

Entre a liberdade e a disciplina, através do rigor criativo

Maria José Magalhães*

O mundo é sempre mapeado e representado a partir de uma (tentativa de) posição de dominação, sendo o/a seu/sua autor/a o centro do universo, e é igualmente sempre a partir deste centro que o resto do mundo e do universo gira, desafiando toda as leis da física.

A pós-modernidade já pretendeu abolir ideias que constituíram a tranquilidade e serenidade durante os séculos da modernidade, entre as quais, a ideia do autor individual e expressivo propondo que se façam leituras historicamente situadas.

E é numa leitura onde queremos cruzar quer a posição do artista quer a de quem analisa que, com Nadir Afonso, nos atrevemos a trazer para cima da mesa a sociologia da modernidade a par das discussões estéticas modernistas. Como afirma Eduardo La Fuente (1998) para a música, a arte em geral mostra-se «resistente à teorização sociológica precisamente porque aparece como menos directamente «social» na era moderna».

O século xx que Nadir percorreu atravessando fronteiras culturais e geográficas – de Chaves a Paris, do Centro da Europa ao Brasil – é o século de grandes rupturas científicas e de imensas aventuras tecnológicas: Albert Einstein, a electricidade, a Torre Eiffel, o aeroplano, etc. Também na vida social, o século é cortado por períodos contrastantes de extrema esperança nas promessas económicas do capitalismo monopolista com a crença no pleno emprego e num mundo de igualdade e de satisfação plena dos desejos materiais que foi abrupta e incredivelmente banida pelo fascismo, brutalmente interrompida por duas guerras que assolaram a civilização ocidental e questionaram todos os seus pressupostos.

A procura da verdade e do rigor em vez de beleza

Durante séculos da civilização ocidental, sensivelmente até ao séc. XIX, os principais conceitos na teoria estética dominante que definiam *arte* consistiam no entendimento de «beleza» e de harmonia das formas, sendo a conjugação destes dois eixos a base das concepções sobre *fine art* que perdurou desde o renascimento. Para Kant, por exemplo, a «beleza», ou o que quer que ele designava como belo, era «sublime».

Mas, o séc. XIX tinha preenchido o olhar ocidental com as hordas das multidões que assolaram os espaços urbanos, infestaram as ruas de pobreza que já não se escondiam por detrás de montes verdejantes, e teimosamente se impunham no horizonte de diletantes ou menos diletantes pensadores, artistas ou outros/as e o modernismo rompeu com estes referentes e, de ruptura em ruptura, novos horizontes vão ser desvendados deixando para traz essa subjectiva e socialmente construída noção de beleza.

Encontramos em Nadir uma procura incessante da harmonia, é verdade, mas uma harmonia que não procura uma beleza «tradicional» ou naturalística, antes busca a excelência do rigor das formas, uma harmonia feita da extrema abstracção geométrica que o artista filosoficamente remete para leis da natureza.

Com uma infância repleta de ruralidade nas suas intensas sensações físicas, e uma vida plena de aventura e descoberta, Nadir epitomiza a modernidade nas artes visuais, a par de grandes nomes como Kandinsky, Klee, Klimt, Vasarely.

* Professora Universitária.
Docente da Faculdade de Psicologia
e de Ciências da Educação da
Universidade do Porto.

Modernidade até ao mais ínfimo do ser?

O seu pensamento filosófico providencia os fundamentos para olharmos e sentirmos a modernidade até à medula do trabalho de Nadir Afonso. Uma modernidade que tem por companhias Keynes, Comte, Huxley, Habermas, Galiléu ou Marx; dispendo uma combinação entre racionalismo e métodos científicos a aplicar às questões que a humanidade enfrenta. Modernidade, enquanto projecto histórico ocidental que iniciou no pós-feudalismo, um caminho para tudo medir, tudo mudar, tudo inovar.

A modernidade insinua-se como uma religião, em que deus é substituído pela razão matemática e os rituais se abandonam a favor de uma ruptura com o passado e a tradição em prol do progresso e de melhorias para a humanidade. Tecnologia, a extrema concretização da abstracta matemática, envolve a produção económica em cristais de capitalismo-industrialização, urbanização zonada, burocracia e cultura de massas, onde o desencantamento sobre deus e o mundo fica preenchido pela devoção ao conhecimento científico e ao racionalismo. Insinua-se através de dicotomias que estruturam a vida social e, conseqüentemente, também a vida cultural. No entanto, uma das suas principais dicotomias, a divisão taylorista entre trabalho manual e trabalho mental (ou intelectual), é desafiada por artistas da pintura e da escultura onde se aspira ao absoluto e, no entanto, são as mãos o principal instrumento para lá chegar.

Reencontramos aqui também a modernidade crítica em Nadir na sua defesa e apologia do valor *trabalho*:

Assim, o único mestre capaz de nos orientar na cultura da arte chama-se «trabalho»: manejo das leis pelas mãos e pela percepção. (1990: 72)

«É no corpo a corpo com as coisas – *ao trabalhar a natureza o homem é trabalhado por ela* – que, segundo o materialismo, nasce a obra criativa.»
«O criador não tem certamente um *objecto* para

modelo de perfeição; mas tem as suas *marcas* – as condições da sua existência – que o moldam à sua imagem.» (1999: 48 e 49).

A devoção à matemática e à geometria

A medição, uma das preocupações centrais do positivismo e, portanto, da modernidade, é também uma preocupação de Nadir Afonso que desenvolve: «Podemos perguntar *o que é o tempo* como perguntamos *o que é o tamanho*. [...] O tamanho é uma abstracção: não o sinto de forma concreta; apenas o sinto como correspondência entre dados concretos...» (2000: 43)

O artista reafirma que «a especificidade da obra de arte é de origem matemático-geométrica» e procura a perfeição e a harmonia nesse caminho.

O rigor matemático oferece a tranquilidade, ainda que efémera, da precisão, do desejo humano de intimidade com a transcendência, com algo para lá de nós.

Um olhar apressado classificará Nadir Afonso como epítome da arte abstracta da modernidade sociológica, onde a vida social, nos quotidianos que se pautaram por fundamentos dicotómicos foram perseguidos por uma ciência explicativa e preditiva que pretendeu disciplinar ordeiramente os sujeitos e os lugares, o tempo e o modo, o espaço e as funcionalidades.

O artista desafia as dicotomias estruturantes da modernidade, entre as quais realçamos a oposição entre racionalidade e intuição ao desenvolver «Uma estética racional numa linha intuitiva»:

«A criação artística distingue-se no entanto das operações geométricas desenvolvidas pelos géometras; a partir das mesmas relações naturais, o artista intuitivo opera por ponderação e compensação dos espaços: integração e desintegração¹; é a mesma exactidão, a mesma precisão matemática mas aqui irreduzível às ciências constituídas. (1990: 72)

1. O autor refere-se à «lei da integração e desintegração dos espaços» que desenvolveu em: *Les Mécanismes de la Création Artistique*, Éditions du Griffon; e em *Le Sens de l'Art*, Imprensa Nacional; *Monografia de Nadir Afonso*, Editora Bertrand.

2. Pode observar-se um maior pendor imitativo em alguns artistas da «arte tradicional» como Hans Holbein, do que noutros como Botticelli, Bosch ou El Greco, assim como alguns pintores modernos, como Paul Klee, Wassily Kandinsky são mais expressionistas ou abstractos do que outros como Amedeo Modigliani, Pierre Bonnard.

3. Considerada o «berço da arte moderna», a pintura mostra cinco mulheres nuas, claramente prostitutas num bordel, onde podemos salientar as máscaras que cobrem duas caras (Molineux 2007): Antes de *Les Demoiselles*, mesmo o trabalho de Picasso, nos períodos «rosa» e «azul» era claramente a continuação da tradição imitativa, perto do trabalho de artistas como Rembrandt, Goya, Manet and Van Gogh. Curiosamente 2007 assinala também o centenário desta obra de Picasso, (Molineux 2007)

A «arte moderna» ou espreitando um sol que não existia

Habitualmente, distingue-se «arte tradicional» da «arte moderna» pelo facto de a primeira tentar imitar a natureza, incluindo a aparência das pessoas e dos objectos no «mundo real», enquanto a «arte moderna» tem sido vista como distorcendo o «real», e, levada às últimas consequências na arte abstracta, abandonando completamente a dimensão representacional, naturalística ou «realista» na obra artística?

Muitos autores/as localizam em *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* e *Les Femmes d'Alger (O Versão B)* *Les Démoiselles d'Avignon*³ como um marco importante na arte moderna, sobretudo pela sua provocação do cubismo, que se mostra uma arte esteticamente radical. Bourdele, 1945⁴ diferentemente de *Les Démoiselles d'Avignon* estão subtilmente irreconhecíveis, sem máscaras, e sem que possamos identificar nestas também cinco mulheres a devolução da raiva do olhar ao espectador que, em Picasso, se supõe ser masculino (Duncan 1993). Berger (1972a), embora não discuta o modernismo em profundidade, considera o cubismo como crucial ao movimento da arte moderna e de arte revolucionária do séc. xx, a síntese do materialismo de Gustave Courbet e a dialéctica de Cézanne, tendo sido *Les Démoiselles* a obra que o terá provocado.

Como Bourdele, também Gueixas, 1989, evocam o tema da sexualidade reprimida e de Bourdele, que o séc. xx questionará e o séc. XXI surpreenderá. E em *Jeunes filles* mostra como se deixa impregnar de algum abstencionismo picassiano. Olhar a obra de Nadir significa jamais receber uma bofetada na face como olhando *Les Démoiselles d'Avignon*, podendo espraiair-nos também por *Les Villejoises* (Nadir Afonso 2005: 75), sem o male gaze a perseguir-nos:

Identidades nomádicas e os movimentos artísticos

Como Paul Klee⁵ que escreveu "Esboço de uma teoria das cores" e "Filosofia da criação", também Nadir tem uma vasta obra sobre a criação artística e sobre a arte, publicada em Portugal e em França, mostrando a sua reflexividade em torno da sua própria produção.

Vislumbramos Kandinsky, cuja criação puramente abstracta percorreu um longo período de maturação assente em intensas teorizações a partir das suas experiências artísticas, quando Nadir procura na matemática e na geometria a perfeição na sua obra. Todavia, enquanto Kandinsky apelava ao conceito de uma necessidade interior para explicar a sua devoção a um profundo desejo espiritual, Nadir remete para a natureza a justificação teórica da procura de rigor e precisão da sua arte

Kandinsky, um teosofista que escreveu «Do Espiritual na Arte» e afirmou que «em muitos aspectos, a arte é semelhante à religião», tem também a ver com a companhia musical⁶ da época – Mussorgsky⁷, Schönberg⁸ e Wagner⁹ – que vai ser para este artista, o que a matemática e a geometria vão desempenhar para Nadir.

Kandinsky é um homem do mundo, e, em oposição à sua teosofia, vemos a sua biografia recheada de cargos ligados a instituições governativas, associações, academias, centros culturais, de Moscovo, da Bauhaus, em França, Nadir é um homem fora do mundo, um pensador, um filósofo que reflecte sobre a coerência dos seus actos e pensamentos, alguém a quem a posse não seduz.

4. Ver também Afonso (1990), pág. 120.

5. Klee e Kandinsky e outros artistas pertenceram ao grupo chamado Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul).

6. Kandinsky chega a afirmar que «Color is the keyboard, the eyes are the hammer, the soul is the piano with the strings». Também a música tem muitos autores que desenvolvem a importância da matemática para esta arte.

7. Em 1928, apresenta uma peça de teatro sobre «Quadros de uma Exposição» de Mussorgsky no Friedrich-Theater, em Dessau (Düchting 2000).

8. Corresponde-se regularmente com Schönberg, em 1911, por exemplo, vindo a passar uma temporada com este compositor e músico e sua esposa, no Verão de 1927, no Wörthersee, Áustria (Düchting 2000).

9. Particularmente a obra Lohengrin.

Arquitecto que pintava e pintor que arquitecta

A sua biografia é recheada de uma relação mal-amada com a arquitectura por uma paixão interdita pela pintura à qual só se entrega definitivamente em 1965. Todavia, a arquitectura permitiu-lhe trabalhar com *Le Corbusier*, em Paris, e com Oscar Niemeyer, no Brasil, e se consiste, como alguém já classificou num «labirinto das contingências», o certo é que não podemos deixar de admirar o que esta disciplina fez por este grande expoente da pintura contemporânea. No entanto, Nadir não conviveu com os constrangimentos que ela impõe:

«A criação duma obra arquitectónica requer qualidades muito especiais; o arquitecto enfrenta uma vertente íngreme e penosa no topo da qual assentam as suas mais importantes realizações. Mas, oh ilusão, essa encosta escarpada não a vence ele, nem à custa duma concepção fecunda, nem graças a uma imaginação prodigiosa. Para que esconder a real verdade? O acesso à obtenção de autoria de um projecto só é franqueado ao indivíduo que possui as qualidades do hábil diplomata, do insinuante furavidas, do industrioso captador das instituições e dos fortes capitais». (Nadir Afonso 1990: 53)

Orlando e Nadir – tonalidades mágicas de uma profecia

Nascido em Dezembro de 1920, numa pequena cidade de um país ibérico plantado na orla atlântica, será pouco provável que o encontro que lhe evitou chamar-se Orlando e o predestinou a ser Nadir tivesse algo a ver com Virginia Woolf que escreveu *Orlando, A Biography*, oito anos mais tarde e que, curiosamente, foi considerada uma das fundadoras do movimento artístico conhecido como modernismo.

Segundo as suas próprias palavras, um cigano terá abordado seu pai, perguntando-lhe como se iria chamar a criança e, à resposta de Artur Maria

Afonso, o cigano terá profetizado: «Muito orlando será ele.» Interessou-nos a forma singela como esta lembrança ecoa relações amistosas se não harmónicas com a etnia cigana, no início do Séc. XX, em Trás-os-Montes e picou a nossa curiosidade o sentido da profecia e a razão da alternativa – Nadir.

Orlando, tradução italiana de *Rolando*, tem em *Orlando Innamorato*, de Matteo Maria Boiardo¹⁰ e em *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, as expressões mais prováveis da referência profética do cigano. Assim, «muito orlando será ele» poderá ser interpretado pela ideia de que seria muito «afamado, célebre, notável», sendo Nadir um nome mais adequado para o equilibrar nas asas da fama, como ponto de localização, num universo de errâncias e busca incessante do absoluto. *Nadir*, ou norte vertical, ponto em oposição ao zénite, onde o sol se situa à meia-noite, é habitualmente descrito como sendo as nossas raízes, o ponto mais remoto das nossas origens, dos nossos fundamentos da vida.

Talvez que a arquitectura o tenha ajudado a encontrar-se na confluência dos principais eixos que dão sentido à nossa orientação na vida: o zénite, o nadir, o este e o oeste.

Tensão e conflito criativo

Talvez se possa falar da modernidade na pintura de Nadir Afonso como Clement Greenberg caracterizou o modernismo na arte e na literatura, quando realça que a «essência do modernismo» reside «na utilização de métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não para a subverter, mas para a entrincheirar mais firmemente no seu campo de acção» (1993: 755) Assim, para este crítico e teórico de arte, a arte seria assim designada se e quando fosse capaz de providenciar um tipo de experiência não possível de obter por nenhuma outra actividade.

10. Publicado pela primeira vez em 1482 ou 1483, na continuação, na versão italiana, das canções dos companheiros de *Carlos Magno*, entre as quais, *La Chanson de Roland*.

Talvez possamos afirmar que *Os Seres e a Cidade* representam, em Nadir Afonso, a criação de espaços de conjugações momentâneas e conflitos criativos, numa tensão complexa e num conflito negociado.

Quando o indefinido não se deixa controlar – a figura humana esboçada fugindo ao controle da geometria ou da matemática, teimando encontrar espaço para além do espaço:

Os Seres e a Cidade, Jeux. As mulheres na Praia de Istambul 1983 (1990: 127) são como as *Filles de Venise 1951-88* (1990: 123), mais se adivinham do que se vêem. Curiosamente, em *Mulheres na Praia 1988* (1990: 119) ou *As banhistas 1989* (1990: 114), as figuras se mostram pacificamente ao olhar.

A sensualidade encontra-se muito sublimada embora possamos desvendar algumas: *O amor 1949* (1990: 124) – o beijo, a sensualidade dos corpos não necessariamente genderizados – assim como *Couple 1949* (1990: 122) e em *Les grands amours 1989* (1990: 183), que constituem obras sobretudo da sua juventude. O encontrar de um equilíbrio entre o abstracto e geométrico e a representação da figura humana – a aproximação às mitologias – *Orestes Electra, Filles de Job* (Nadir Afonso 2005: 89) e também – a contradição entre a ordem e o caos também Apolo entra nesta secção da tentativa de equilibrar o indefinido e a liberdade do caos com o controle supremo da geometria e da matemática – o resultado são espécies de deuses [e esses achievements são para o masculino] o feminino mantém-se no vislumbrável e indefinido, na obscuridade do que não se percebe mas se adivinha [Le Rêve] também em *Estátuas Móveis*.

Materialismo e idealismo, desafiando dicotomias

O próprio artista escreve: «o ponto de partida dos meus escritos sobre arte situa-se numa censura crítica à secular oposição entre idealismo e materialismo.» (1990: 226), reflectindo, através das suas mãos e da sua mente ultrapassar a oposição entre Marx e Husserl.

A ênfase de Nadir nas condições reais de existência mostra como o artista abraçou um ramo do modernismo crítico, rejeitando o individualismo a favor de uma visão do todo social como essencialmente relacional. No modernismo crítico, encontramos, nas diferentes correntes que o povoaram, uma ênfase comum no holismo ou na totalidade. No entanto, Nadir procura uma natureza pré-existente, embora tal como no marxismo e no estruturalismo, na reflexão filosófica de Nadir, posamos submeter uma rejeição da ideia de natureza separada e diferente de sociedade, o vislumbrar de uma totalidade expressiva que o artista procura transpor para a pintura.

O quadro que mais ecoa em mim «as condições reais de existência» que Nadir Afonso desenvolve em *O Sentido da Arte* (1999) é *Flight (Voo)* (Nadir Afonso 2005: 111) pela imagem que nos evoca o seu gesto de liberdade num contexto de geometria e rigor de onde se evola, foge e deseja ultrapassar a fronteira da tela. Podemos também conhecer esta dimensão da sua criatividade em *Os Degredados 1988* (1990: 169), ou «Chômage»¹¹ 1946, *O Poeta 1946* (1990: 75) – uma silhueta sombreada feminina dupla com mar ao fundo. Nestas obras, sentimos o artista que não é alheio ao que se passa à sua volta, em termos sociais.

Marx afirmou que «os seres fazem a sua história mas não sob as condições da sua escolha». Mas enquanto nos/as principais autores/as destes dois movimentos de modernismo crítico, para Nadir a natureza está lá para ser encontra no absoluto. Qual o lugar da História?

11. Ver Nadir Afonso (1990), pág. 121.

Segundo Gramsci, a dominação capitalista também assente numa forma particular de «senso comum»; uma forma particular de cultura do quotidiano, assim como no que, para académicos/as, são as mais óbvias questões da produção de mercadorias culturais:

A obra de arte aspira a fugir do circuito da mercadorização – a ser olhada como única e não como mais uma mercadoria – mas, paradoxalmente, aspira à comercialização, o que implica encontrar um lugar na escala do mercado. E esta escala é feita através e a partir de classificações que Bourdieu tão bem retratou em *La Distinction*

«o gosto classifica e isto classifica o classificador. Os sujeitos sociais, classificados pelas suas classificações, distinguem-se pelas distinções que fazem entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar, nas quais é expressa ou traída a sua posição nas classificações objectivas.»

Segundo Bourdieu, a produção cultural ajuda à reprodução social, ou seja, contribui para sustentar a estrutura dominante da sociedade. Desenvolvendo o conceito de *habitus* como um sistema de disposições adquiridas que funcionam a um nível prático quer como categorias de percepção e avaliação quer como organizador dos princípios da acção.

A cultura entra, na conceptualização de Bourdieu no sistema cultural ou simbólico.

Bourdieu é, assim, um dos grandes sociólogos a teorizar sobre a relativa autonomia da arte¹² explorando o conceito de «capital simbólico» enquanto modelo para o consumo da arte no séc. XX, providenciando explicação teórica para as relações entre arte, conflito, poder e luta social.

Adorno, um entusiasta do compositor atonal Schönberg, escreve, em *Aesthetic Theory* (1970) que «a natureza dual das obras de arte como estruturas autónomas e como fenómenos sociais resulta na

oscilação de critérios: obras autónomas provocam o veredicto da indiferença social e em última análise, são reaccionárias; inversamente, as obras que produzem julgamentos discursivos socialmente unívocos negam, nessa mesma medida, a arte assim como a si mesmas.»

É Adorno, em conjunto com Max Horkheimer em *Dialectic of Enlightenment* (1947), quem escreve que a razão se tornou o instrumento do controle totalitário.

Escreveu ainda *Negative Dialectics* (1973) onde se retira do marxismo, afirmando que não existe nenhum ponto de partida absoluto nem na metafísica nem na epistemologia – a falsa busca da 'primazia' conduz a formas totalitárias de pensamento. Encontramos em Nadir esta idêntica procura de equilíbrio no seu pensamento estético que, partindo de um modernismo crítico.

Transformar a maneira como pensamos o mundo, recreando cultura como uma nova forma com um novo conteúdo – poderão os artistas visuais aspirar a intelectuais orgânicos? Ou será a mercadorização todo-poderosa não permitindo a saída do papel de intelectuais tradicionais senão na penúria e no anonimato?

Dialogando com Garaudy, que conheceu pessoalmente afirma: «Em Arte, Senhor Garaudy, não é agitando o estandarte do racionalismo, que se atinge a racionalidade, mas trabalhando as formas.» (1999: 15) e mais à frente «Só por incompreensão deste mecanismo da criação, um filósofo materialista pode escrever que *tempos mais do que nunca necessidade de uma arte de inventar.*» (1999: 56)

12. Pierre Bourdieu (1993) «But who created the 'creators'?', from *Sociology in Question*, London: Sage, pp. 139-48; Pierre Bourdieu, (1993) «The Market of Symbolic Goods», *Poetics*, 14/1-2, April 1985:13-44; reprinted in *The Field of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press. Pierre Bourdieu, (1996) *The Rules of Art*, Cambridge: Polity, Part I chapter 2, Part III chapter 1. Pierre Bourdieu, «Distinction and the Aristocracy of Culture» in John Storey (ed) *Cultural Theory and Popular Culture*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Público vs privado, deixando a dicotomia intacta?

O menino educado atrás dos montes – na delícia da cadeira que lhe ficou, talvez da mãe e do pai, da beleza simples das montanhas, a quem etnocentristas do centro europeu chamaram «négre», que esgrime uma modernidade crítica numa disciplina com um sentido do extremo abstraccionismo e uma cedência à intuição, lutando por conhecer para ultrapassar a tensão entre a estaticidade e o dinamismo, é um pintor do espaço público, do urbano.

Se, em Nadir Afonso encontramos o urbano, o espaço público por excelência – no pendor da arquitectura – claro que os espaços interiores, mais femininos, nos seus ciclos desregrados, nas suas fusões e infusões serão mais difícil de agarrar pelo lado da matemática ou da geometria, embora não de todo inatingível (ver por exemplo, *Sheet Closet* no *Projecto Womanhouse*). Também temos que reconhecer que, na época e contexto que Nadir tem atravessado, temas inerentemente domésticos ou femininos não são considerados igualmente eruditos, o que tem sido profundamente desafiado pela arte feminista.

Expurgando a realidade ou harmonizando com a sua trajectória de vida?

Nadir Afonso, o filósofo e pensador, que atravessou o coração da modernidade e entrou pela pós-modernidade num aconchego familiar que lhe permitiu tranquilamente absorver o caos das novas des/con/figurações, reflecte sobre contra-sensos, como um bom modernista sobrevivendo na pós-modernidade. Afirma:

«É um contra-senso falar de evolução cíclica, fazendo uma total abstracção do meio em que esse pretendido movimento se opera; e a razão superior, científica, sabe muito bem distinguir *espaço inexistente* da *extensão vazia* que nos rodeia, é curioso notar que, à escala cósmica tal

distinção se dissipa regressando a razão a um sentimento ancestral. Urge, mais uma vez – e antes de mais – disciplinar o impulso das sensações.» (2000: 38)

Encontramos, em Nadir Afonso esta incessante procura de disciplinar o impulso das sensações, de encontrar o universo *no seio do nada* (idem).

Quando vi esta pintura pela primeira vez; pensei na Póvoa de Varzim, nas praias portuguesas que deixam o olhar humano espraia-se no oceano e encontrar a serenidade que o dia-a-dia nos rouba. Os turquesas sempre me fascinaram na obra de Nadir, assim como os azuis, a mestria com que trabalha a cor e a forma.

Esgrimindo os desafios às dicotomias e, simultaneamente, procurando mais, o próprio artista se define situado na tensão, numa consciente articulação do reprimido, entre a voz e o olhar, na extensão da auto-criação e do auto-conhecimento como não fixos mas variáveis:

«... não possuímos de forma alguma o sentido da perfeição absoluta. Este *absoluto* é condicionado pelo meio em evolução; para o possuir seria necessário imaginar-nos no fim dos tempos, numa perspectiva finalista do mundo. O nosso sentido de perfeição é sempre relativo às nossas necessidades pessoais e temporais... Pode-se prever daqui a instabilidade desta qualidade *perfeição* como atributo de uma obra – a obra de arte essencialmente – que se quer duradoura e constante.

É nesta tensão ou, para empregar uma expressão mais generalizada, neste *movimento dialéctico* – a *necessidade cria a função e a função cria a necessidade* – que se situa a origem da perfeição. Assim definida, esta é a qualidade primordial da natureza; tudo o que existe visa a perfeição.» (1999: 52)

Referências bibliográficas e webgráficas

- AFONSO, Nadir (1990) *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Lisboa: Bertrand Editora.
- AFONSO, Nadir (1999) *O Sentido da Arte*, Lisboa: Livros Horizonte.
- AFONSO, Nadir (2000) *Universo e o Pensamento*, Lisboa: Livros Horizonte.
- AFONSO, Nadir (2005) *As Artes. Erradas Crenças e Falsas Críticas*, Lisboa: Chaves Ferreira Publicações.
- BERGER, John, 1972a, *Modos de Ver*, Lisboa: Editorial Presença.
- BERGER, John, 1972b, «The Moment of Cubism», in *Selected Essays and Articles: the Look of Things* (Harmondsworth).
- BOURDIEU, Pierre () *La Distinction*.
- BRUNETTE, Peter e David Willis (1994) *Deconstruction and The Visual Arts: Art, Media, Architecture*, NY, Cambridge, University Press.
- DE LA FUENTE, Eduardo (1998) *Social Theory, Music and Modernity*, Tese de Doutoramento, Griffith University, Faculty of Arts, School of Film, Media and Cultural Studies, Griggith.
- DÜCHTING, Hajo (2000) *Kandinsky*, Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- DUNCAN, Carol, 1993, *The Aesthetics of Power*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GREENBERG, Clement, 1993, «Modernist Painting», in Charles Harrison and Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-1990*, Londres: Blackwell.
- HARAWAY, Donna (1994) «Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-humanist Landscape», in Judith Butler e Joan W. Scott (1994) *Feminists Theorize the Political*, Londres: Routledge, pp. 86-100.
- MOLYNEUX, John (2007) «A revolution in paint: 100 years of Picasso's *Démoiselles*», *A quarterly journal of revolutionary socialismo*, n.º 115.
- PARKER, Rozsika e Griselda Pollock (1987) *Framing Feminism: Art and The Women's Movement*, Londres: Pandora.