



Pedro Morais





Fidelidade Mundial  **chiado8** ARTE CONTEMPORÂNEA

Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em Janeiro de 2002, é um projecto 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.





MA – A Dança dos Pirlampos





À Luiza Neto Jorge e ao Escada





Numa passagem do seu seminal ensaio de 1969, intitulado “Situational aesthetics”, o ensaísta e artista conceptual britânico Victor Burgin recordava uma das mais contundentes e argutas declarações produzidas pelas vanguardas da primeira metade do século XX: “Habitúamo-nos a julgar a obra à luz da sua adequação face ao aparato; talvez seja tempo de começar a julgar o aparato à luz da sua adequação face à obra.” Recuperada de um texto de 1930 do dramaturgo e poeta alemão Bertold Brecht, esta citação tinha uma dupla função no âmbito do discurso de Burgin: se, por um lado, ela aludia à (ainda) necessária revolução nos processos que governavam essa entidade complexa a que nos referimos hoje como “sistema artístico”, por outro, invocava também toda uma tradição crítica que se debruçou sobre o que é, o que pode ser e como se deve agenciar a experiência artística, tendo como ponto de partida uma perspectiva teórica, material e disciplinar bastante permeável – a do teatro.

O significado histórico de gestos como o da invocação de Brecht por Burgin no dealbar da década de 1970 é algo que talvez só se consiga aferir em toda a profundidade nos dias que correm, e à luz de um conjunto de práticas artísticas que souberam levar às últimas consequências as clivagens naquele momento anunciadas. É o caso de Pedro Morais (Lisboa, 1944), cuja obra se estabeleceu a partir de fundamentos artísticos, éticos e pragmáticos que fazem pleno uso da liberdade que se pode encontrar nos interstícios do aparato. Do mesmo modo, longe de se restringir a um qualquer reduto disciplinar, a singularidade da sua obra deve tanto à prossecução sistemática de um número circunscrito de interesses particulares, quanto a uma absoluta convicção de que a qualidade extrapolável desses interesses não é passível de ser fixada na su-

perfície de um único suporte, exigindo antes a amplitude de um acontecimento e a diversidade de uma experiência sinestésica. Muito mais do que na forma tradicional do objecto, o trabalho de Pedro Morais é investido na construção de parâmetros, no estabelecimento de coordenadas que facilitam uma determinada organização da experiência. Essa, como veremos, tende a ser da ordem do *quase-nada*, de uma progressiva aproximação ao vazio e à sua promessa de pleno sentido, sem obviar o que seja do mundo material.

Intitulado *MA – A Dança dos Pirlampos*, o projecto que Pedro Morais traz ao Chiado 8 prolonga um corpo de obras que o artista tem vindo a desenvolver desde meados da década de 1970, altura em que anulou todo o seu trabalho anterior¹, refundando a sua postura artística sobre um conjunto de critérios que, em parte, nascem de uma reacção às acepções de aparato que acima notámos. O primeiro e, porventura, o mais evidente destes critérios é também o factor responsável pela sua discreta presença nos circuitos expositivos. De facto, e ainda que tal decisão não comporte qualquer intenção prescritiva, a actividade deste artista tem estado determinada por um *ethos* produtivo que prevê três situações muito concretas: em primeiro lugar, para Pedro Morais a actividade artística não é uma prática sistemática, mas antes uma resposta contingente a uma solicitação²; em segundo lugar, o artista entende que o gesto criativo depende da existência de uma relação empática com o lugar (físico, psicológico, político, social) que o acolhe; por fim, Pedro Morais não abdica de salvaguardar essa mesma relação face aos ritmos, às exigências e aos constrangimentos que pautam habitualmente os processos expositivos. Significa isto, portanto, que nem toda a oportunidade é



imediatamente viável para Pedro Morais, o que em grande parte justifica que as últimas três décadas tenham assistido à realização de pouco mais do que uma dúzia de exposições suas.

Nos últimos anos, porém, o trabalho de Pedro Morais tem sido alvo de um interesse crescente no nosso país, traduzindo-se este interesse na realização de um conjunto de exposições recentes cujas relações dialécticas em muito contribuem para o projecto que agora se apresenta³. À semelhança do que acontecia em *MU - Lua em chão de terra batida* - obra apresentada em 2009 na sala de exposições temporárias do CAM - Fundação Calouste Gulbenkian -, *MA - A Dança dos Pirlampos* contempla na sua estrutura a ideia, ou melhor, a experiência do caminho como uma espécie de preâmbulo da obra em si. Agora, como então, o espectador é confrontado com uma distância, um espaço vago que terá de ser percorrido para que se possa chegar a algo que se insinua no final do percurso. Ao contrário da absoluta escuridão em que estava mergulhado o caminho de *MU*, enfatizando sobretudo a anulação da arquitectura enquanto instrumento de uma ordem e de uma configuração preexistentes, em *MA* deparamo-nos com um caminho que estabelece um eixo, uma linha em tensão que confronta a irregularidade geométrica das salas do Chiado 8. Este não é, porém, um gesto correctivo; pelo contrário, este é um gesto que sublinha a arquitectura atípica destes espaços, integrando essa dinâmica e essa estridência em relação ao cânone racionalista como um dado importante do projecto.

Quando confrontados com este corredor, é quase impossível não recordar um conjunto de importantes obras da história da arte recente, cujas estruturas e abordagens estabelecem ecos produtivos com esta peça. É o caso de *Live Taped Video Corridor*

(1970) de Bruce Nauman, do projecto para o Pomona College de Michael Asher (1970), ou mesmo das caminhadas de Richard Long (desde 1967). Todavia, e embora estas menções possam contribuir para a compreensão do campo referencial que enquadra a peça de Pedro Morais, esta não partilha nem a condição tautológica da obra de Nauman, nem a intenção crítica de Asher, nem o fito comunitário de Long. Muito claramente, este caminho é um instrumento de concentração, o lugar de um isolamento operativo através do qual a atenção do visitante se foca ora no acto de caminhar só, ora no destino que se lhe apresenta, ora no tempo psicológico em que a própria consciência destes fenómenos ocorre. Em todo o caso, estamos perante uma tipologia de experiência que institui um corte com a voragem do quotidiano e que estabelece os seus limites entre a concentração e a contemplação.

Da entrada do caminho é possível entrever uma estrutura azul. Não antes de meio do percurso se percebe que a referida estrutura é um cubo com três metros de lado e cuja face frontal apresenta uma secção estreita e longitudinal. Até esse ponto, aquilo que o visitante tem perante si é uma imagem ou, mais precisamente, uma pintura: um campo colorido em azul profundo, sobre o qual se destaca um rectângulo negro. Que uma pintura se possa anunciar aqui como destino do percurso é, já por si, uma consideração reveladora da vontade de conjugar sistemas perceptivos distintos e tradicionalmente inconciliáveis. Contudo, a relação imediata que esta (transitória) imagem estabelece com as práticas pictóricas de artistas como John McLaughlin, Barnett Newman ou Eric Orr transporta-nos precisamente para o momento histórico em que a noção de fronteiras perfeitamente estanques entre regimes disciplinares e perceptivos é uma convenção que entra em

crise⁴. E, ainda, que a perspectiva sobre esta potencial pintura seja já um prenúncio do que se segue, será sempre com surpresa que encontraremos a última sala desta exposição transformada num cais ao qual assoma um enorme corpo geométrico assente num mar de branco.

Esta pintura é afinal um corpo. Não será exactamente uma escultura – pelo menos não no sentido em que nos habituámos a experienciar a escultura contemporânea, uma vez que a não podemos contornar nem ter uma percepção completa da sua relação com o espaço. De certo modo, este corpo está bastante mais perto da estatuária – esse imemorial antepassado da escultura – e da forma como esta tipologia de objectos era pensada para ser vista essencialmente de uma perspectiva frontal. É bastante curioso que, na tradição hierática, a estatuária ganhe o nome de *imagens* e que o seu posicionamento na arquitectura esteja perfeitamente condicionado a uma função que é simultaneamente evocativa, mística e simbólica. Algo da mesma ordem tem lugar aqui e é potenciado pelo conjunto de fenómenos a que nos sujeitamos se cedermos à tentação de nos aproximarmos da fenda que temos frente a nós. Nessa situação, e a dois tempos, podemos não só sentir o ininterrupto sopro que emana do interior da estrutura, mas também perceber a presença de subtis e esporádicas iluminações que interrompem a sua absoluta escuridão, estabelecendo a cadência aleatória da dança dos pirlampos a que se refere o título desta exposição.

Na língua japonesa, na qual Pedro Morais colheu esta palavra, *MA* significa intervalo. Muito para além da relação directa entre este vocábulo e a fresta que encontramos na superfície da estrutura, a ideia de intervalo é transversal à peça que agora se apresenta, bem como à actividade artística de

Pedro Morais considerada no seu todo. Neste último ponto, vale a pena não só retomar a questão do aparato referida no início do texto, mas também observar o lugar muito particular que a actividade do artista ocupa no panorama contemporâneo. Para tal, basta levar a cabo o exercício de a tentar classificar à luz dos cânones taxinómicos – essas expressões dilectas do aparato – ainda vigentes. Nem pintura, nem escultura, nem instalação, nem *happening*, nem *performance*, nem ambiente: a actividade de Pedro Morais serve-se de todas estas instâncias para a construção de *situações específicas* vocacionadas para a manifestação íntima de uma subjectividade através da organização concreta e objectiva das coisas do mundo. No fundo, estamos perante uma concepção artística que, liberta de constrangimentos históricos ou disciplinares, soube construir a sua singularidade no intervalo entre as heranças do expressionismo, do conceptualismo e das práticas minimais. Na esteira daquilo que Victor Burgin apelidou de *estética situacional*, as obras de Pedro Morais assemelham-se a sistemas capazes de produzir uma realidade composta por objectos que estão “localizados parcialmente no espaço real e exterior, e parcialmente no espaço psicológico e interior”⁵.

Uma vez perante o sopro e a dança dos pirlampos, não há como evitar reconhecer que a intervenção de Pedro Morais teve como destino último – como tem sempre, aliás – o estabelecimento de condições através das quais “se possa ver”⁶. Ver, efectivamente, não significa aqui o acto de perceber algo novo, um qualquer maneirismo ou uma abstracção. Pelo contrário, este ver remete para o efeito transformador de observar o que nos é familiar sob uma outra intensidade. Como num *haiku* visual⁷, esta intensidade depende de um cuidadoso agenciamento do encontro entre o objecto

e a memória, as expectativas e a sensibilidade individuais. Sobretudo, depende de uma destabilização das convenções, da ruptura com esse processo de progressivo empobrecimento da experiência por via da sua erosão na corrente inexorável do quotidiano. Por entre o sopro que emana da dança dos pirilampos, o breve espanto do mesmo e a sua extraordinária inscrição num instante suspenso.

1 Victor Burgin, "Situational aesthetics", in Harrison, Charles, e Wood, Paul, *Art in Theory 1900-1990 - An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, pp. 883-885.

2 Referimo-nos a "The modern theater is the epic theater", consultável em Willett, John, *Brecht on Theatre - The Development of an Aesthetic*, Nova Iorque, Hill and Wang, 1977.

3 Na verdade, o episódio, decorrido entre 1975 e 1976, em Paris, não se restringiu apenas à anulação da sua produção artística até à data: incluiu também um gesto de apagamento de dados biográficos cujos alcance e consequências foram objecto da atenção de Tomás Maia no texto que produziu para o catálogo da exposição *Locus Solus / Dokusan*, que teve lugar no Museu de Arte Contemporânea de Serralves em 2006.

4 Numa conversa recente, Pedro Morais afirmou: "A minha prática é estar aqui, disponível."

5 Falamos da individual *MU - Lua em chão de terra batida*, CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, e das colectivas *Professores*, CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, e *Avenida 211*, apresentada no 4.º andar do espaço Avenida 211, Lisboa, 2008.

6 À luz da obra em análise, referimo-nos sobretudo aos desenvolvimentos ocorridos nas décadas de 1950 e 1960 e, particularmente, às experiências associadas com as chamadas Color Field Painting e Hard Edge Painting e, sobretudo, aos desenvolvimentos pós-minimais de movimentos como o Light and Space. Veremos mais adiante como estas referências permitem que arrisquemos situar o trabalho deste artista no panorama contemporâneo.

7 Burgin, *Ibidem*.

8 Pedro Morais citado por Isabel Carlos em Carlos, Isabel, "Pintura a três dimensões", in Morais, Pedro e Carlos, Isabel, *MU*, Lisboa, CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

9 Forma poética originária no Japão do século XVII cujos poemas, de grande concisão, são compostos por três versos sem rima, sendo o primeiro e o terceiro pentassílabos e o segundo heptassílabo.

Projecto em exposição

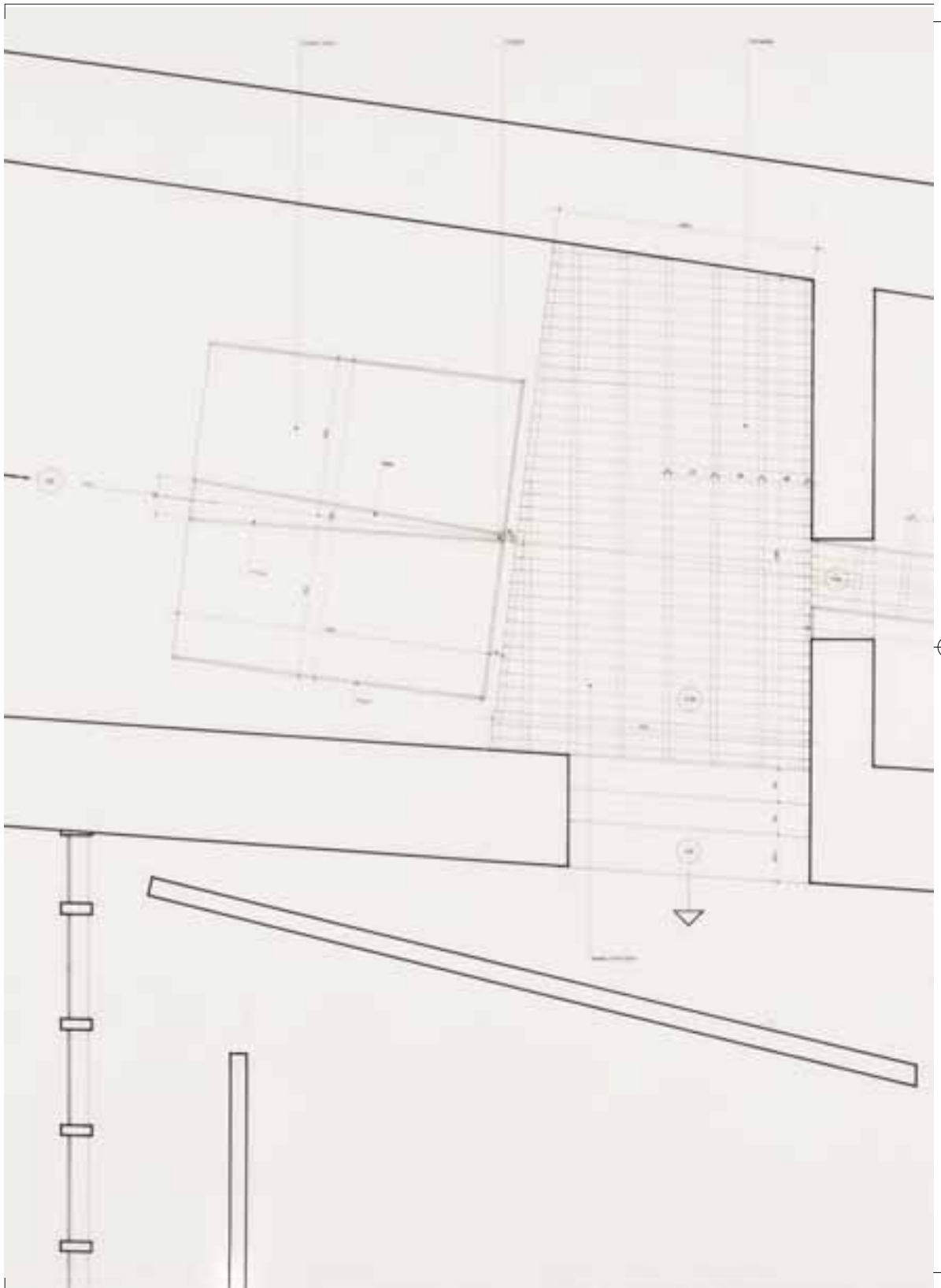
Lista de reproduções

**MA – A Dança dos
Pirilampos, 2011**

Gesso cartonado, estrutura em aço, estrado e soalho de pinho encerado, *leds*, sistema electrónico, ventilador de computador, cor, pó de pedra e projector de teatro com tripé, luz e filtro difusor.

**MA – A Dança dos
Pirilampos, 2011**

Pormenor de modelo [capa]
Desenho técnico [pp. 8-9]
Vista de maqueta [pp. 10-11]









Pedro Morais nasceu em Lisboa em 1944. Frequentou os cursos de Pintura da Escola António Arroio e da Escola de Belas-Artes de Lisboa, e a École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. Residiu em Paris de 1965 até 1977, tendo sido bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em 1967-1968. De regresso a Portugal, em 1977, foi professor na Escola António Arroio. Entre 1979 e 1994 é o responsável pela experiência pedagógica "Atelier Livre AT.RE". É, desde 1984, responsável pela programação da Galeria Lino António. Entre 1975 e 1976 anulou toda a sua produção artística e dados biográficos anteriores (1964-1976), nas realizações *LETTRE OU FENETRE A SEPT AMIS - AUREVOIR PEDRO MORAIS* - projectos e textos (Paris, 1975) e *TU EST..., Duplo Triângulo* - desenho, pintura e objectos (Paris 1976). Tem vindo a apresentar, desde 1982, diversas realizações e projectos, nomeadamente: *Deserto I* (Projecto), SNBA - Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa (1982); *Deserto II*, Escola António Arroio, Lisboa (1983); *Deserto III*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (1984-1987); *Célula I*, I Exposição

Internacional de Esculturas Efêmeras, Fundação Demócrito Rocha, Fortaleza, (1986); *Célula II*, III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1986); *Locus Solus*, I Fase do projecto (1987-1988); *Caixa I*, apontamento para *Locus-Solus*, Escola António Arroio, Lisboa (1988); *Locus Solus I*, Projecto (Bolsa de Criação Artística - Secretaria de Estado da Cultura - 1988-1990); *Locus Solus II*, Projecto, Fundação de Serralves, Porto (1988-1991); *Dokusan II*, Galeria Monumental II, Lisboa (1994); *Soufle II, Livro DESENHO*, Fundação Carmona e Costa/Assírio & Alvim (2001-2003); *Locus Solus III - Uma parede oca de cal pintada e água corrente e Dokusan III - Lâmina e anamorfose em parede caiada*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto (1999-2006); *50 Anos de Arte Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2007); *Focus Fatus*, Avenida 211, Lisboa (2008); *MU - Lua em chão de terra batida*, CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2006-2009); *MA - Quadrado em Azul Profundo*, CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2010).



MA – A Dança dos Pirilampos

