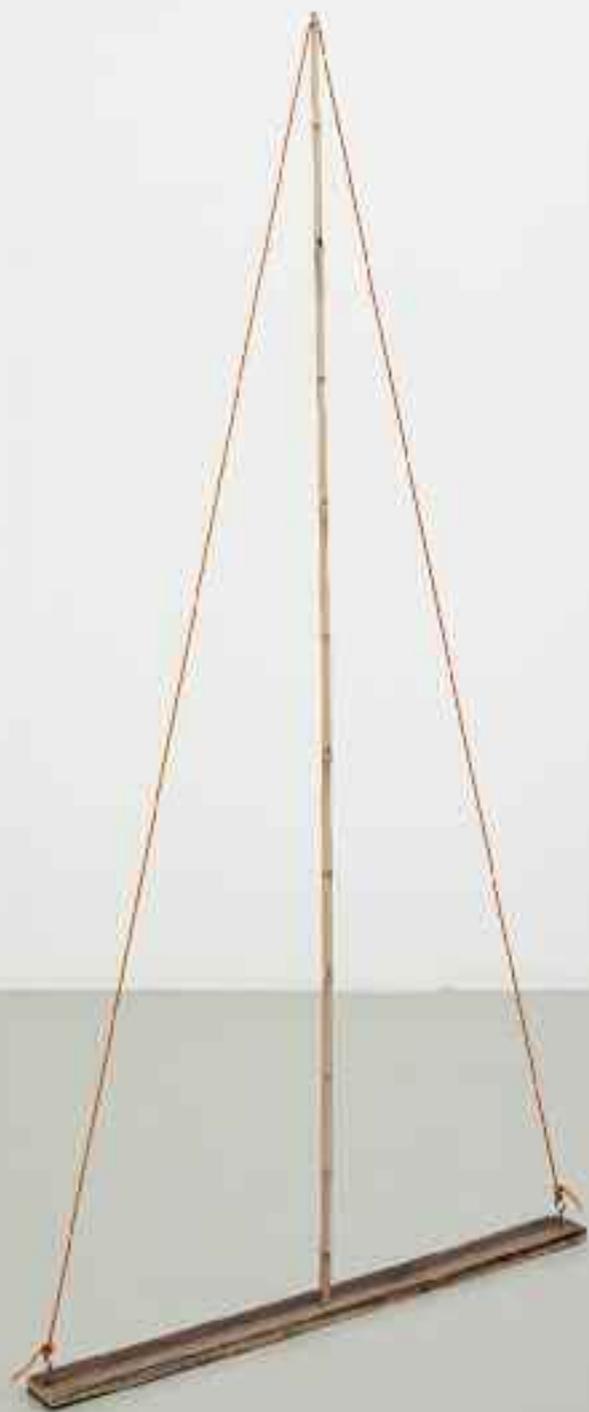
progressiva e focada, existe uma alternativa que opta por se aproximar dos mistérios do mundo na base da sua diversidade, da sua amplitude e do seu intrínseco fascínio. Sem culpa e sem arrependimento, o método de trabalho deste artista está assente numa total disponibilidade para acolher, inspecionar, perceber e inter-relacionar os mais díspares objetos e fenómenos visuais, fazendo do seu processo criativo um ágil e singular dispositivo de teste à resistência das imagens face a esse suposto regime de exceção a que chamamos experiência artística.

O centro vital de todo este processo é o ateliê. Nele habitam, lado a lado com os mais variados instrumentos do ofício artístico, todo o tipo de objetos proscritos, como caixas de papelão usadas, galhos de árvores partidos, garrafas de plástico amachucadas, placas de zinco, superfícies espelhadas, mesas rombas, cadeiras depostas, terra, água, tecido ou sisal. A presença destes materiais no espaço de trabalho não corresponde a uma qualquer inclinação do artista para encetar uma crítica à sociedade de consumo, à voragem capitalista ou aos despojos velozes que esta nos lega. A descartabilidade destes objetos não é um interesse em si mesmo, é uma oportunidade: por um lado, eles fluem num trânsito que cruza o espaço e o tempo do artista com toda a naturalidade e facilidade, tornando-se alvo de uma escolha ora fortuita, ora voluntariosa, mas sempre célere e inclusiva; por outro lado, eles são, não por natureza mas por vicissitude, objetos amplamente precários, corpos que pedem outros corpos, que se irmanam nessa contingência, e que se oferecem sobremaneira à combinação – um dado importante no âmbito das peças agora expostas.

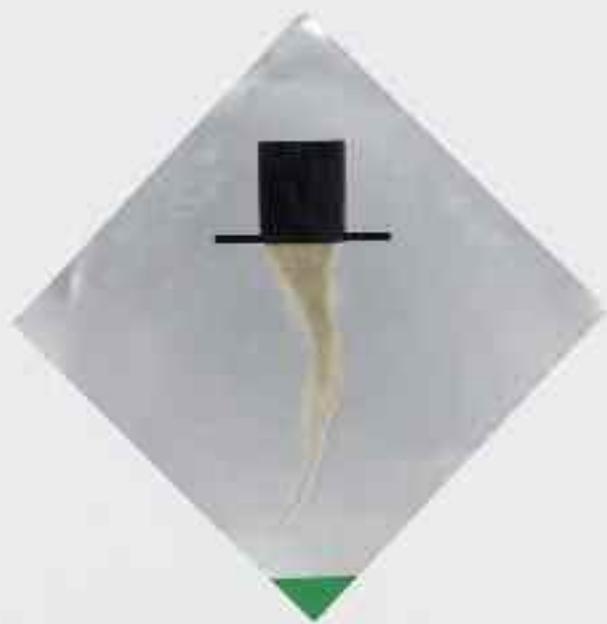
Naturalmente, há na predisposição para acolher este tipo de objetos uma clara tendência do artista para trabalhar contra a ideia de espetacularidade e sua progressiva con-

taminação de todo o espectro da experiência humana. Embora generosa e inclusiva, a atenção de Pedro Sousa Vieira sempre esteve virada para o pormenor, para o detalhe, para o diminuto, muito mais do que para o grande gesto e para a sumptuosidade. O que lhe interessa raramente é a eloquência das eméritas personagens e das suas conquistas, reais ou fictícias, às custas das quais se mudam paradigmas e se escrevem histórias. O seu mundo é o dos exilados e uma parte muito significativa da sua obra tem sido uma constante procura do vislumbre, reconhecimento e captação daquilo que está tendencialmente oculto, longe da vista, indistinto na paisagem circundante.

Por outro lado, o *modo menor* destes corpos, a sua simplicidade e o seu estatuto mundano facilitam um outro ponto aparentemente determinante neste universo autoral: a des-sacralização da obra e, com ela, a incorporação de uma dimensão relacional, e mesmo prática, na experiência artística. Se a energia que emana destes objetos pede ao espectador uma postura extra contemplativa, este não deve, contudo, confundir o caráter vernacular das peças com uma qualquer vontade de fazer fundir a arte e a vida. Não se trata aqui de reeditar (a despropósito) um dos eixos basilares sobre os quais se orientaram as vanguardas artísticas desde que estas se pensam enquanto tal. Em boa verdade, não parece haver no trabalho recente de Pedro Sousa Vieira o mínimo impulso para perscrutar as fronteiras que separam os diferentes campos de experiência humana, ou mesmo os lugares onde eles se sobrepõem. Esse é um assunto que, efetivamente, não está no horizonte de interesses do autor. E se tal acontece, não é apenas porque não lhe interessa ampliar a discussão comprovadamente estéril sobre os limites do artístico no quadro de uma avaliação puramente morfológica das obras de arte; é também porque

















o artista não convoca estes objetos com a intenção de os desnaturalizar ou de lhes conferir uma carga simbólica que lhes seja alheia. Muito pelo contrário, estes objetos entram e participam no universo artístico de Pedro Sousa Vieira com o mesmo estatuto que sempre tiveram. Não vêm em nome de outro, mas antes em nome próprio e na versão integral e inequivocamente concreta das suas propriedades físicas e funcionais.

Combinações provisórias

Uma vez dentro do ateliê, estes objetos deixam de ser encarados como entidades autónomas para passarem a fazer parte de uma comunidade de fragmentos para eventuais esculturas. Neste estatuto, eles deixam de ser apenas um facto material para passarem a ser uma potência – uma força capaz de gerar um conjunto alargado de combinações. Evidentemente, não há quaisquer desenhos preparatórios destas peças. Elas não foram pensadas de antemão e não houve elemento algum que tivesse sido coligido *ad hoc* para “resolver” uma dada peça. Sem um guião que organize um caminho por entre as múltiplas combinações que estes elementos possibilitam, o trabalho do artista assemelha-se mais a um longo, paciente e comprometido período de observação do que propriamente a uma ação inventiva no sentido tradicional do termo. Obviamente, não estamos a falar de uma contemplação distanciada e introspetiva; este é um tipo de observação que entende o conhecimento como um método que depende de um envolvimento direto com o objeto de estudo. É de uma examinação que se trata, de uma convivência estreita com as coisas, e de uma atenção particularmente interessada no quanto elas revelam de si mesmas quando se prestam a transformar-se noutras.

Em certo sentido, esta é uma postura bastante distinta daquela habitualmente prosseguida nas áreas mais tradicionais da

epistemologia. Há razões concretas para tal: sendo que o foco de Pedro Sousa Vieira não é propriamente um dado objeto num dado momento, mas antes o modo como a conjugação de diferentes realidades facilita a instituição de outras, compósitas e ambíguas, compreende-se que o pensamento racional e dedutivo não seja o seu método preferencial. Em alternativa, a sua investigação tem muito a ver com uma postura *constitutivista* sobre a ideia de verdade. Na esteira do que autores como Giambattista Vico⁴ entenderam ser uma alternativa à racionalidade cartesiana, esta vertente do pensamento ocidental considera uma parte significativa do conhecimento como sendo uma construção largamente dependente de um conjunto de convenções, percepções e acordos sociais. Essa parte, digamos, não objetiva do conhecimento é precisamente composta por fenómenos que, dada a sua ambiguidade e mesmo o seu caráter abstrato, não podem ser reduzidos a um conjunto elementar de proposições em todo o caso verificáveis.

É essa ambiguidade e esse caráter abstrato que parecem alimentar a prática de Pedro Sousa Vieira. Contrariamente ao que aconteceu um pouco por toda a história da abstração, não é pela via da não figuração ou da não objetividade que os seus objetos nos colocam no âmbito da incerteza. Muito pelo contrário. Como vimos acima, os elementos que os constituem participam no universo do artista na plena força das suas qualidades concretas. Um galho é parte de uma árvore, um gira-discos é um dispositivo de reprodução de música, uma cadeira é um lugar para sentar, uma imagem é um instrumento de mostrar... Dada esta inescapável objetividade, nem todas as conjugações conduzem a uma ambiguidade produtiva e nem todas as ambiguidades produtivas superam o teste do tempo. Por isso mesmo, não só o trabalho do artista se assemelha

a um aturado processo de tentativa e erro, pleno de ajustes, de dúvidas e hesitações, como tudo aquilo que dele resulta não pode deixar de ser considerado como uma *prova de estado*, uma combinação provisória, sempre sujeita a um ligeiro acerto, tanto quanto a uma profunda reestruturação.

Portmanteaux

A junção de elementos de categorias distintas na criação de objetos compósitos é a base da *assemblage*. Em termos críticos, esta tem sido entendida como uma prática que conduz à criação de obras associadas à expressão alegórica, dado que colide de frente com a perspetiva que temos vindo a desenhar sobre o trabalho de Pedro Sousa Vieira. Como expussemos ao longo deste texto, a ideia de promover nestas peças um sentido oculto, complexo e transcendente pela via simbólica parece ser algo absolutamente alheio à vontade do artista. No entanto, a proximidade que elas mantêm com outras peças de vocação alegórica obriga à identificação do desvio subtil, porém determinante, que permite uma separação definitiva entre ambos os universos e as respetivas experiências que promovem.

Para tal, vale a pena recordar os três princípios estruturais da mecânica alegórica que Benjamin Buchloh identificou num importante artigo sobre esta matéria: "apropriação e esvaziamento de significado, fragmentação e justaposição dialética de elementos, separação entre significante e significado."⁵ É um facto que as obras presentes em *Preto e branco* estabelecem um jogo calculado entre apropriação e justaposição dialética de elementos, contudo, não é provável que os restantes princípios tenham aqui cabimento. Se a ideia de um esvaziamento de significado é praticamente inoperante num universo composto por objetos que afirmam, acima de tudo, as suas condições funcional

e visual, a sua dimensão concreta, não é menos verdade que eles raramente sofrem uma fragmentação capaz de os desfigurar para lá de todo o reconhecimento. Efetivamente, o trabalho levado a cabo pelo artista nega totalmente o pendor negativo implícito nas ideias de esvaziamento e fragmentação. Ao invés, a sua ação procura sobretudo acentuar as propriedades constituintes dos objetos e acrescentar-lhes outros, nunca subtrair-lhes partes.

É de gestos positivos que trata a prática de Pedro Sousa Vieira. A sua investigação é de natureza criativa e não analítica, o que significa partir para a descoberta com um impulso para juntar e não para dividir. O objetivo último da sua atividade é tornar um amplo fluxo de conexões em realidades heteróclitas capazes de intensificar perceções e abrir novos campos de sentido e de conhecimento. Recuperando o instinto clarividente de Samuel Beckett, a sua luta parece ser também por uma linguagem onde forma e conteúdo se aproximem tão drasticamente que seja possível substituir a descodificação simbólica e convencional por uma intuição sensível e particular; pelo estabelecimento de um espaço onde a conjugação de elementos distintos contribua para a instituição de um léxico dúbio, escorregadio, repleto de neologismos e de *portmanteaux*⁶ irreconhecíveis, mas nunca tão rico e tão pleno de oportunidades; pela construção de um lugar intersticial onde todas as coisas se interpelam e estabelecem equilíbrios precários, concorrendo num plano de entendimento que atinge todo o seu potencial quando admitimos que nem tudo tem de ser exatamente o que parece.

Lista de reproduções

1

Outras fontes possíveis são títulos ou versos de canções de música popular.

2

A passagem em questão tem lugar no livro III, episódio III.3, linha 20, segundo versão consultada em <http://www.trentu.ca/faculty/jjoyce/>. Para um melhor enquadramento da questão em análise, aqui se transcreve um excerto mais alargado da secção:
 — *All ears did wag, old Eire wake as Piers Aurell was flapper- gangsted.*
 — *Recount!*
 — *I have it here to my fingall's ends. This liggy piggy wanted to go to the jampot. And this leggy peggy spelt pea. And these lucky puckers played at pooping tooletom. Ma's da. Da's ma. Madas. Sadam.*

3

Samuel Beckett, "Dante... Bruno. Vico... Joyce", in Lawrence Rainey, *Modernism - An Anthology*, Oxford, 2005, p. 1067.

4

Sobre o pensamento de Giambattista Vico, e em particular sobre a sua posição neste domínio, aconselha-se a consulta de <http://plato.stanford.edu/entries/vico/>.

5

Benjamin Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, setembro de 1982, p. 44.

6

Termo cunhado por Lewis Carroll em *Through the Looking Glass* para sinalizar palavras criadas pela fusão de duas ou mais palavras.

[capa]

The smell of water, 2011
 Óleo sobre tela, caixa de papelão, garrafas de plástico e água
 233 × 103 × 35 cm

[p. 5]

Here come the waves washing the eye of the land, 2012

Cana, tábua de madeira, corda plástica e camarões
 212 × 106 × 8 cm

[p. 6]

Je suis le guerrier parachuté, 2012

Cartão, arame e câmara pinhole
 21,7 × 13,5 × 12,3 cm

[p. 7]

Extremities extremely so, 2011

Paus de carvão
 30 × 29,4 × 1,8 cm

[Da esquerda para a direita no desdobrável central]

Out of Amok, 2011

Placa de zinco, cartolina, balsa, sisal e acrílico
 70,9 × 70,9 × 0,6 cm

Zio, 2012

Fita de pano, plástico e fita de cartão
 61 × 54 × 4 cm

If I ever catch that ventriloquist I'll squeeze his head right into my fist, 2012

Cartão, cruzeta e camisola
 110 × 54 × 14 cm

She moves backwards towards us mutely, 2011

Tubo de cartão, cartolina, arame e recorte de revista
 173 × 17,5 × 17,5 cm

The mocking bird whose word is misfortune, 2012

Cartolina, papel, acrílico, pincel e prego
 69 × 36,8 × 2 cm

[p. 8]

Amar aún el mundo en la mañana, 2012

Tripé, gira-discos e papel
 145,5 × 72,5 × 63 cm

Projeto de exposições (2009-2013)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Bruno Marchand

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Montagem

André Lemos

Fernando Teixeira

Catálogo

Texto

Bruno Marchand

Desenho

Pedro Falcão

Proporção

[A5] – 14,8 × 21 cm

Tipo de letra

New Rail Alphabet

Fotografia

Rodrigo Peixoto

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

850 exemplares

ISBN

978-972-769-074-9

O artista gostaria de agradecer a Bruno Marchand, Galeria Belo-Galsterer e Galeria Nuno Centeno.

CHIADO 8 – ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, n.º 8 / 1249-125 Lisboa

Tel. : 213.401.676 / www.fidelidademundial.pt

30.11

15.02.2013

Pedro Sousa Vieira nasceu no Porto, em 1963. Vive e trabalha em Braga. Licenciou-se em Artes Plásticas (Pintura) em 1989, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Realizou numerosas exposições individuais, nomeadamente: *Pintura*, Galeria E.G., Porto (1986); *Instalação*, Galeria Módulo – Centro Difusor de Arte, Lisboa (1988); *Instalação*, Galeria Módulo – Centro Difusor de Arte, Porto (1989); *Desenho*, Galeria Módulo – Centro Difusor de Arte, Porto e Lisboa (1993); *Desenho*, Galeria Alda Cortez, Lisboa (1994); *Escultura*, Galeria Alda Cortez, Lisboa (1996); *Enquanto os Guardas Dormem*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – CAPC, Coimbra (1997); *Pintura*, Galeria Paula Fampa, Braga (1999); *O Nariz e o Conteúdo*, Galeria Canvas, Porto (1999); *Fotografia*, Galeria Graça Brandão, Porto (2003); *Fotografia*, Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, Lisboa (2004); *Fotografia*, Galeria J. Gomes Alves, Guimarães (2005); *Fotografia*, Galeria da Universidade do Museu Nogueira da Silva, Braga (2005); *Fotografia*, Centro de Cultura Contemporânea – Cooperativa de Comunicação e Cultura, Torres Vedras (2005); *Desenho*, Galeria Quadrado Azul, Porto (2006); *Desenho*, Galeria Quadrado Azul, Lisboa (2007); *O Arco e o Reflexo*, Galeria Quadrado Azul, Lisboa (2009); *A vision of flying by extending the arms as wings*, Museu Nogueira da Silva, Braga (2010); *Instalação*, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães (2011). Participou em diversas exposições coletivas, entre as quais: *Perspectivas*, Galeria Módulo – Centro Difusor de Arte, Lisboa (1989); *Situações*, Galeria J. Gomes Alves, Guimarães (1991); *Arte Contemporânea Portuguesa na Coleção da FLAD*, CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1992); *Lusitânia – Cultura Portuguesa Actual – Identidad/Diversidad*. Círculo de Bellas Artes, Madrid (1992); *Imagens para os Anos 90*, Museu de Arte Contemporânea, Fundação de Serralves, Porto (1993); *Arte Moderna em Portugal – Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*, Culturgest, Lisboa (1993); *Desenhos Contemporâneos – A Partir do Infra-Mince* [Lisboa 94], Museu Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa (1994); *Desenhos do Corpo*, CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1995); *Papel*, Galeria Alda Cortez, Lisboa (1996); *Trabalhos sobre Papel*, Galeria Porta 33, Funchal (1997); *Anatomias Contemporâneas – O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90*, Fundação de Oeiras, Oeiras (1997); *Longe e Perto – Arte Contemporânea Portuguesa em Coleções Institucionais*, Galeria de Exposições da União de Pintores da Ucrânia, Ucrânia (1998); *Linhas de Sombra*, CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1999); *Arte Portuguesa na Coleção da Fundação de Serralves*, Casa da Cultura / Câmara Municipal de Paredes, Paredes (1999); *O Génio do Olhar – Desenho como Disciplina 1991-1999*, Museu de Aveiro, Aveiro / Museu de Arte Contemporânea do Funchal – Fortaleza de São Tiago, Funchal (2000); *1986-2002: ZOOM – COLEÇÃO FLAD*, Museu de Arte Contemporânea, Fundação de Serralves, Porto (2002); *Arte Contemporânea – Coleção de arte contemporânea da Caixa Geral de Depósitos – Obras de 1968 a 2002*, Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo – MEIAC, Badajoz (2003); *ENTRE LINHAS – Desenho na Coleção da Fundação Luso-Americana*, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Lisboa (2005); *Portugal Agora – À propos des lieux d'origine*, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean – MUDAM, Luxemburgo (2007); *De Malangatana a Pedro Cabrita Reis – Obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos*, Mosteiro São Martinho de Tibães, Braga (2009).

Pedro Sousa Vieira