

A obra de Alberto Carneiro (Coronado, 1937) revela-nos um dos percursos artísticos mais coerentes da História da Arte Moderna portuguesa. Preocupado com questões fundamentais que ligam a arte à vida, com claras reminiscências do mundo rural e natural onde cresceu, Alberto Carneiro não descuidou a assimilação de preocupações que surgiram na década de 60 por parte de artistas internacionais, com alguns dos quais privou directamente. É neste cruzamento de especificidades individuais e regionais e de pesquisas formais e conceptuais que marcaram os anos 60 que Alberto Carneiro encontrou a sua «clareira», para utilizarmos um termo de Marcel Duchamp, o espaço que o artista requisitou para si e que oferece ao seu espectador.²

Ao falarmos de uma das obras de maior consequência e de um percurso artístico notável para o século XX português, não podemos descuidar uma breve caracterização desse mesmo período que o viu nascer enquanto artista.

Marcadas as primeiras décadas do século XX por algumas excepções ou percursos *sui generis*, tais como os casos de António Pedro (1909-1966), Eduardo Viana (1881-1967) ou Mário Eloy (1900-1951), que tentavam sobressair às teias ditadas pelo regime, a década de 50 seria fundamentalmente uma continuidade das soluções estéticas anteriores, centradas na persistente dialéctica figuração/abstracção. Contudo, já os anos 60 assistiriam à emergência de novos nomes, entre eles Alberto Carneiro, mas também Jorge Vieira (1922-1998) ou Joaquim Rodrigo (1912-1998), e de novas tendências na produção artística nacional que reflectiam a necessidade de sintonização com as linguagens internacionais, em grande parte devido à emigração de um vasto número de artistas até meados dos anos 70.³

Genericamente podemos caracterizar as décadas de 60 e 70 como um período de contradições. Por um lado, a tentativa de *ruptura e mudança* face a um Modernismo incipiente e inconsistente⁴ - que durante décadas lutou contra a permanência do naturalismo e de um romantismo de tradição lírica - com alguns apontamentos excepcionais, em que o futurismo (1915-18) preconizou um dos momentos mais importantes tanto como fugaz, com Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), Santa-Rita Pintor (1889-1918) e Almada Negreiros (1893-1970), assim como uma certa dinamização proporcionada pela vinda dos Delaunay para Portugal, durante a I Guerra Mundial. Esta tentativa de uma ruptura plástica coincidiu com o desânimo que significou a continuidade do governo do Estado Novo com Marcelo Caetano, o início da Guerra Colonial e a distanciação que o país teve dos acontecimentos internacionais de 1968. Mas, por outro lado, esta década de 60 abriria caminho a uma aproximação à arte internacional, em grande parte devido aos artistas que emigravam e ao programa de bolsas da recém criada Fundação Calouste Gulbenkian,⁵ assim como pela explosão de galerias que dinamizaram o mercado nacional.⁶ No entanto, seria necessário esperar pelo regime democrático para romper com uma situação que há muito se mostrava insustentável, mas cujas verdadeiras alterações só teriam as suas consequências efectivas no final da década de 70 e princípios dos anos 80, para as quais Ernesto de Sousa exerceria um papel preponderante e a exposição *Alternativa Zero* representaria um momento de inflexão.⁷

Homem do seu tempo, Alberto Carneiro soube assistir, digerir e assimilar as alterações políticas e artísticas que enriqueceram o período em questão, mas nunca deixou no olvido a tarefa de artesão, naquela terra de Entre Douro e Minho onde ainda criança iniciou a sua aprendizagem de santeiro (de 1947 a 1958), que lhe ensinou o respeito pela matéria, o diálogo com a natureza, a procura da aura e uma muito pessoal religiosidade, que o acompanhariam ao longo da sua vida. É neste contexto que, já licenciado pela Escola de Belas Artes do Porto, surge *Homenagem ao autor da Vénus de Willendorf* (1967), uma das suas primeiras obras, que denota essa interrogação dos fundamentos culturais da criação e o carácter cultural da escultura e da própria arte.

É precisamente sobre a libertação da arte de resquícios teológicos, o que significa uma oportunidade para nos libertarmos do peso do sagrado para outro tipo de função, que é da ordem do humano e do profano, que nos fala Walter Benjamin. Para Benjamin, antes do momento da arte como função artística existiu o momento da arte antes da arte, que estava organizado em torno da função do sagrado, da função ritual da arte, seguido portanto pela função cultural, que não é especificamente artística porque ainda tem resquícios da função teológica.

«As obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função ritual. Por outras palavras: o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro.»⁸

Alberto Carneiro está interessado em explorar essa via do objecto artístico enquanto objecto de um ritual, que de certa forma justifica para Benjamin a permanência da aura nas obras de arte actuais, que perderam o carácter cultural, como acontecia com os ícones ortodoxos. A passagem do valor sagrado para a sua versão secularizada, passou igualmente para um regime de visibilidade, de uma cultura óptica centrada na problemática da percepção, que na arte moderna pode ser exemplificada com a exposição. A obra de arte moderna exige, portanto, condições de acolhimento perceptivo, diferente do momento cultural, com uma dimensão visual que permanece ancorada ao termo sagrado da contemplação, que significa algo mais que um mero encontro visual. Poderíamos dizer que o entendimento da dimensão sensível do Homem permitiu dar lugar à obra de arte.

Toda a obra de Alberto Carneiro pensa esse sentido perceptivo e reclama uma herança ancestral para a escultura moderna, interligando a problemática ética e antropológica com uma intervenção estética do espaço que é habitado e que, à medida que se lhe é imposto, o Homem o altera. É importante neste ponto compreender a relação que o artista moderno (e o Homem enquanto ser de cultura) estabeleceu com a natureza.

A arte, como forma de conhecimento, distingue-se da natureza porque esta é um estado perene de nascimento. É energia renascente. Para Aristóteles definir *techne* como «um hábito produtivo acompanhado de razão verdadeira»,⁹ que juntamente com a *praxis* e a *poiesis* fazem parte da sua estabilização da ideia de conhecimento, implica distingui-la da natureza e do acaso. Para os Gregos *physis* (natureza) não é apenas criação, mas a ideia de existência de forças, uma força que engendra, associada à ideia de potência (*dynamis*), e que se distingue da *techne* e de outras formas de conhecimento, como a arte, porque não tem um agente. Enquanto mera originação, a natureza não tem um sujeito como a arte (sujeito que para Kant recebia ordens da natureza, enquanto que para Heidegger já não precisamos do sujeito-criador), e por isso não há

conhecimento envolvido, não há autor nem um saber fazer. Ao imitar a natureza, a arte imita também a sua capacidade de engendrar.

No célebre livro *O Gesto e a Palavra*, o paleontólogo André Leroi-Gouhron¹⁰ distingue a estética funcional da estética das formas e dos ritmos, objectos de obras de arte, distinção que o século XX se encarregaria de esbater.¹¹ Enquanto a estética funcional tende a exercer-se sem imaginação, uma obra de arte, ao contrário de um instrumento, não é um prolongamento do corpo como tentativa de superação dos seus limites. Segundo o arquitecto e teórico Gottfried Semper (1803-1879), a origem da arte tem a ver com os instrumentos e com as técnicas de artesanato. No entanto, o historiador da arte Alois Riegl (1858-1905) defende que a arte emerge porque surge uma vontade de fazer arte, desligada dos instrumentos, ligada à noção de ornamento.

De qualquer modo, o importante é a conciliação, por um lado, do uso que Alberto Carneiro faz da sua aprendizagem de artesão, enquanto portador de um saber que é da ordem do *homo faber* e, por outro, a plena assunção do carácter transformador que o Homem exerce na natureza e que ao «imitá-la» absorve a sua função de engendramento que é colocada ao serviço de um sujeito-criador, que sai do anonimato pré-renascentista de artesão e assume a subjectividade e a condição experiencial moderna.¹²

No mítico ano de 68, Alberto Carneiro desloca-se como bolseiro para Londres, cidade que o acolhe durante os dois anos que durou a pós-graduação na Saint Martin's School of Art.¹³ Já vimos como as revoluções políticas e ideológicas internacionais não ecoaram com força suficiente para abalar a sociedade portuguesa e dar novo fulgor ao mundo da arte, mas impulsionaram alguns percursos individuais que se estenderiam para a década de 70, acompanhando a produção estética internacional. Na Saint Martin's School, Alberto Carneiro foi aluno de Antony Caro e Philip King, figuras pioneiras no desenvolvimento da escultura do século XX, que introduziram os materiais industriais e a cor, retirando importância à matéria nobre e ao pedestal em que assentava a escultura clássica, cujo último expoente foi Henry Moore.

Para além destas importantes referências para a carreira de escultor, Alberto Carneiro começou a pensar a sua obra de um modo distinto, afastando-se do lado matérico do objecto e relegando importância para o aspecto conceptual da obra. Precisamente em 1968, acabavam de se formar na mesma academia os artistas Barry Flanagan, Gilbert and George, Richard Long e Hamish Fulton, aos quais o artista português não foi indiferente. Alberto Carneiro pode assim testemunhar em primeira-mão os passos iniciais da Arte Conceptual inglesa, nomeadamente com o número inaugural de *The Journal of Conceptual Art* editado em 1969, pelo grupo Art & Language, e o interesse que artistas como Richard Long e Hamish Fulton nutriam pela natureza, numa aproximação à *land art*.¹⁴

Destes anos são dois projectos fundamentais: *Caderno preto* (1968-71) e *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* (1970-71). Em ambos há a apresentação de um «programa de acção» que não passa necessariamente pela execução do objecto de arte ou pela proposta formal e matérica, em que o artista desafia o estatuto tradicional do objecto enquanto único e colecionável, para se concentrar no carácter reflexivo, sensorial e conceptual da obra de arte, em que a ideia e o significado se tornam soberanos. Enquanto *Caderno preto* se aproxima mais do tipo de obras levadas a cabo por alguns artistas conceptuais, como uma *petite-valise* de Duchamp, *Uma linha para os teus sentimentos estéticos*, inicialmente instalada na Galeria Alvarez, apresenta um cordão preto colocado ao nível do olhar, ao longo das paredes, enquadrado, em cima e em baixo, por

duas fitas pretas com duas frases impressas a branco, escritas repetidamente: «Aqui os teus sentimentos estéticos são prolongamentos de todos os sentidos» e «Após isto as minhas comunicações são ferramentas para ti mesmo.»¹⁵ Ora desmaterializada a obra, este *envolvimento* (palavra que Alberto Carneiro prefere a instalação) utiliza a linguagem como matéria, mas cuja completação depende directamente da acção performativa do espectador, que deve aceder ao apelo do espaço que o convida a percorrer a parede e entrar pelos caminhos da percepção que conferem a quarta dimensão à obra – o tempo-movimento.¹⁶

A ideia que o espectador terá sempre uma palavra, mas também que a arte apela aos cinco sentidos e à sensibilidade universal do Homem, aviva a aceção moderna que exige a experiência sensível por parte de um sujeito para criar um juízo estético. Segundo Marcel Duchamp, que com certeza Alberto Carneiro não descurou nas suas leituras, o artista e o espectador são dois pólos da criação. O artista age como ser mediúnico, recebe, transforma e deixa passar, para o espectador, que se torna a posteridade. O artista supõe assim que o espectador (contemplador) não é passivo e que, como estrutura de afecção está preparada para receber actividade alheia, intervém na produção e no «refinamento» da obra de arte.¹⁷

Ainda nesta linha de preocupações conceptuais e do abandono temporário da plástica escultórica, impõe-se uma das obras mais completas de Alberto Carneiro, *Arte Corpo/Corpo Arte* (1976-78). O conjunto, composto por dez montagens fotográficas a preto e branco, representa o culminar de um longo caminho de investigações em torno dos conceitos de tempo e espaço, e da relação entre a natureza e o seu próprio corpo. Cada montagem apresenta uma estrutura repetitiva e geométrica, bem ao estilo minimalista, com quatro imagens: em cima à esquerda a fotografia de uma paisagem ou de um elemento natural e à direita a palavra *Art* escrita com letras brancas sobre fundo preto; em baixo repetem-se as mesmas imagens mas desnítidas, que um olhar mais cuidadoso revela a silhueta do artista ao realizar a fotografia. Temos assim dois elementos, por um lado as fotografias da paisagem natural e do mundo rural (por vezes com alguns apontamentos realizados pelo artista-artesão) que se tornam objecto do olhar estético do artista, que os regista através da câmara fotográfica e, por isso, tornam-se obras de Arte e, por outro lado, a imagem da palavra escrita com caracteres tipográficos, que sem interrogação acaba por interrogar o próprio conceito de arte.

Em obras como *O canavial: memória metamorfose de um corpo ausente* (1968) e *Uma floresta para os teus sonhos* (1970) há a convocação do espaço artístico a partir de elementos vegetais, que não são transformados em objectos escultóricos, mas que através da deslocação do seu ambiente natural para o espaço da galeria são dados a serem interpretados como envolvimento artístico. Mais uma vez o espectador assume um papel activo, é ele quem tem que ocupar esse espaço do *corpo ausente* destes «teatro-esculturas»,¹⁸ deambulando por entre canas e troncos de árvores, sonhando e relembrando memórias de um passado que só está ao nosso alcance através dos sentidos. Dotadas de grande sensualidade, as obras de Alberto Carneiro denunciam a relação física que existe entre o artista e a matéria.

«A matéria e a minha vida com ela na formulação do meu próprio ser. A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que hoje é uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser.»¹⁹

É como se o tronco sussurrasse a forma em que pretende ser esculpido, como se a matéria tivesse vida e o artista, como ser mediúnico, fosse o elo da corrente entre a natureza de ordem natural e a segunda natureza do Homem, de ordem artificial, a «pele da cultura.»²⁰ Um dos

momentos mais poderosos deste encontro dialéctico e de simbiose entre o corpo da matéria que faz parte do corpo do artista foi preconizado em *Trajecto de um corpo* (1977). A exposição era composta por uma pedra colocada no centro de uma sala vazia que uma vez finalizada a mostra seria «devolvida» à paisagem natural. Com certeza podemos imaginar o poderoso ecoar de uma pedra, ali no centro, no seu mais puro ensimesmamento, inundando todo o espaço de um silêncio petrificador.

Esta metamorfose sem transformação plástica, com afinidades com algumas obras de Richard Long, seria um ponto de partida para projectos interessantíssimos de livros-objecto, até um momento importante no percurso de Alberto Carneiro, com *O corpo subtil* (1980-81). O próprio artista assumiria a importância desta obra, «é a minha obra mais elaborada conceptualmente e também a mais complexa corporalmente», que condensava o programa conceptual em que se movia, «o meu corpo subtil é o princípio e o fim da minha arte: ela é nele e por ela ele é.» A obra consistia em 84 ardósias (30x30x3cm) e 7+2 pedras. A disposição das ardósias revelava os 12 caminhos, cada um com 7 momentos, da passagem do quadrado ao círculo – a construção espacial da mandala – e do eu ao cosmos – construção do texto.²¹ As 7+2 pedras são as pedras da meditação. Em cada ardósia há uma parte desenhada e outra parte com um aforismo, perfazendo um total de 84 aforismos divididos por uma «linha de silêncio» e organizados pelos temas do ar, da morte, do tempo, do fogo (à esquerda), do corpo, da arte, do labirinto, da árvore (ao centro), da terra, da vida, do espaço e da água (do lado de fora). Numa atitude de auto-conhecimento, o corpo é sempre aparente, uma metáfora que mergulha na memória de arquétipos longínquos e que retoma o interesse pelo *zen* budismo que o acompanhava de longa data.

De facto, desde a segunda metade do século que se evidenciava na arte ocidental uma corrente oriental, caminhos introduzidos nos E.U.A. e que alguns artistas defenderam, como John Cage que desde 1960 adoptou o *zen* como base metodológica, e cuja obra foi fundamental para os artistas dessa década. Esta escola de budismo japonês influenciou profundamente a arte desse país, particularmente a concepção do jardim como lugar ideal para a meditação e paz espiritual. Entre os artistas contemporâneos, podemos referir a sua influência na pintura do artista catalão Antoni Tàpies. A natureza aparecia como paradigma de verdade e conhecimento, como modelo estético, e o facto de se poder aceder a uma interpretação mais verdadeira do mundo, em oposição ao discurso de superioridade do Ocidente, cativou os artistas desse período.

Alberto Carneiro assimilou os ensinamentos da filosofia oriental, que vinham ao encontro da sua paixão pela natureza e que lhe ensinaram a relação que deve existir entre sensações corpóreas e mente. Estudou igualmente a mandala, representação geralmente circular (apesar de poder estar inscrita num quadrado) de origem hindu que se baseia na noção de centro, imagem do mundo, evocação de poderes divinos, itinerário espiritual que deve ser percorrido misticamente e que através da sua contemplação e interiorização possui capacidades libertadoras.

É neste sentido que, mais uma vez regressando à ideia central de Duchamp, o artista se assume como um guia espiritual que proporciona ao espectador o caminho de auto-conhecimento e de elevação plena do espírito, numa íntima relação entre o seu microcosmos e o cosmos.

«Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através duma memória que tem a idade do homem. Não a pedra pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu

íntimo, pelo cosmos que está nela e o qual nos é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive.»²²

Entrados nas décadas de 80 e 90, estas foram um período de diversas viagens e de um retorno à prática escultórica e à origem do seu trabalho com madeira, na «retomada de uma espiral criativa onde a atitude poética se sobrepõe à estética esfriada do conceptualismo.»²³ *Percursos na paisagem - memória de um corpo sobre a terra* (1983-84) inaugura este ciclo que prosseguiu com várias exposições em torno dos ensinamentos da filosofia oriental que os títulos denunciam: *Variações sobre um haikai de Bashô* (1985)²⁴, *Evocações d'água* (1993), *A oriente* (1996) e *Sobre os ventos* (1997-98), *Sobre os rios*, *Sobre o fogo*.

A escolha da madeira como matéria remete para a importância simbólica que a árvore e a floresta assumiram na consciência colectiva não só europeia, mas do Homem.²⁵

«Eu diria que o grande tema do meu trabalho é a árvore, a árvore no singular, como substância em si, que naturalmente habita a floresta. A árvore como arquétipo de uma cultura e de uma civilização.»²⁶

Num dos seus textos mais influentes, Paul Klee utiliza a metáfora da árvore para ilustrar o papel do artista.²⁷ O artista é o tronco, que recebe seiva e fluxo de energia da terra, e que se encontra a braços com o mundo. Mas esta energia, a beleza, apenas passou pelo artista que não a reteve. Para Goethe o belo é aquilo que passa e a arte é um meio privilegiado para contactar com a terra. A arte compreende assim o efémero que se torna permanente através da beleza.

Possivelmente Alberto Carneiro se identificou nas palavras de Paul Klee quando afirmou que as obras falam por elas próprias, que aqueles artistas que falam da arte como natureza estão mais próximos de compreender a arte do que aqueles que falam da arte como linguagem. Porque a arte implica sempre matéria. «A arte: sublime realização abstracta do homem. Daí a impossibilidade de lhe encontrarmos uma definição universal.»²⁸

Ser árvore e arte (2000-2002), obra instalada no parque da Fundação de Serralves, condensa esta energia que as suas obras emanam, sobretudo quando estão inseridas no mundo natural. Debaixo de uma árvore, disfarçados pelas sombras dos ramos desenhadas pelo sol, encontram-se seis buracos, dispostos circularmente em redor do tronco, definidos por pedras, e com pequenos montes de terra ao lado, supostamente a terra que deles foi retirada. É perfeita a adequação da matéria ao local - «o espaço gera a forma, mais do que a forma gera o espaço»²⁹ -, pois apenas com materiais aí existentes, o artista gerou um ambiente-pensamento que apela não meramente à passagem do espectador, pois afinal não é ele o médium. O espectador é impelido a ficar, sentado à sombra da árvore, inserido no círculo definido por ritmos de cheio/vazio. O círculo da mandala, símbolo da perfeição, da eternidade e de Deus.

Sem se esgotar no seu estilo, Alberto Carneiro vai criando peças e programas estéticos que desmontam, reorganizam e resumem a sua estratégia conceptual. *Os caminhos da água e do corpo sobre a terra* (2002-2003) é talvez, entre as obras-exposições mais recentes, o melhor exemplo disso.³⁰ O visitante é levado a percorrer vários envoltivos, cujo mote foi dado pelos percursos das levadas nas montanhas da Madeira. Numa clara analogia à obra de Hamish Fulton (1946) – que prefere a designação de *walking artist* à de escultor, fotógrafo ou artista conceptual que usualmente lhe são imputadas – Alberto Carneiro trouxe para a cena artística fotografias e desenhos que não pretendem ser uma fiel aproximação dos caminhos percorridos, mas o vestígio da experiência pessoal do artista; duas frases ao jeito de aforismos; ramos de árvores, paus, urze e outros elementos vegetais; terra e barro; vidros e espelhos;

ardósias e quadros pintados com flores esmagadas mais antigos, numa proliferação de espaços e percursos.

Em jeito de conclusão, poderíamos dizer que é a vida que o inspira, é a natureza que lhe dá a matéria para as suas obras. A tarefa do artista é talvez a mais difícil, é aquela de ser fiel a si mesmo, e de compreender que «a obra de arte ascende ao sublime no indizível da sua realização.»³¹ Nunca melhor aplicado o verso de Hölderlin que o Homem habita a terra enquanto poeta.

¹ Utilizamos aqui a expressão cunhada por Ernesto de Sousa.

² «Selon toutes apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière.» Marcel Duchamp, *Le Processus Créatif*, col. Envois, L'Échoppe, Paris, 1987 (1957).

³ Abandonar o país temporária ou permanentemente foi a opção tomada por diversos artistas, quer por questões políticas quer simplesmente em busca de uma carreira e/ou contacto com as novas tendências e movimentos, impossíveis em Portugal. A título de exemplo, por Inglaterra passaram António Areal (1934-1978), Rolando Sá Nogueira (1921-2002), Mário Cesariny (1923), Menez (1926-1995), Paula Rego (1935), João Cutileiro (1937), Bartolomeu Cid (1931), Ângelo de Sousa (1938), Alberto Carneiro (1937), Eduardo Batarda (1943), António Sena (1941), João Vieira (1934), Ruy Leitão (1949-1976), João Penalva (1949) e Graça Pereira Coutinho (1949). Já em Paris encontravam-se Lourdes Castro (1930), René Bertholo (1935-2005), Costa Pinheiro (1932), Escada (1934-1980) e João Vieira (1934) que compunham o grupo KWWY, assim como Júlio Pomar (1926), Jorge Martins (1934) e Manuel Baptista (1936).

⁴ Historiograficamente para a década de 60 prevalece a tese de anos de *ruptura*, enquanto que para María Jesús Ávila são, acima de tudo, anos de mudança. Vejam-se os catálogos: *Anos de Ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos 60*, Lisboa, Lisboa 94/Livros Horizonte, 1994 e María Jesús Ávila, *1960-1980. Anos de Normalização Artística nas Coleções do Museu do Chiado*, IPM/Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2003.

⁵ É importante salientar o papel da Fundação Gulbenkian tanto ao nível do programa de bolsas e das ajudas aos jovens artistas, como ao nível da organização de exposições, favorecida pela criação do museu e respectiva política de aquisições, que contrastavam com a ineficácia e a falta de diálogo entre os artistas e o Estado, para o qual foi determinante a nomeação, em 1959, de Eduardo Malta para director do MNAC e a progressiva decadência do SNI.

⁶ Na década de 70, na senda do espírito da revolução de Abril alguns artistas e críticos criaram grupos de trabalho para dar corpo às suas ideias e aproximar a arte à sociedade. São exemplo disso a DGAC (Direcção Geral de Acção Cultural), o MDAP (Movimento Democrático dos Artistas Plásticos) e o CAPC (Centro de Artes Plásticas de Coimbra).

⁷ A respeito da *Alternativa Zero* veja-se o catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto, Fundação de Serralves, 1997. Comissariada em 1977 por Ernesto de Sousa, que inclui Alberto Carneiro na exposição, a *Alternativa Zero* tinha sido planificada para o ano anterior coincidindo com a 28ª Assembleia-geral da AICA, em Lisboa, e assumia-se como uma continuação do projecto dos primeiros modernistas portugueses que tinha sido diluído ao longo do tempo. É interessante analisar esta tentativa de recuperar alguma da intencionalidade dos artistas das primeiras décadas do século XX (Amadeo, Almada, Santa-Rita), sobretudo em relação com aquilo que vinha a suceder internacionalmente por parte dos artistas da década de 60, que como tentativa de escapar aos preceitos formalistas dos anos 50 (alguns ditados por Greenberg), retomaram certas tradições da Vanguarda, mormente o Surrealismo e o Dada, assim como Picasso e Duchamp, num processo de crescente descontextualização e reivindicação de uma produção ahistórica, em que cada época define para si os seus próprios antecedentes, que não têm necessariamente de ser aqueles que estão imediatamente antes de nós.

⁸ Walter Benjamin, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, 1992 (1955), pp. 70-113 (p.82).

⁹ Aristóteles, *Ética*, parágrafos 1140-1147.

¹⁰ Veja-se o capítulo X de André Leroi-Gourhan, *O Gesto e a Palavra. Memória e Ritmos*, Lisboa, Edições 70, 2002 (1965).

¹¹ Giacometti é um dos artistas do século XX que distingue com maior veemência «objectos» de «esculturas», «escultor» de «produtor de objectos». O objecto remete para ele próprio, a escultura remete para alguém, é um esforço de representar outra coisa. Alberto Giacometti, *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*, col. Envois, L'Échoppe, Paris, 1993.

¹² O percurso de Alberto Carneiro, de artesão a artista e deste a «operador estético» relembra o processo de autonomização da arte ao longo dos séculos. Apenas no Renascimento, com Vasari, surge a noção de autor acabando com o anonimato dos artesãos e levantando assim o problema do sujeito. Mais tarde a delimitação moderna deu origem ao conceito de artes mecânicas/liberais e Belas Artes e, posteriormente, com a emergência da burguesia e das primeiras formas de capitalismo, originou a noção de cultura. Veja-se Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'Age classique*, Editions de Minuit, 1993.

¹³ A data de 1968 ficou marcada pelo assassinato de Martin Luther King e pela eleição de Richard Nixon como presidente nos E.U.A., pela ofensiva Tet e consequentes manifestações contra a Guerra do Vietname, pela invasão da Checoslováquia por parte dos países do Pacto de Varsóvia e pelas revoltas estudantis em França. Ao nível artístico é uma data de confluência de vários movimentos e experimentação, entre eles podemos mencionar o Minimalismo, a Arte Conceptual, a Arte Povera, a arte vídeo, a *performance*, a *Body art*, a *Land art*, etc., mas é também o ano da morte de Marcel Duchamp. Veja-se o catálogo da exposição inaugural do Museu de Arte Contemporânea de Serralves *Circa 1968*, Porto, Fundação de Serralves, 1999.

¹⁴ A maioria dos artistas que a praticavam interessavam-se pela intervenção directa na natureza, tornando a obra muitas vezes inacessível e efémera, registada através de fotografia ou de um documento escrito. Alberto Carneiro é muitas vezes apontado como o exemplo português da *land art*, com algumas intervenções interessantes, como *Operação Estética em Vilar do Paraíso* (1973). Mas a sua relação com a natureza é mais sincera e profunda que isso, levando-o a escrever o *Manifesto de Arte Ecológica* (Dezembro de 1968-Fevereiro de 1972).

¹⁵ O texto exerceu grande importância na obra de Alberto Carneiro, não só como instrumento e material de trabalho mas também como «concomitante da obra» e processo de auto-reflexão. «Escrevo sobre os processos do meu trabalho de criação, não para me explicar e assim substituir-me às esculturas, somente para trabalhar as ideias que decorrem dos procedimentos manuais e mentais, como gestos de *poiesis*. Busco fragmentos para construir a unidade. A palavra é também instrumento dessa construção.» Alberto Carneiro, *Notas para um diário* (Fevereiro de 1983/ Setembro de 1989).

¹⁶ Especialmente vinculadas às descobertas científicas do princípio do século XX, foram as Vanguardas Históricas e o Cubismo que questionou mais seriamente os conceitos tradicionais de espaço e tempo. As três dimensões euclidianas que até ao princípio de novecentos serviam de base aos pintores já não eram suficientes, pois com uma atitude mais intuitiva e, segundo palavras de Guillaume Apollinaire, os artistas preocupavam-se então com «as medidas possíveis do espaço que em linguagem figurativa dos modernos são indicadas todas juntas com o termo quarta dimensão.» Vide Luc Ferry, «O Declínio das Vanguardas», *Homo Aestheticus*, Coimbra, Almedina, 2003 (1990).

¹⁷ «Considérons d'abord deux facteurs importants, les deux pôles de toute création d'ordre artistique: d'un côté l'artiste, de l'autre le spectateur qui, avec le temps, devient la postérité.» Marcel Duchamp, Op. Cit.

¹⁸ Devemos a designação a Ernesto de Sousa, in «A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro», *Colóquio/Artes*, Fevereiro, Lisboa, FCG, 1974, pp. 26-34.

¹⁹ Alberto Carneiro, *Notas para um Diário* (5 de maio de 1965).

²⁰ Expressão que dá título à obra de Derrick de Kerckhove, *A Pele da Cultura*, Relógio d'Água, 1997.

²¹ Alberto Carneiro, «O Corpo Subtil 1980/1981», reeditado em *Alberto Carneiro: exposição antológica*, Lisboa, FCG/CAM, 1991.

²² Alberto Carneiro, *Notas para um Diário* (1970).

²³ Raquel Henriques da Silva, «Alberto Carneiro: os corpos da escultura», *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, CGAC, Xunta de Galicia, 2001, pp. 24-31 (p. 30).

²⁴ O *haiku* deriva de uma forma anterior de poesia, em voga no Japão entre os séculos IX e XII, designada por *tanka*. Tinha 5 versos, de 5 e 7 sílabas, que tratavam temas religiosos ou ligados à corte. Bashô Matsuo (1644–1694), considerado o primeiro e maior poeta japonês de *haiku*, enriqueceu-o superando a artificialidade de poetas

anteriores e tornando-o artística e socialmente aceite. A par de poemas de carácter lúdico, começou a valorizar o papel do pensamento no *haiku*, imprimindo-lhe o espírito do budismo *zen*.

²⁵ A importância da árvore e da floresta está fortemente enraizada na cultura dos povos da Europa Central, mormente na Alemanha. São interessantes estas raízes na pintura neo-expressionista alemã dos anos 80, em artistas como Anselm Kiefer ou Georg Baselitz.

²⁶ Alberto Carneiro, citado por Alexandre Melo in *Alberto Carneiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 17.

²⁷ Paul Klee, «Sobre os princípios criativos da arte moderna», *Escritos sobre arte*, Lisboa, Edições Cotovia, 2001.

²⁸ Alberto Carneiro, «Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora», *Notas para um manifesto de arte ecológica*, Dezembro 1968/Febrero 1972.

²⁹ Os escritos de Gaston Bachelard foram fundamentais na sua concepção do espaço: «Encontrei-o através das minhas vivências com a matéria, no prolongamento das minhas reflexões, na definição de uma poética que me tinha chegado mais pelo sentir e que encontrou nele a formulação teórica.» Alberto Carneiro, *Notas para um diário* (9 de Maio de 1965).

³⁰ Apresentada na Galeria Porta 33 no Funchal (www.porta33.com).

³¹ Alberto Carneiro, *Notas para um Diário* (Febrero de 1983/Setembro de 1989).