

COM O ALTO PATROCÍNIO
DE SUA EXCELÊNCIA



O Presidente da República

NADIR AFONSO

CHAVES PARA UMA OBRA

CURADOR / CURATOR
BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

CHAVES, KEYS TO A WORK OF ART



MUNICÍPIO DE CHAVES



fundação
NADIR AFONSO



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA NADIR AFONSO

Comissão de Honra

Committee of Honour

Excelentíssimo Senhor Presidente da República
Professor Marcelo Rebelo de Sousa

Excelentíssimo Senhor Presidente da Assembleia da República
Doutor Eduardo Ferro Rodrigues

Excelentíssimo Senhor Primeiro-Ministro
Doutor António Costa

Excelentíssimo Senhor Ministro da Cultura
Doutor Luís Filipe de Castro Mendes

Excelentíssimo Senhor Embaixador de França
Doutor Jean-François Blarel

Senhor Presidente da Câmara Municipal de Chaves
Arquitecto António Cabeleira

Senhor Presidente da Assembleia Municipal de Chaves
Dr. Francisco António Viegas

Senhor Reitor da Universidade do Porto
Professor Sebastião Foyo de Azevedo

Senhor Reitor da Universidade Lusíada
Professor Afonso Filipe Pereira d'Oliveira Martins

Senhor Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian
Doutor Artur Santos Silva

Senhora Presidente da Fundação de Serralves
Doutora Ana Pinho

Senhora Presidente da Fundação Nadir Afonso
Dra. Laura Afonso

ÍNDICE CONTENTS

- 8 **TEXTO DE SUA EXCELÊNCIA O PRESIDENTE DA REPÚBLICA DE PORTUGAL****
TEXT BY HIS EXCELLENCY THE PRESIDENT OF THE REPUBLIC OF PORTUGAL
Marcelo Rebelo de Sousa
- 9 **NADIR AFONSO****
NADIR AFONSO
António Cabeleira
- 11 **A MATEMÁTICA ESSÊNCIA DA ARTE****
MATHEMATICS, ESSENCE OF ART
Nadir Afonso
- 17 **MEMÓRIA DESCRITIVA****
DESCRIPTIVE REPORT
Álvaro Siza
- 31 **NADIR AFONSO: LIBERDADE E RIGOR****
NADIR AFONSO: FREEDOM AND PRECISION
Laura Afonso
- 39 **NADIR AFONSO: A REINVENÇÃO DA PINTURA E A CONSCIÊNCIA DO MODERNISMO****
NADIR AFONSO: REINVENTING PAINTING AND PERCEPTIONS OF MODERNISM
Bernardo Pinto de Almeida
- 59 **ENTRE FIDELIDADE E RIGOR – PERFIL DE NADIR AFONSO****
BETWEEN FIDELITY AND PRECISION: A PROFILE OF NADIR AFONSO
Bernardo Pinto de Almeida
- 65 **NADIR AFONSO, A TEORIA COMO LIÇÃO****
NADIR AFONSO: THEORY AS A LESSON
António Quadros Ferreira
- 113 **NADIR AFONSO: INTUIÇÃO E INTELLECTO****
NADIR AFONSO: INTUITION AND INTELLECT
João Pedro Fróis
- 127 **NADIR AFONSO****
NADIR AFONSO
Stefano Cecchetto
- 143 **NADIR AFONSO: DE ARQUITECTO A PINTOR****
NADIR AFONSO: FROM ARCHITECT TO PAINTER
Juan Gomez Segade
- 153 **NADIR AFONSO: DA LIBERDADE SEM FUNÇÃO****
NADIR AFONSO: FREEDOM WITHOUT FUNCTION
Manuel Graça Dias
- 161 **NADIR AFONSO, O PERTURBANTE PONTO DE INTERROGAÇÃO NUM “POEMA EM LINHA RECTA”****
NADIR AFONSO: DISQUIETING ENIGMA IN A “POEM IN A STRAIGHT LINE”
Adelaide Ginga
- 191 **“NADIR AFONSO – O PINTOR (QUE SE FORMOU) ARQUITECTO****
“NADIR AFONSO – THE PAINTER (WHO TRAINED AS AN) ARCHITECT
João Cepeda
- 207 **1936–1976 | CHAVES PARA UMA OBRA****
1936–1976 | CHAVES, KEYS TO A WORK OF ART
- 311 **BIOGRAFIA****
BIOGRAPHY
Laura Afonso



Nadir Afonso é o moderno que conhecemos mal, que mal conhecemos, às vezes. Nem sempre temos devidamente presente o seu lugar nas artes e na reflexão estética da segunda metade do século passado, o seu trabalho como renovador dos caminhos da abstração, o seu contributo para o chamado «abstracionismo geométrico», amparado em escritos teóricos e em contactos cosmopolitas.

O percurso deste grande arquiteto-pintor cruzou-se com os de Le Corbusier, Niemeyer, Léger, seus mestres e colegas. De Chaves ao Porto, de Nova Iorque a Paris e ao Brasil, mas regressando sempre a Portugal, o trajeto de Nadir Afonso foi, como o de outros modernistas portugueses, intrinsecamente nosso mas também aberto ao mundo. E por isso as imagens e formas que trabalhou tanto podem vir do barroco português como da iconografia do Egito, gerando uma espécie de surrealismo fora dos movimentos surrealistas, um surrealismo de um só homem.

Tal como os artistas do Renascimento, Nadir Afonso acreditava que tudo era questão de regra e de proporção. A arte queria-se rigorosa, matemática. Por isso escreveu: «A arte é um espectáculo de exactidão». Mas a sua «sensibilidade plástica» (conceito que lhe era caro) não era apenas cerebral, era sensorial e cinética, valorizando linhas de força como o movimento e a luz, as cores primárias e as ilusões ópticas. Vanguardista discreto, Nadir Afonso foi pioneiro, mas também foi constante, sempre pessoal e sempre moderno.

Este Museu de Arte Contemporânea, que se deve à parceria entre a Fundação Nadir Afonso e a Câmara Municipal de Chaves, com projeto de Álvaro Siza Vieira, representa um forte investimento financeiro, em boa parte financiado por fundos comunitários, traduz uma atitude de homenagem e perpetuação de uma obra e de um espólio, e propõe-se servir como pólo de dinamização cultural de Chaves, do Tâmega, de Trás-os-Montes, do interior português. Instalando este lugar de modernidade artística numa zona de antigas raízes romanas e pré-romanas, os promotores do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso são fiéis à própria concepção do Mestre: sermos daqui e de todo o mundo, contemporâneos e perenes.

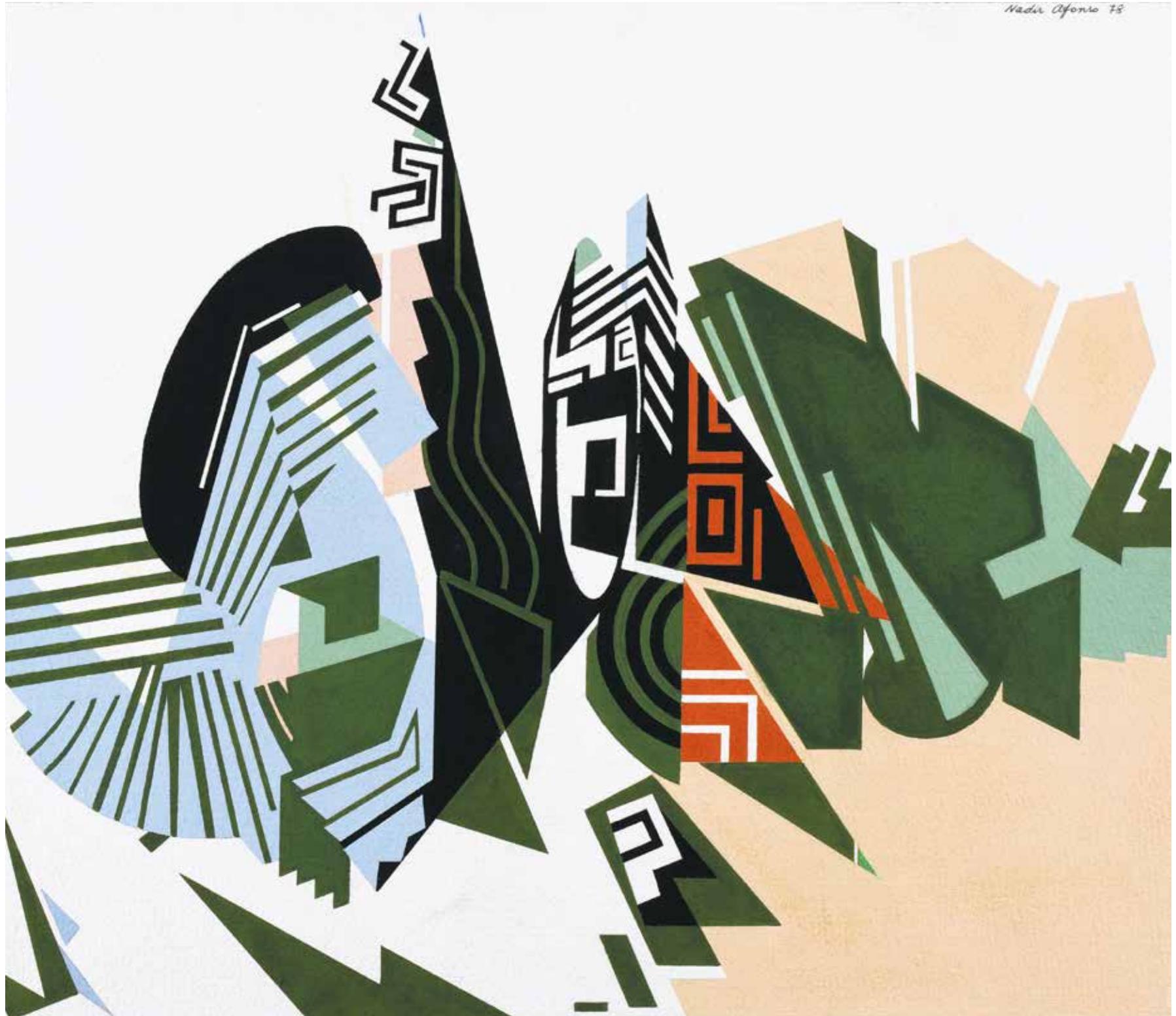
Marcelo Rebelo de Sousa

Nadir Afonso is the modernist we know little about, the modernist we barely know at times. We have not always been appropriately aware of his place in the arts and in the aesthetic reflections of the second half of the previous century, or his work as a renewer of abstraction's orientations and his contribution to so-called "geometric abstractionism", supported by his theoretical writings and cosmopolitan connections.

The path of this great architect and painter crossed with those of Le Corbusier, Niemeyer, and Léger, his masters and colleagues. Like other Portuguese modernists, Nadir Afonso's journey – from Chaves to Porto and from New York to Paris and Brazil, but always finding its way back to Portugal – was intrinsically ours but also open to the world. It is why the images and shapes he worked so hard on can spring as much from Porto baroque as from Egyptian iconography, creating a type of surrealism that was beyond that of surrealist movements, the surrealism of one man.

Like the artists of the Renaissance, Nadir Afonso believed everything was a matter of rules and proportion. Art had to be rigorous, mathematical. It is why he wrote: "Art is a spectacle of precision". However, his "plastic sensibility" (a concept that was dear to him) was not only cerebral, it was also sensual and kinetic, favouring lines of force such as movement and light, primary colours and optical illusions. Discreetly avant-garde, Nadir Afonso was a pioneer but he was also unremitting, always personal and always modern.

This Museum of Contemporary Art, the result of a partnership between the Nadir Afonso Foundation and the Chaves Town Council, and designed by Álvaro Siza Vieira, represents a major financial investment, much of it supported by EU funds, and serves as a tribute to, and a perpetuation of, Afonso's work and collection, with the aim of becoming a hub for cultural dynamism in Chaves, Tâmega, Trás-os-Montes and the Portuguese interior. By locating this site of artistic modernity in a place with ancient Roman and pre-Roman roots, the promoters of the Nadir Afonso Museum of Contemporary Art have remained true to the Master's own idea: that we are of this place and of the entire world, contemporary and eternal.



Chaves, 1978
Guache sobre papel / Gouache on paper, 30 × 34 cm

NADIR AFONSO

"Alcançou o sucesso, aquele que viveu bem, riu com frequência e amou muito!"

Esta afirmação ajusta-se na perfeição à figura inesquecível de Nadir Afonso.

O grande sucesso de Nadir Afonso como arquiteto, pintor e filósofo da arte, foi apenas um reflexo do ser humano extraordinário, do bom cidadão, que soube viver muito bem e muito bem viveu os seus intensos 93 anos.

Quem não se lembra, da sua figura passeando lentamente pelas alamedas junto ao rio, do seu sorriso amável, da expressão carinhosa, do doce acolhimento com que ele sempre abraçou a vida, do espetáculo de simpatia e sapiência com que o nosso carismático Mestre prendia a atenção das suas audiências, em tertúlias, reuniões, ou em grandes auditórios.

O seu reconhecimento, como um dos grandes impulsionadores do abstracionismo geométrico em Portugal e na Europa, não alteraram a humildade deste honorável cidadão Flaviense. Ao longo da vida manteve-se sempre fiel às suas origens. É por isso, que lembrar Nadir é tornar sempre presente a amizade que une Chaves com os Flavienses do Mundo.

Conhecido e reconhecido pela sua obra, Nadir recebeu vários prémios quer a nível nacional quer a nível internacional, de entre os quais destacamos: o Prémio Nacional de Pintura em 1967, e, o Prémio Amadeo de Souza-Cardoso em 1969.

Em 1984 é condecorado com o grau de Oficial e, em 2010, de Grande-Oficial da Ordem Militar de Santiago de Espada. Doutor honoris causa pela Universidade Lusíada e pela Universidade do Porto.

A Câmara Municipal agraciou-o com a Medalha de Ouro em 1982 e com a Medalha de Honra em 2010, o mais alto galardão municipal.

As composições harmoniosas das suas obras, transportam-nos, para a forma peculiar que o artista tem de interpretar o real, através do seu olhar intenso, misterioso e maravilhado.

O Mestre Nadir foi sempre um artista que se antecipou ao seu tempo, por isso, a sua memória e a sua obra sobreviverão.

Para Nadir – "O universo como continente, recetáculo, não tem princípio, nem tempo, nem fim, e só no seu interior, conteúdo, a energia levítica tudo gera: movimento, espaço, tempo, numa clareza sem enigmas, sem mistérios, sem contradições e sem mistificações". (Nadir face a face com Einstein–2008)

A respeito da conceção da arte, associa Fernando Pessoa a Nadir Afonso:

"A arte baseia-se na vida, porém não como matéria mas como forma. Sendo a arte um produto directo do pensamento, é do pensamento que se serve como matéria; a forma vai buscá-la à vida. A obra de arte é um pensamento tornado vida: um desejo realizado de si-mesmo. Como realizado tem que usar a forma da vida, que é essencialmente a realização; como realizado em si-mesmo tem que tirar de si a matéria em que realiza."

A essência deste pensamento, estimula-me a concluir com uma mensagem de esperança, que pessoas como Nadir Afonso sejam exemplos a seguir, e, que contribuam para tornar as nossas vidas mais tolerantes, mais abertas e mais capazes de nos levar onde podemos e queremos.

Nadir Afonso é eterno e universal. A grandeza da sua obra perdurará vencendo a pequenez triunfante destes tempos.

É desta forma, que temos a oportunidade de conjugar a obra do Mestre Nadir Afonso, num espaço edificado por outro grande vulto da arquitetura mundial, e, que constitui, per si uma sublime conjugação estética, que marcará indubitavelmente o panorama artístico nacional.

Para Chaves, é uma enorme honra poder prestar ao Mestre este reconhecimento, perpetuando a sua memória através do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

António Cabeleira
Presidente da Câmara Municipal de Chaves

NADIR AFONSO

"He has achieved success who has lived well, laughed often, and loved much."

This saying could have been written to describe the inimitable figure of Nadir Afonso.

Nadir Afonso's huge success as an architect, painter and art philosopher simply reflected the fact that he was an extraordinary human being, a good citizen who knew how to live well, and proceeded to live very well indeed over the 93 intense years of his life.

All of us recall seeing him walking slowly along the paths by the river, his kind smile, his expressions of endearment, the way in which he always embraced life to the full, and how the charm and wisdom of our charismatic maestro always held the attention of those who flocked to listen to him, whether at social gatherings, meetings or talks in big auditoriums.

His fame as one of the main proponents of geometrical abstractionism in Portugal and elsewhere in Europe did nothing to change the essential humility of this honourable citizen of Chaves. He remained true to his origins throughout his life. As we remember Nadir, we are reminded of the fellowship that unites Chaves with its people, wherever they are in the world.

Once he had become known and renowned for his work, Nadir received a number of prizes in Portugal and abroad, including the National Painting Prize in 1967 and the Amadeo de Souza-Cardoso Prize in 1969.

In 1984 he was made an Officer of the Military Order of St James of the Sword, before being raised to the rank of Grand Officer in 2010. He was granted honorary degrees by the Universidade Lusíada and the Universidade do Porto.

The Town Council presented him with the Gold Medal in 1982, followed by the Medal of Honour, the town's highest award, in 2010.

The harmonious compositions of his works transport the viewer due to the curious way in which the artist interprets what is real through his intense, enigmatic and wondering gaze.

Nadir, the great master, was always an artist before his time, ensuring that his memory and his work will survive.

In the words of Nadir – "As a container or receptacle, the universe has neither beginning, nor time, nor end, and its only content lies within it, the levitical energy that generates everything else: movement, space, time, a clarity without enigma, without mysteries, without contradictions and without mystification." (Nadir face a face com Einstein –2008)

Regarding the conception of art, the words of Fernando Pessoa seem to chime with the work of Nadir Afonso:

"Art is based on life, yet as form, rather than matter. As art is a direct product of thought, it is thought that serves as its material, while the form is what brings it to life. The work of art is a thought that has been given life – a desire that has become reality of its own accord. In being realised, it has to use life as its form, which is essentially the realisation itself; as it has been realised of its own accord it has to draw the material of which it is made from itself."

The essence of this passage leads me to sum up with a message of hope, that people like Nadir Afonso might continue to serve as examples for others to follow, and that they might help to make our lives more tolerant, open and ready to take on what we wish to do, to the best of our abilities.

Nadir Afonso is eternal and universal. The greatness of his work is bound to last, vanquishing the exultant pettiness of these times.

We now have the opportunity to combine the work of the great Nadir Afonso with a space built by another towering figure of world architecture, and which is itself a sublime aesthetic pairing that will doubtless make its mark on our country's art scene.

It is a huge honour for Chaves to be able to recognise the master in this way, preserving his memory through the Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

António Cabeleira
President of Chaves Town Council



Seattle, 2007
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 180 × 196 cm

A MATEMÁTICA ESSÊNCIA DA ARTE

As fontes do presente estudo são complexas e as conclusões inauditas. Não podemos esperar sequências fáceis, nem deduções evidentes. As primeiras linhas foram escritas posteriormente com a preocupação de auxiliar a compreensão do texto. Goethe escreveu: «o que está por dentro [queria referir-se ao íntimo do sujeito] também está por fora»; se existe no espírito dois diferentes modos de sentir é porque eles correspondem no mundo exterior a duas diferentes causas.

Mas já no mundo exterior dos objectos a diferença entre os atributos qualitativos e os atributos quantitativos, o estímulo quantitativo, é de difícil apreensão. A distinção exige um trabalho experiencial de preparação perseverante: exige a elaboração das formas, elaboração que, por sua vez, desenvolve a chamada *intuição artística* (trabalhando a natureza o homem é trabalhado por ela, diria Hegel) e visa distinguir na forma dos objectos, os atributos quantitativos, matemáticos, dos atributos anestéticos... E devemos notar: nunca ninguém logrou entender o modo como essa intuição artística realmente se opera.

Fez-se e continua fazer-se uma série infindável de tratados estéticos sobre os atributos qualitativos, mas não nem um só estudo sobre os atributos quantitativos da arte.

Raymond Bayer, conhecido esteta francês, disse mais ou menos isto: o que conta na ciência são os factores quantitativos, matemáticos. Para que uma disciplina se possa constituir como ciência, deve proceder de modo que "a qualidade se apague para que a quantidade seja". Quería aquele filósofo dizer que a estética não se poderia jamais considerar uma ciência, porque a qualidade não é um atributo intrínseco do objecto: a qualidade reside na função do objecto e é o único factor reconhecido pelos estetas. Com efeito não há um esteta que observe, além dos factores qualitativos da obra, os seus factores quantitativos que são, a meu ver, a essência da arte. Bayer esteve perto da verdade, mas desconhecia os factores quantitativos, essência da arte.

Não há um único esteta capaz de compreender os atributos quantitativos, jogo de proporções matemáticas, porque este não se compreende e quando se sente é considerado erradamente fruto da alma do artista.

Ora, eu creio que o artista procura intuitivamente, isto é, sem disso ter consciência, as leis matemáticas, geométricas universais. O que evolui não são essas leis mas a nossa capacidade de as sentir.

A filosofia idealista põe o acento tónico no sujeito. A filosofia materialista põe o acento tónico no objecto. Quer o idealismo quer o materialismo esquecem as normas da matemática geométrica. Como a essência da arte é, assim, descurada pelo esteta que não maneja, corpo a corpo, as formas da natureza, os artistas geniais pensam que estão expressando o seu mundo interior quando apenas exprimem, com esforço de intuição, as leis da matemática geométrica.

As leis são entidades preexistentes. A ciência diz: "as leis regem os objectos". Ora elas não regem apenas: elas regem e agem no universo. Enquanto não possuímos a definição exacta

MATHEMATICS, ESSENCE OF ART

The sources of this study are complex and the conclusions unprecedented; we cannot expect easy sequences or obvious deductions. The first lines were written at a later in order to aid the understanding of the text. Goethe wrote: «What is inside [he meant inside the subject] is also outside»; if there are two different ways of feeling in the spirit it is because in the outside world they correspond to two different causes.

However, in the outside world of the objects the quantitative stimulus, as well as the difference between qualitative and quantitative attributes, is difficult to apprehend. The distinction requires perseveringly prepared experiential work: it requires elaborating forms which in turn will develop so-called *artistic intuition* ("when working nature, Man is worked by nature", Hegel) and aims to differentiate the quantitative, mathematical attributes from the anaesthetic attributes within the forms of the objects... and we should note: no-one has ever managed to understand how that artistic intuition really occurs.

An unending series of aesthetic treatises on qualitative attributes has been and continue to be written but there is not one single study on the quantitative attributes of art.

Raymond Bayer, the well-known French aesthete, said more or less the following: what counts in science are the quantitative mathematical factors. For a discipline to be constituted as a science it must proceed in such a way that "quality is removed so that quantity can be". What this philosopher meant was that aesthetics can never be considered a science because quality is not an intrinsic attribute of the object: quality lies in the function of the object and is the only factor acknowledged by aesthetes. In fact, there is no aesthete who observes the qualitative as well as the quantitative factors of the work, the latter being, in my view, are the essence of art. Bayer was very close to the truth but was unaware of the quantitative factors, which are the essence of art.

There is not one single aesthete who is able to understand quantitative attributes, that is, the play of mathematical proportions because this cannot be understood and when it is felt, it is wrongly considered to be the fruit of the artist's soul.

Now, I believe that intuitively, that is, without being aware of it, the artist searches mathematical, geometrical and universal laws; what evolves are not those laws but our capacity to feel them.

Idealist philosophy places the accent on the subject. Materialistic philosophy places the accent on the object. Both idealism and materialism forget the rules of geometric mathematics. So, as the essence of art is thus ignored by the aesthete who does not have a body to body experience with the forms of nature, inspired artists believe they are expressing their inner world when they are merely expressing the laws of geometric mathematics with an effort of intuition.

Laws are pre-existing entities. Science says: "laws govern objects". They do not merely govern, however, they govern and act on the universe. Until we have

dessa força natural a que chamamos energia, antecipamos esta noção imprecisa: energia é a propriedade inata da lei universal. Como as leis físicas geram os objectos físicos – animais, vegetais, minerais – as leis matemáticas geram os objectos geométricos – círculo, quadrado, triângulo equilátero... Poderiam nunca existir na natureza estas figuras elementares, mas a sua lei sempre existiu e sempre existirá. Como conceber a inexistência da lei?

Foi a esta constância e a esta exactidão absoluta que a sensibilidade artística sempre se prendeu. A essência da obra de arte é de fonte matemática.

Ao passo que as propriedades dos objectos físicos são evolutivas – o que é agora e aqui perfeito, evocador ou original, não o é noutro momento ou lugar – as propriedades dos objectos geométricos são exactas e constantes e essa exactidão reflecte-se no sujeito mediante uma intensa emoção de harmonia.

Posto que a lei geométrica não é o objecto, mas a matemática que incide, como luz, sobre o objecto, o artista sente na geometria da forma, a única qualidade – eterna, universal – capaz de opor-se à irreprimível efemeridade das coisas. Ele sente esse absoluto matemático que realça, numa aparência de eternidade, os outros atributos eventualmente expressos na obra; sente, numa ilusão de imanência, a perfeição mais justa, a evocação mais sincera, a originalidade mais rara.

Na sua perseverante criação, o verdadeiro criador apreende essa propriedade essencial de fonte geométrica – a que chamo morfometria – e, sendo que, só ela é exacta e imperecível, só ela caracteriza a obra de arte universal.

Elaborada por intuição, nunca ninguém ouviu falar de tal essência. Como é isso possível? Porque é que a filosofia estética nos fala e descreve com tanta veemência as qualidades dos objectos concretos – perfeição, originalidade, evocação... – e jamais se refere à sua característica matemática? A razão é simples: para apreender as qualidades olhamos a função do objecto; para apreender as essências matemáticas é necessário sentir as leis que regem as formas nas suas relações geométricas. Todo o objecto seja natural ou artificial possui, atributos de função e de forma. Mas é a forma que determina a obra de arte. Os atributos inerentes à forma podem ser geométricos e gerar uma obra artística, ou podem não ser geométricos e gerar uma obra inartística.

Quando o sujeito não sente na forma do objecto, a presença geométrica, despista-se: procura na função do objecto, as leis que regem a obra de arte.

Se é certo que existem essências matemáticas que foram estudadas e racionalizadas ao longo dos séculos – círculo, quadrado, triângulo equilátero... – também é certo que não só esses elementos são passíveis de nos transmitir emoções estéticas consensuais. Também com elementos informes podemos estabelecer o equilíbrio e atingir a exactidão matemática. No acto da criação dos objectos, a sensibilidade do homem é exaltada pelo trabalho e o homem sensibilizado ressentido essa atracção das leis essenciais exactas e constantes na sua existência absoluta. Os objectos que o artista pintor representa são investidos numa morfometria que os realça e que gera a mais particular diligência criadora: a sobreposição da criação artística à criação inartística. O belo não é, então, esse objecto que o filósofo

the exact definition of that natural force we call energy we advance that imprecise notion: energy is the innate property of universal law. Just as physical laws generate physical objects – animals, vegetables and minerals – mathematical laws generate geometric objects – circles, squares, equilateral triangles... These elementary figures might never exist in nature but their law has always and will always exist. How to conceive, after all, of the inexistence of the law?

Artistic sensibility has always attached itself to this constancy and this absolute exactitude. The essence of the work of art is grounded in mathematics.

Whilst the properties of physical objects are evolutionary – that which here and now is perfect, evocative or original, may not be so in another moment – the properties of geometric objects are exact and constant and that exactitude is reflected in the subject through intense harmonious emotion.

As geometric law is not the object but the mathematics that, like light, shines on the object, the artist feels the geometry of the form as the only eternal and universal quality able to stand against the irrepressible transitoriness of things. He feels that mathematical absolute that, in an appearance of eternity, highlights the other attributes that may be expressed in the work; in an illusion of immanence he feels the most just perfection, the most sincere evocation, the rarest originality.

In his persevering creation the true creator grasps that essential property of geometric source – which I call morphometrics – and as it is the only one that is exact and imperishable, it is the only one that characterises the universal work of art.

Produced by intuition, no-one has ever heard of such an essence. How is this possible? Why does aesthetic philosophy speak and describe so vehemently the qualities of concrete objects – perfection, originality, evocation – and never mentions their mathematical characteristic? The reason is simple: to grasp the qualities we look at the function of the object; to grasp the mathematical essences we must feel the laws that govern the forms in their geometric relations.

All natural or artificial objects have attributes of function and of form. But it is the form that determines the work of art. The attributes inherent to form may be geometric and generate an artistic work, or not be geometric and generate an inartistic work.

When the subject does not feel the geometric presence in the form of the object he loses this way: he seeks the laws that govern the work of art in the function of the object.

Whilst it is true that mathematical essences – such as the circle, square and equilateral triangle – have been studied throughout the centuries, it is also true that it is not only those elements that can convey consensual aesthetic emotions to us. We can also establish the balance with unformed elements and attain mathematical exactitude. In the act of creating objects man's sensibility is exalted by work and sensibilised man feel that attraction of exact and constant essential laws in his absolute existence. The objects that the artist represents are invested with morphometrics that highlights them and generates the most particular creative diligence: the superimposition of artistic creation over

inteligente e culto nos descreve, o belo é o composto geométrico que o filósofo tem na frente dos olhos e não vê. É a lei essencial para a qual a mais famigerada das psicologias ou sociologias não tem palavras. Nessa lei, não há formas geométricas para quem procura com a razão, mas há essências geométricas para quem procura com a intuição. A estética pode e deve constituir-se como ciência, dado que as qualidades da arte são quantidades extremamente subtis. «A arte é um mistério» diria Albert Einstein, pois é, senhor professor: um *mistério* para quem não sente essa atracção do absoluto matemático, nem tem disposição para elevar ao nível do raciocínio os seus impulsos intuitivos.

Devemos aceitar este princípio difícil: existe no artista uma hipersensibilidade que elabora geometrias matemáticas imponderáveis; ele sente e não compreende.

Quem procura compreender é o homem inteligente e culto, é o esteta que abraçou por missão explicar aquilo que não é explicável.

No segmento de recta existe um ponto C, equidistante dos seus pontos extremos A e B. Mas quem no concreto estabelece a precisão do ponto C? Não é o meu professor que me explica, mas o artista que nem sequer, tem consciência disso. A proporção entre AC/CB ressoa nos espíritos sensíveis, segundo uma forte emoção de plenitude.

E a arte é terrivelmente mais complexa do que o ponto C. A sua lei observada sob a forma de espaço, surge apenas após uma perseverante e difícil apreensão! É a pura percepção sensível, extremamente subtil.

A arte é um mistério. E que culpa haverá se ninguém reconhece essa lei matemática? Se ninguém, sequer, nela acredita?

O esteta, individuo estimado, conhecedor e crítico de arte, discorda da ciência e da sua filosofia quando esta proclama as leis matemáticas em toda a manifestação da natureza universal. "Não vejo, replica o esteta, "geometria nenhuma nas obras-primas da arte universal".

Com efeito, numa visão simplista, parece não haver geometria na obra de arte, e essa "ausência de leis" é enaltecida pelo esteta como prova da liberdade do verdadeiro espírito artístico: "a arte é a linguagem da alma", René Huyghe. "Liberdade" que, a meu ver, é a expressão mais evidente do erro estético.

A geometria foi sentida por intuição, mas, nas antigas civilizações, começou sobretudo a ser desenvolvida mediante as faculdades racionais do homem. Então compreendida como disciplina, fonte de exactidão e de harmonia foi adaptada à criação artística segundo estruturas – quadrangulares, triangulares – traçados reguladores e rectângulos de ouro (também chamados *divina proporção*) estes derivados, como demonstrei nos meus trabalhos¹, da proporção conjunta do círculo e do quadrado. Devemos, contudo, insistir na ideia que a criação artística e verdadeiramente criadora é fruto da intuição perceptiva e jamais de

inartistic creation. Beauty is not, then, that object that the intelligent cultured philosopher describes to us; beauty is the geometric compound that the philosopher has before his eyes and does not see. It is the essential law for which the most renowned psychologies or sociologies have no word. In that law, there are no geometric forms for those seeking with reason but there are geometric forms for those seeking with intuition. Aesthetics can and must constitute itself as a science given that the qualities of art are extremely subtle quantities. "Art is a mystery", said Albert Einstein, so it is, Professor: a mystery for those who do not feel the attraction of the mathematical absolute nor are inclined to raise their intuitive impulses to the level of reasoning.

We should accept this difficult principle: the artist has a hyper sensibility that elaborates imponderable mathematical geometries; he feels but does not understand.

It is the intelligent, cultured man the one who attempts to understand, it is the aesthete who has embraced the mission of explaining the unexplainable.

On a segment of straight line there is a point C that is equidistant from the two ends, A and B. But who exactly establishes the accuracy of point C? It is not my teacher the one who explains but the artist who is not even aware of it. The proportion between AC/CB echoes in sensitive spirits according to a strong emotion of plenitude.

And art is incredibly more complex than point C. Its law, observed under the form of space, appears only after persevering and difficult apprehension! It is pure, extremely subtle, sensitive perception.

Art is a mystery. And who is to blame that no-one recognises that mathematical law? If no-one even believes in it?

The aesthete, an esteemed individual who is an art connoisseur and critic, disagrees with science and with its philosophy when it proclaims the existence of mathematical laws in every manifestation of universal nature. "I do not see", replies the aesthete, "any geometry in the masterpieces of universal art".

In fact, simplistically, there seems to be no geometry in the work of art and that "absence of laws" is heightened by the aesthete as proof of the freedom of the true artistic spirit: "art is the language of the soul", states René Huyghe. "Freedom", which in my view is the most obvious expression of the aesthetic error.

Geometry was felt by intuition but in ancient civilisations it began to be developed mainly through the rational faculties of man; then considered as a academy subject, a source of exactitude and harmony, it was adapted to artistic creation along quadrangular and triangular structures, regulating outlines and golden rectangles (also called the *divine proportion*), the latter derived as I have shown in my works¹, from the joint proportion of the circle and the square. We must nevertheless insist

1. Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Lisboa, 1983 (*Le Sens de l'Art*, tradução de Albertina Caco), Livros Horizonte, pp 95–98 e 118.

1. *O Sentido da Arte*, Lisboa, 1983 (*Le Sens de l'Art*, translated by Albertina Caco), Livros Horizonte, pp. 95–98 and 118.

faculdades racionais. Compreende-se perfeitamente que aquele que não trabalha exaustivamente as formas não veja nelas as suas geometrias imponderáveis.

Andei mais de sessenta anos apregoando em vão as harmonias das leis matemáticas. Descobri nos últimos tempos a maneira que me pareceu mais eficaz de mostrar essa harmonia: o gráfico. Para além dos elementos essenciais reconhecidos pelos geómetras, passei a descrever não só por palavras, mas essencialmente por esquemas tacteados, a existência da geometria possível nas coisas. O círculo, diz a razão do geómetra, é uma figura de pontos sucessivos, periféricos, equidistantes do ponto central. A sensibilidade ignorante do artista não distingue essa figura: estabelece harmonias apenas sentidas com uma meia dúzia de pontos de circunferência. É a percepção intuitiva que compõe as equidistâncias. Não está, na obra, aquele círculo elementar, mas está a mesma harmonia.

Do mesmo modo, o quadrado, diz a razão geométrica, é uma figura com quatro ângulos e quatro lados iguais equidistantes do seu ponto central, enquanto a intuição artística estabelece harmonia apenas com três e mesmo dois lados iguais de equidistância ou de intensidade de cor e três ângulos rectos, por exemplo, dispostos de modo equilátero.

Os próprios objectos surgem compostos por simples equidistâncias ou jogos de luz nas suas diferentes partes. É esta exactidão, já inacessível por palavras, que exalta as qualidades físicas – perfeição, evocação originalidade – dos objectos e gera a obra de arte.

A matemática não se traduz apenas por essas formas elementares, privilegiadas pelos geómetras. Compreendemos muito bem que a equidistância seja do foro da matemática, mas compreendemos mal que a *equivalência* seja matemática e muito menos se admite que a *semelhança* entre duas formas possa interferir de maneira quantitativa na obra de arte. Ora, existe esse peso quantitativo regulador da obra de arte, mas de intuição difícil. Quando esta intuição se torna impossível... a “liberdade criadora” preconizada pelo esteta, convence todo aquele sujeito menos possuído de intuição.

Na elaboração de uma obra de pintura, sempre que colocava uma forma logo me interrogava: por que é que foi esta forma, e não outra, aquela que escolhi para alterar o quadro? E reflectindo por hábito obsessivo, sempre encontrava a mesma justificação profunda e difícil: numa matemática desconhecida, só o sentimento distingue, só aquele ser sensível que trabalha as formas, alcança o sentir das suas leis e a apreensão que estas não se compreendem... razão pela qual apenas encontramos ignorantes a explicar a obra de arte.

Nestas andanças encontrei a relação entre o círculo e o quadrado, chamada “quadratura do círculo”² procurada durante seis mil anos e finalmente considerada impossível; assim

that artistic truly creative creation is the fruit of perceptive intuition and never of rational faculties. It is perfectly understandable that he who does not exhaustively work the forms should not see in them their imponderable geometries.

For more than sixty years I have preached the harmonies of mathematical laws in vain. Lately I discovered the most effective way to show that harmony: a graph. In addition to the essential elements acknowledged by geometers, I began explaining the existence of the geometry which is possible in things, not only in words but basically in approximate diagrams. The circle, says the reason of the geometer, is a figure of successive, peripheral points which are equidistant from the central point. The artist's ignorant sensibility does not make out that figure: he establishes harmonies that are only felt with a mere half dozen points of the circumference. It is perceptive intuition that composes equidistance. In this work of art the elementary circular element is not there, although the same harmony is.

Similarly, the square, says geometric reason, is a figure with four equal angles and four sides equidistant from the central point, whilst artistic intuition establishes harmony only with three and even two equal sides, as far as equidistance or intensity of the colour are concerned, and three right angles, for example, disposed equilaterally.

The objects themselves are composed of simple equidistance or plays of light on their different parts. It is that exactitude, which is inaccessible through words, that exalts the physical qualities – perfection, evocation, originality – of the objects and generates the work of art.

Mathematics is not merely made of these elementary forms which are favoured by geometers. We fully understand that equidistance belongs to the world of mathematics, but we find it hard to understand that *equivalence* is mathematical and even less can we acknowledge that the *similarity* between two forms can interfere quantitatively in the work of art. Now, that quantitative weight that regulates the work of art does exist, but is hard to intuit. When that intuition becomes impossible, the “creative freedom” commended by the aesthete will convince all those who are less endowed with intuition.

When in the throes of producing a painting, whenever I placed a form I asked myself: why did I choose this particular form and not any other to alter the picture? Reflecting obsessively as usual, I found always the same deep and difficult justification: in an unknown mathematics, only feeling is capable distinguishes, only that sensitive being who works the forms reaches the feeling of their laws and grasps that these cannot be understood... for which reason we only find ignorant people explaining the work of art.

In these wanderings I have found the relation between the circle and the square, called “the squared circle”² sought for six thousand years and finally deemed impossible. I also found the solution, although this one less tried, to

2. Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Lisboa, (1983) (*Le Sens de l'Art*, tradução de Albertina Caco), Livros Horizonte, 1999, pp. 95–98 e 118.

2. *O Sentido da Arte*, Lisbon, (1983), Livros Horizonte, 1999, pp. 95–98 and 118.

como encontrei a solução, se bem que menos tentada, da ilusão de Muller-Lyer³, explicada duma maneira ingénua por todos os grandes da ciência que tive o cuidado de consultar.

Na Arte, quem não vê a geometria tem dificuldade em acordar que ela está lá.

Como a pintura é a arte do espaço e da cor, dotados de relações e de medidas precisas, a poesia é do mesmo modo, a arte do ritmo e do som. Ora a poesia denominada *letrista*, como a pintura dita abstracta, procura realçar essas harmonias puras em abandono da ideia do tema. São normalmente termos, em forma de palavras, visando o ritmo e a sonoridade, numa tendência de notas e compassos musicais sem qualquer significado ou preocupação simbólica: tentativa louvável, a meu ver, altamente criadora.

E porque é que o letrismo falhou? Eu digo, e peço que me compreendam:

Enquanto o objecto concreto da pintura abstracta pode indistintamente, ser comerciável e colecionável, para quem não desenvolve a rara percepção das harmonias puras a poesia letrista não serve para nada. Seria necessário criar incentivos que relevem a sensibilidade, para além do curso que cultiva o raciocínio e o conhecimento. Está visto que no tratamento do nosso habitat e nas alterações do próprio planeta, essas faculdades da inteligência humana já foram longe de mais.

Ora, o nascimento do letrismo nos anos quarenta sofreu uma evolução trágica. O seu criador, o romeno Isidore Isou, criança sobredotada, chegou em 1945, com a idade de 25 anos a Paris, onde se pretende concentrar a cultura e onde, sinceramente, apenas uma meia dúzia de poetas estava em condições de aceitar a poesia de Isou e de compreender o seu objectivo. Sempre em Paris, morreu em 2007, após toda uma serie de tentativas, de renúncias, de escândalos e desastres. «Isou est infiniment grossier», «Pourri de litterature», «Ringard», lê-se na crítica generalizada.

Devemos notar que o movimento letrista está latente em toda a grande poesia: «As rosas amo dos jardins de Adónis,/ Essas volucres amo, Lídia, rosas», escreve Ricardo Reis heterónimo de Fernando Pessoa. O termo volucres é puro letrismo; não é uma palavra nem por conseguinte um símbolo, pois nem significado possui.

Veja-se outro exemplo: «A casa estava situada de esquelha, sobre um cômodo de areia, na orla da praia, olhando de soslaio o oceano, como desconfiada dele.» (Camilo Castelo Branco). Há, por exemplo, um ritmo matemático na sequência sonora do a aberto, ritmo que empresta todo o realce à ideia expressa no texto.

É dessa super-sensibilidade à pura conjugação de sonoridade e frequência que carece o esteta e crítico de arte.

Nadir Afonso

the illusion of Muller-Lyer³, explained naively by all the great names of science I took the trouble to consult.

In art, he who does not see the geometry will find it difficult to agree that it is there.

As painting is the art of space and colour endowed with precise relations and measurements, so is poetry the art of rhythm and sound. Now, so-called letrist poetry, rather like so-called abstract painting, seeks to highlight those pure harmonies, setting aside the idea of a subject-matter. It then normally uses terms in the form of words interested mainly in their rhythm and sonority, in a succession of musical notes and measures with no meaning or symbolic preoccupation: a laudable and in my view highly creative attempt. Why did letrism fail? I will tell you why and ask you to understand:

Whilst the concrete object of abstract painting can both be sold and collected, letrist poetry for those who fail to develop the rare perception of pure harmonies is useless. One would have to create incentives to emphasise sensibility, besides having a course that teaches reasoning and knowledge. Obviously, these faculties of human intelligence have already gone too far in their handling of our habitat and in their alterations to the planet itself.

The birth of letrism in the 1940s experienced a tragic evolution. Its creator, the Romanian Isidore Isou, was a gifted child who came to Paris in 1945, aged 25. This was the city where culture was concentrated and where, frankly, only half a dozen poets were capable of accepting Isou's poetry and understanding his objective. He died in Paris in 2007 after many attempts, self-sacrifices, scandals and disasters. "Isou est infiniment grossier", "Pourri de litterature", "Ringard", were some of the remarks made by critics.

We should note that the letrist movement can be found in all great poetry: "As rosas amo dos jardins de Adónis,/ Essas volucres amo, Lídia, rosas" [I love the roses in Adonis's gardens, I love that ephemera, Lídia, roses], wrote Ricardo Reis, one of Fernando Pessoa's heteronyms. The term "volucres" is pure letrism; it is not a word and therefore not a symbol as it has no meaning.

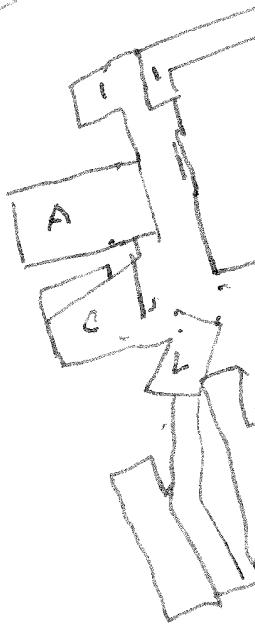
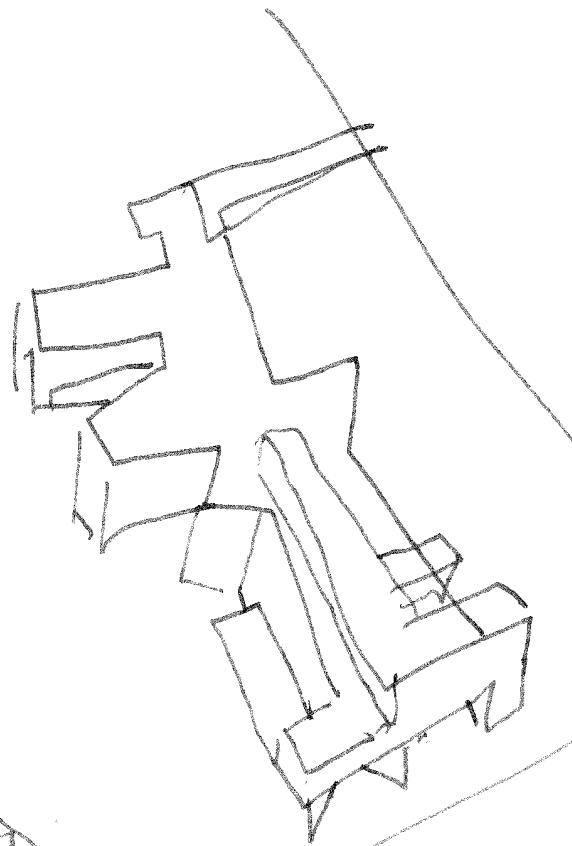
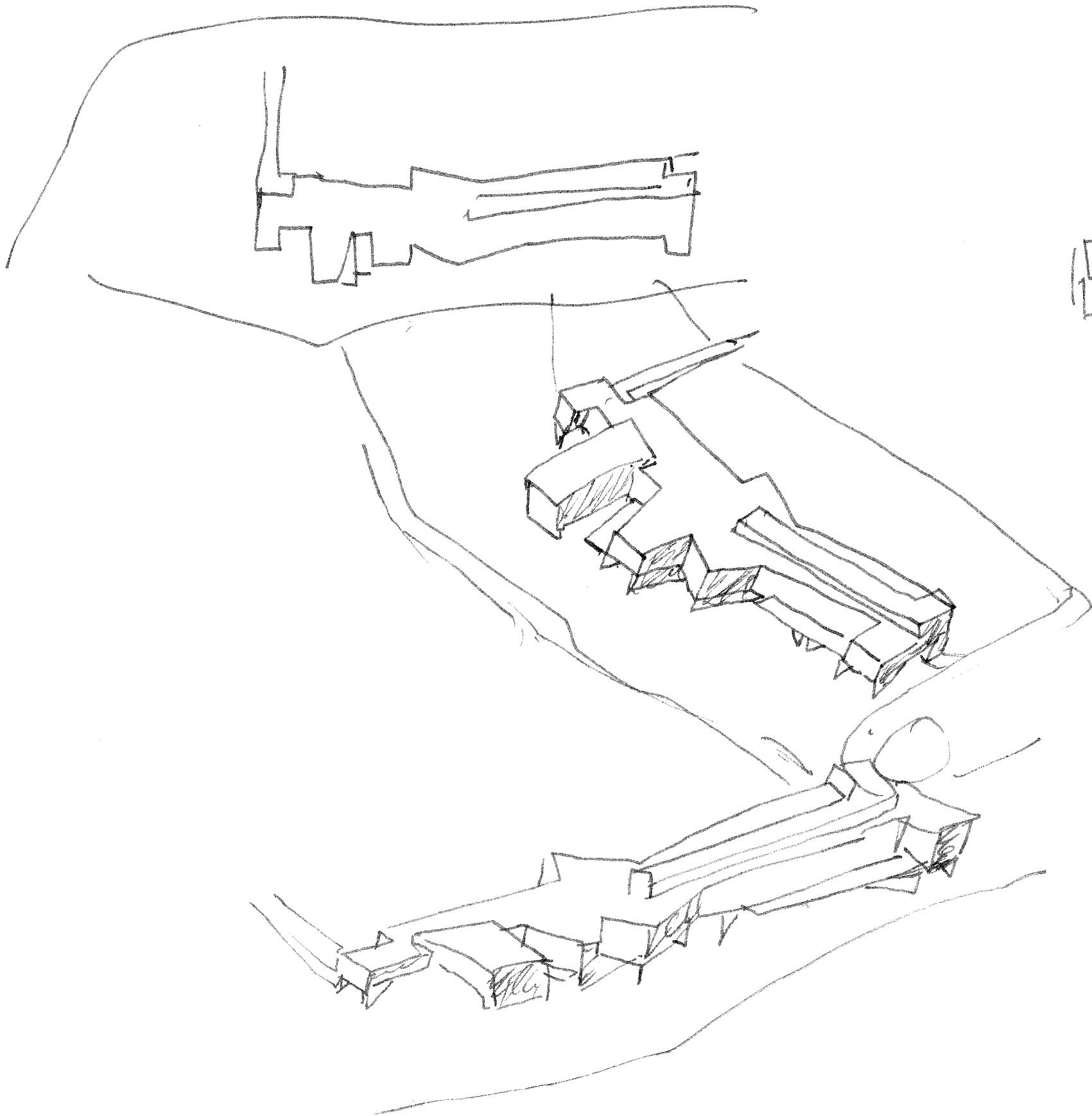
Let us another exemple "A casa estava situada de esquelha, sobre um cômodo de areia, na orla da praia, olhando de soslaio o oceano, como desconfiada dele." [The house sat obliquely on a sand hill at the edge of the beach, glancing aslant at the ocean as if mistrusting it] (Camilo Castelo Branco). Here, for example, there is mathematical rhythm in the sound sequence of the open a, a rhythm that lends emphasis to the idea expressed in the text.

What the aesthete and the art critic require is this super-sensibility and the pure combination of sonority and frequency.

Nadir Afonso

3. Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, Lisboa, (1983) (*Le Sens de l'Art*, tradução de Albertina Caco), Livros Horizonte, 1999, pp. 30–33.

3. *O Sentido da Arte*, Lisbon, (1983), Livros Horizonte, 1999, pp. 30–33.



MEMÓRIA DESCRITIVA

A Fundação Nadir Afonso será construída na cidade de Chaves, em terreno situado na margem direita do rio Tâmega, com plano de pormenor elaborado no âmbito do programa Polis.

A área reservada para o edifício localiza-se no lugar de Longras, na freguesia de Santa Maria Maior e foi definida no plano como um rectângulo paralelo ao leito do rio, no futuro parque marginal, compreendido entre o novo percurso pedonal/ciclovía paralelo à avenida 5 de Outubro (a noroeste), a avenida Dr. Mário Soares (a nordeste), o novo arruamento paralelo à rua das Longras (a sudoeste) e o rio (a sudeste).

O piso único do edifício da Fundação assentará em plataforma de betão à cota 351,50, apoiada em muros perpendiculares ao rio, a fim de não estar sujeito a uma eventual inundação. Não é de excluir o risco de uma cheia excepcional. A diferença de cota entre o arruamento a noroeste e o terreno natural será vencida por talude de suave pendente.

O acesso principal à plataforma da Fundação será feito por ligeira rampa com pendente de 6%, a partir do passeio à cota 349,13 (cota não inundável). Para além disso foram projectados dois ascensores e duas escadas, a partir do solo natural, a sudoeste (acesso de público) e a nordeste (acesso de serviço, cargas e descargas). Num posicionamento mais central, junto do acesso aos espaços expositivos, existe uma terceira escada para saída de emergência.

Os espaços internos programados desenvolvem-se longitudinalmente em três sectores:

- átrio, recepção, ascensor público (13p.), biblioteca, auditório para 100 pessoas, vestiários, sanitários, livraria e cafetaria, no topo sudoeste do edifício.
- espaços expositivos, na zona central, subdivididos em 3 alas longitudinais e incluindo sala de exposição permanente e arquivo (do lado noroeste), salas de exposições temporárias (alas central e sudeste).

A sala de exposições da ala central (8,70x36,5), que pode ser dividida em duas de forma assimétrica (8,70x12,50+8,70x23,85), dispõe de lanternim contínuo de iluminação natural e eléctrica; a da ala sudeste será iluminada por abertura horizontal contínua sobre o rio ou por sanca. A sala de exposições temporárias não disporá de luz natural geral mas apenas de uma abertura sobre o pátio que a limita.

o topo nordeste do edifício inclui centro de controlo e segurança, monta-cargas (3,45x2,5m), escada de serviço, recepção e acesso aos arquivos (a noroeste); sanitários, sala do pessoal e áreas de administração (a sudeste); atelier de artes plásticas e de Nadir Afonso (dispondo de luz zenital e de vista sobre o rio).

No piso superior, com acesso a partir do centro de controlo segurança, encontra-se um conjunto de espaços técnicos (interior e terraço exterior) dos quais se facilita o acesso aos lanternins e a um segundo espaço técnico que se situa sobre o auditório.

O edifício será construído com muros estruturais em betão branco exteriormente aparente; a cobertura é ajardinada em quase toda a sua extensão, sendo a cobertura dos lanternins e da casa das máquinas revestida a camarinha de zinco.

DESCRIPTIVE REPORT

The Fundação Nadir Afonso will be built in the town of Chaves, on ground situated on the right-hand bank of the river Tâmega, with a detail plan produced in the context of the Polis programme.

The area reserved for the building is located in the neighbourhood of Longras, in the district of Santa Maria Maior, and is defined in the plan as a rectangle parallel to the river course, in the future riverside park, between the new pedestrian/cycle path running parallel to Avenida 5 de Outubro (to the northwest), Avenida Dr. Mário Soares (to the northeast), the new street parallel to Rua das Longras (to the southwest) and the river (to the southeast).

The single storey Foundation building will be set on a concrete platform at a level of 351.50, supported on walls perpendicular to the river, in order to prevent potential flooding. The risk of an occasional flood cannot be ruled out. The difference in level between the street to the northwest and the natural terrain will be overcome with a gentle slope.

The main entrance to the Foundation platform will be up a slight ramp with a slope of 6%, starting from the pavement at a level of 349.13 (above floodable level). In addition to this, two lifts and two flights of stairs have been planned, starting from natural ground, to the southwest (public access) and northeast (service access, loading and unloading bay). In a more central position, next to the entrance to the exhibition spaces, there is a third flight of stairs serving as an emergency exit.

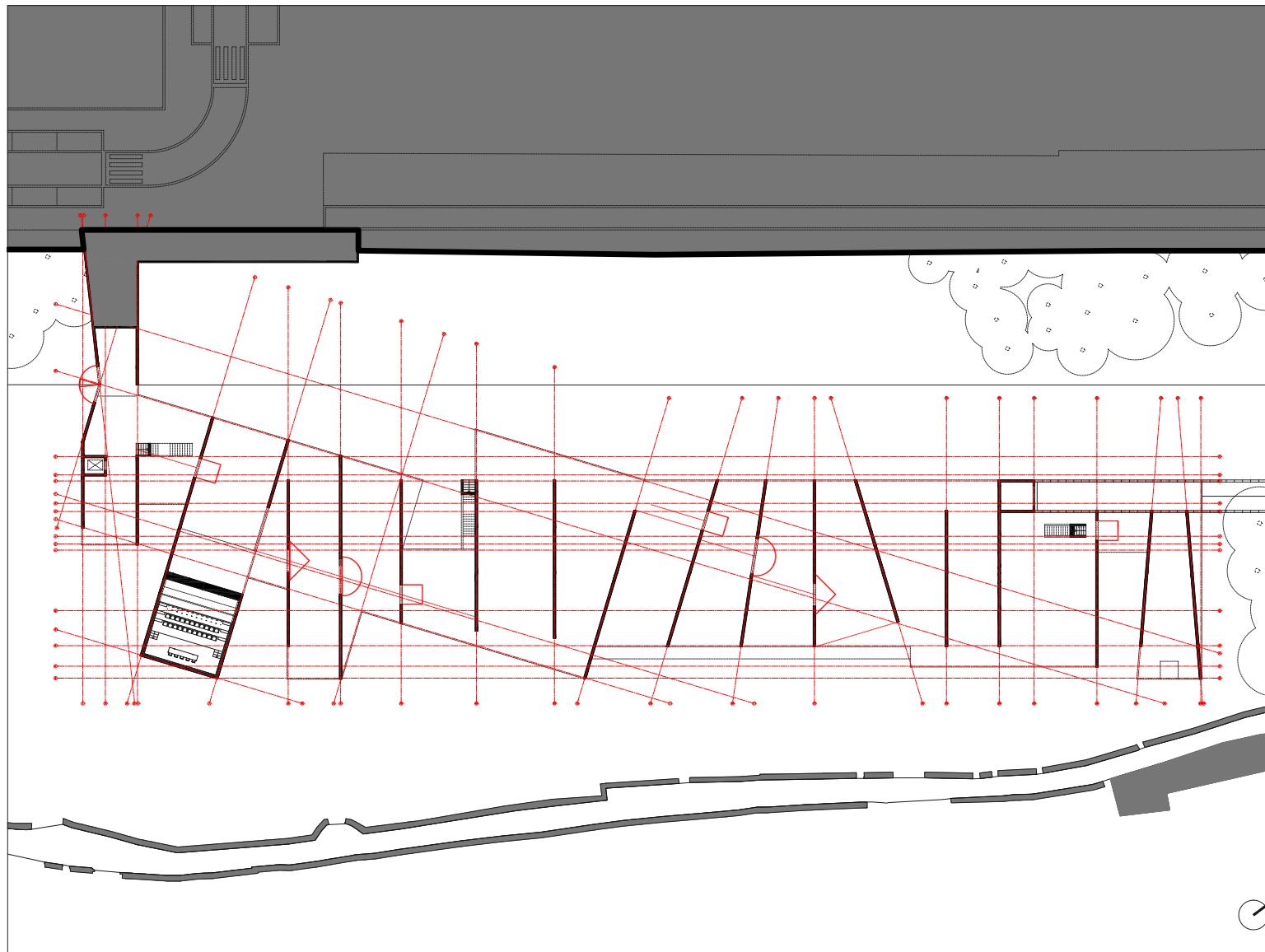
The internal spaces are planned to extend longitudinally in three sectors:

- atrium, reception, public lift (13p.), library, auditorium for 100 people, cloak-rooms, toilets, bookshop and café, at the southwest end of the building.
- exhibition spaces, in the central zone, subdivided into 3 longitudinal wings and including a permanent exhibition hall and archive (on the northwest side), temporary exhibition halls (central and southeast wings).

The exhibition hall in the central wing (8.70 × 36.50), which can be split asymmetrically in two (8.70 × 12.50 + 8.70 × 23.85), has a continuous skylight for natural and electric light; the hall in the southeast wing will be lit by means of a continuous horizontal opening overlooking the river or by cove lighting. The temporary exhibition hall will not have full natural light, receiving just limited light from an opening on to the patio.

the northeast end of the building includes a control and security centre, service lift (3.45 × 2.50m), service stairs, reception and access to the archives (to the northwest); toilets, staffroom and administration areas (to the southeast); the Nadir Afonso visual arts studio (with zenithal light and views across the river).

On the upper floor, accessed from the security and control centre, there is a group of technical spaces (inside as well as external terrace), which allow access to the skylights, and a second technical space located above the auditorium.



01 5 10 20 PLANTA 0



Os acabamentos interiores essenciais serão em soalho de madeira nos pavimentos, gesso cartonado nas paredes e tectos e mármore branco nas zonas de água. As esquadrias interiores serão em madeira e aço inox; as exteriores em madeira e alumínio.

Os pavimentos exteriores serão em lajeado de granito nas escadas e patamar de acesso; e em mármore branco nas varandas. No que se refere ao projecto de paisagismo e arranjos exteriores, a proposta prevê a limpeza e consolidação das ruínas da canelha das Longras, à semelhança do que foi efectuado na intervenção recentemente realizada nas margens do Tâmega, assim como a preservação de algumas das árvores de fruto existentes. Como suporte às actividades da Fundação no exterior, prevê-se o revestimento do solo com um prado em quase toda a extensão da área a intervir, com excepção do solo natural correspondente à projecção do edifício, para o qual se prevê a instalação de um tapete de hera. A vegetação arbórea e arbustiva proposta será composta maioritariamente por espécies autóctones, preferencialmente provenientes de propágulos recolhidos localmente, ou na região. A sua utilização tem como objectivo estabelecer maciços capazes de gerar sebes não talhadas de protecção, necessárias à organização e leitura do espaço. A vegetação será ripícola. O sistema de rega será automático por aspersores e, pontualmente, por nebulizadores e pulverizadores.

O esquema de acessibilidades e zonas exclusivas para pessoas com mobilidade condicionada, tal como indicação de lugares de estacionamento, está apresentado em desenho na folha 5.

Junto ao acesso principal da Fundação, no arruamento a Noroeste, serão disponibilizados 2 lugares de estacionamento dedicados a pessoas com mobilidade condicionada que poderão aceder ao edifício através da rampa com pendente de 6%. Para além deste, prevê-se a Sudoeste, um parque de estacionamento com mais 4 lugares. Este percurso poderá desenvolver-se, pelo trajecto mais curto, à cota do solo natural. O acesso ao edifício será através de ascensor.

O programa da Fundação desenvolve-se num piso único. Os degraus de soleiras, no acesso ao edifício, nunca ultrapassam os 2cm de altura. No auditório prevê-se 2 lugares dedicados a pessoas com mobilidade condicionada, que se encontram de nível com o acesso do espaço. As instalações sanitárias de utilização geral dispõem de espaços reservados para pessoas com mobilidade condicionada.

O edifício está enquadrado de acordo com o Plano de Pormenor das Margens do Tâmega e respeita os parâmetros urbanísticos em vigor no P.D.M. da C. M. de Chaves, tendo como valores globais:

Área do lote: 16.658m²
Área de implantação: 2.768m²
Área de construção: 2.768m²
Volume de construção: 20.538m³

Cércea: 11,6m
Número de pisos abaixo da cota de soleira: 1
Número de pisos acima da cota de soleira: 1

Porto, 10 de Dezembro de 2008
Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira

The building will be constructed with structural walls of externally exposed white concrete; the roof is garden for almost its full length, with the roof above the skylights and machine room being clad with zinc standing seam. The essential internal finishes will include wooden flooring, plasterboard walls and roofs, and white marble in the wet zones. The internal window frames will be in wood and stainless steel, and those outside in wood and aluminium.

The external paving will be granite on the stairs and at entrance level, and white marble on the terraces. In terms of the landscaping and external layout, the proposal anticipates the cleaning and consolidation of the ruins of Canelha das Longras, in a similar vein to what has recently been carried out on the banks of the Tâmega, as well as the preservation of some of the existing fruit trees. As a support to the Foundation's outside activities, the plan is to plant grass almost all the way round the area in question, with the exception of the natural ground corresponding to the projection of the building, for which the intention is to establish a carpet of ivy. The proposed trees and bushes will be composed mainly of native species, ideally from propagula gathered locally, or in the region. The aim of using these is to establish thickets able to generate un-shaped hedges for protection, necessary to the organisation and reading of the space. The vegetation will be riparian. The watering system will be automatic using sprinklers and occasionally misters and sprayers.

The accessibility scheme and exclusive zones for people with limited mobility, such as signed parking spaces, will be presented in drawing on sheet 5.

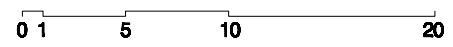
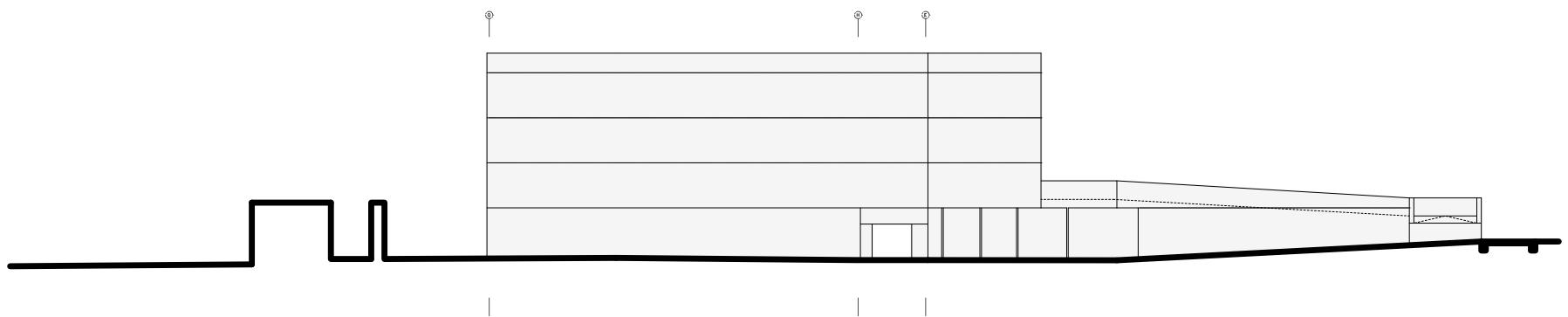
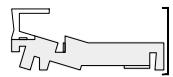
Next to the main entrance to the Foundation, on the street to the northwest, there will be 2 dedicated parking spaces for people with limited mobility, who will be able to access the building via the ramp with a 6% slope. In addition to this, to the southwest, a car park with a further 4 places is planned. This distance can be covered, by the shortest route, at ground level. Access to the building will be via lift.

The Foundation's programme takes place on a single floor. The threshold steps at the entrance to the building never exceed 2 cm in height. In the auditorium, 2 dedicated places for people with limited mobility are planned, located on the same level as the entrance to the space. The toilet facilities for general use have spaces reserved for people with limited mobility.

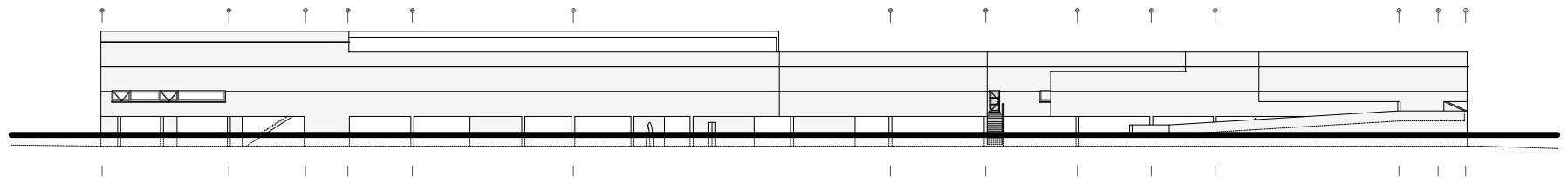
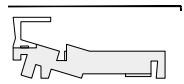
The building is planned according to the Detail Plan for the Tâmega Riverbank and respects the urban parameters in effect in the Land Use Plan of the Chaves Town Council, with global values as follows:

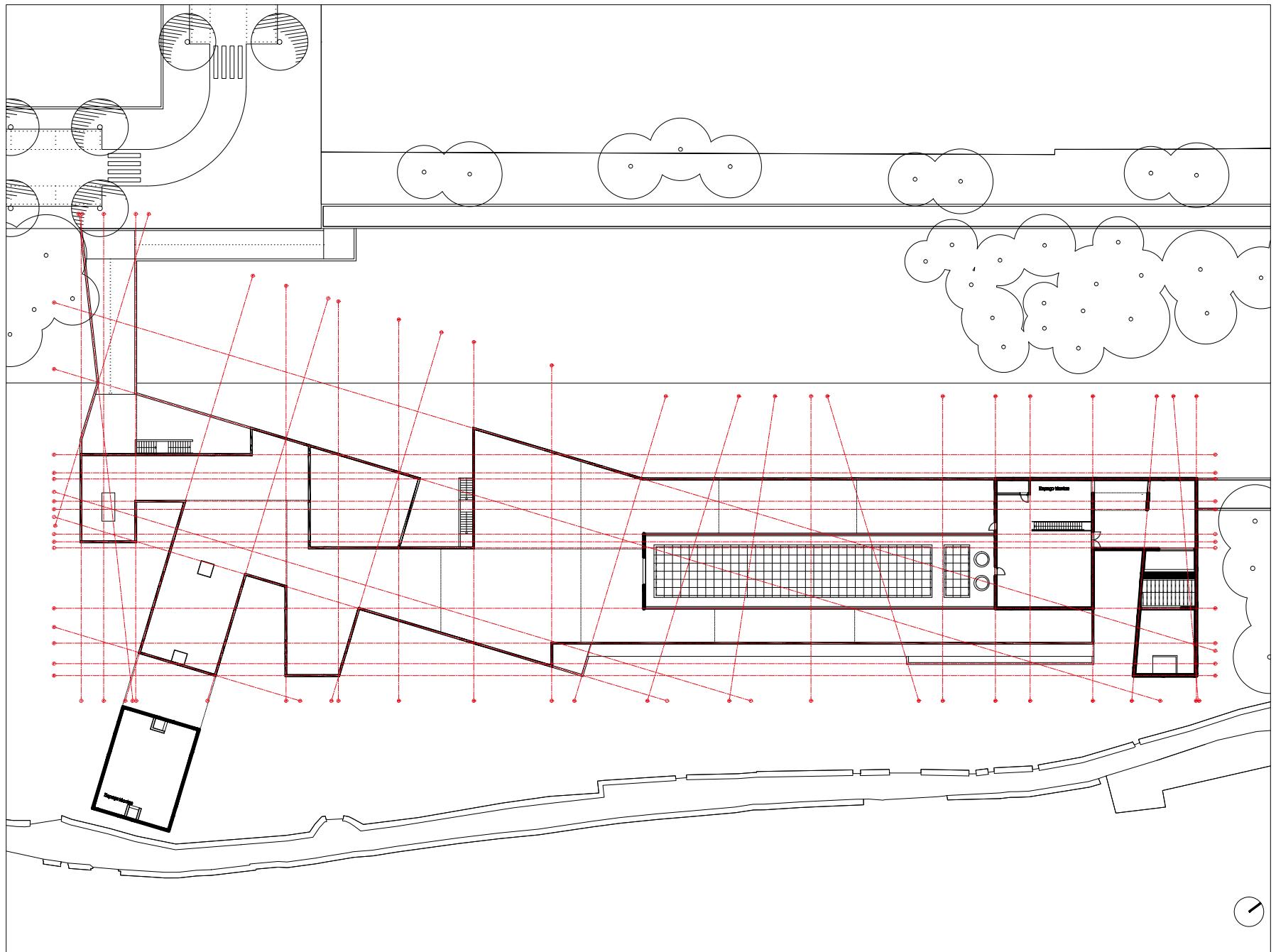
Site area: 16,658m²
Plan area: 2,768m²
Construction area: 2,768m²
Construction volume: 20,538m³
Height: 11.6m
Number of floors below ground level: 1
Number of floors above ground level: 1

Porto, 10 December 2008
Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira



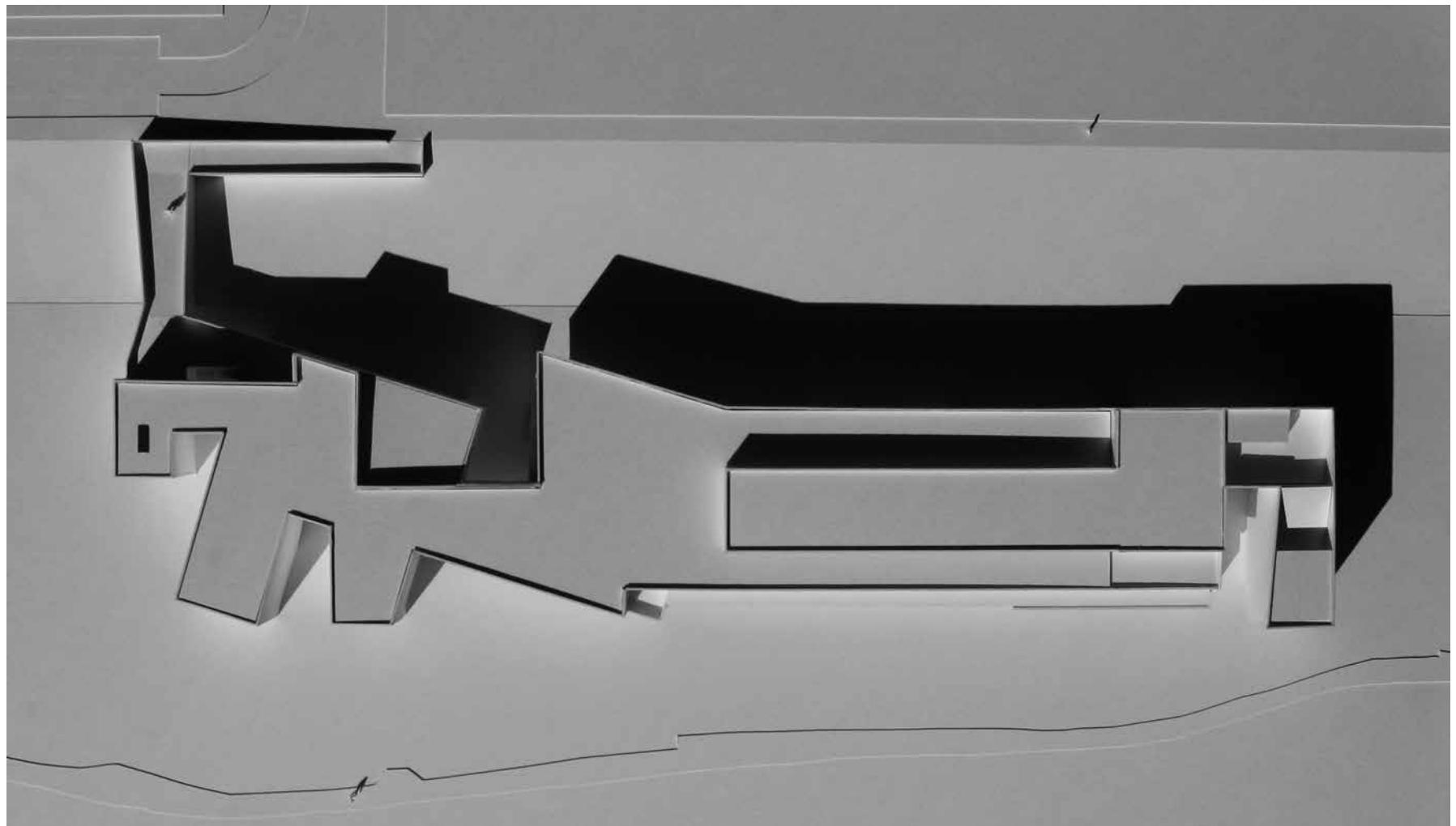
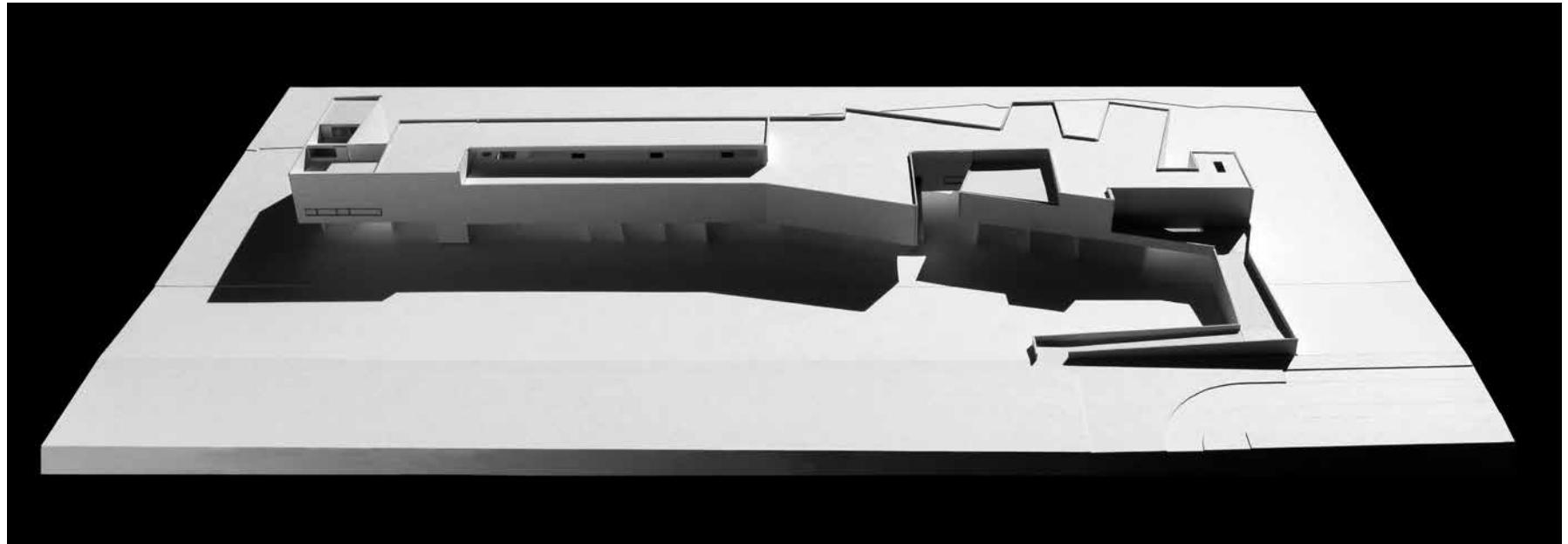
ALÇADO NORTE





01 5 10 20

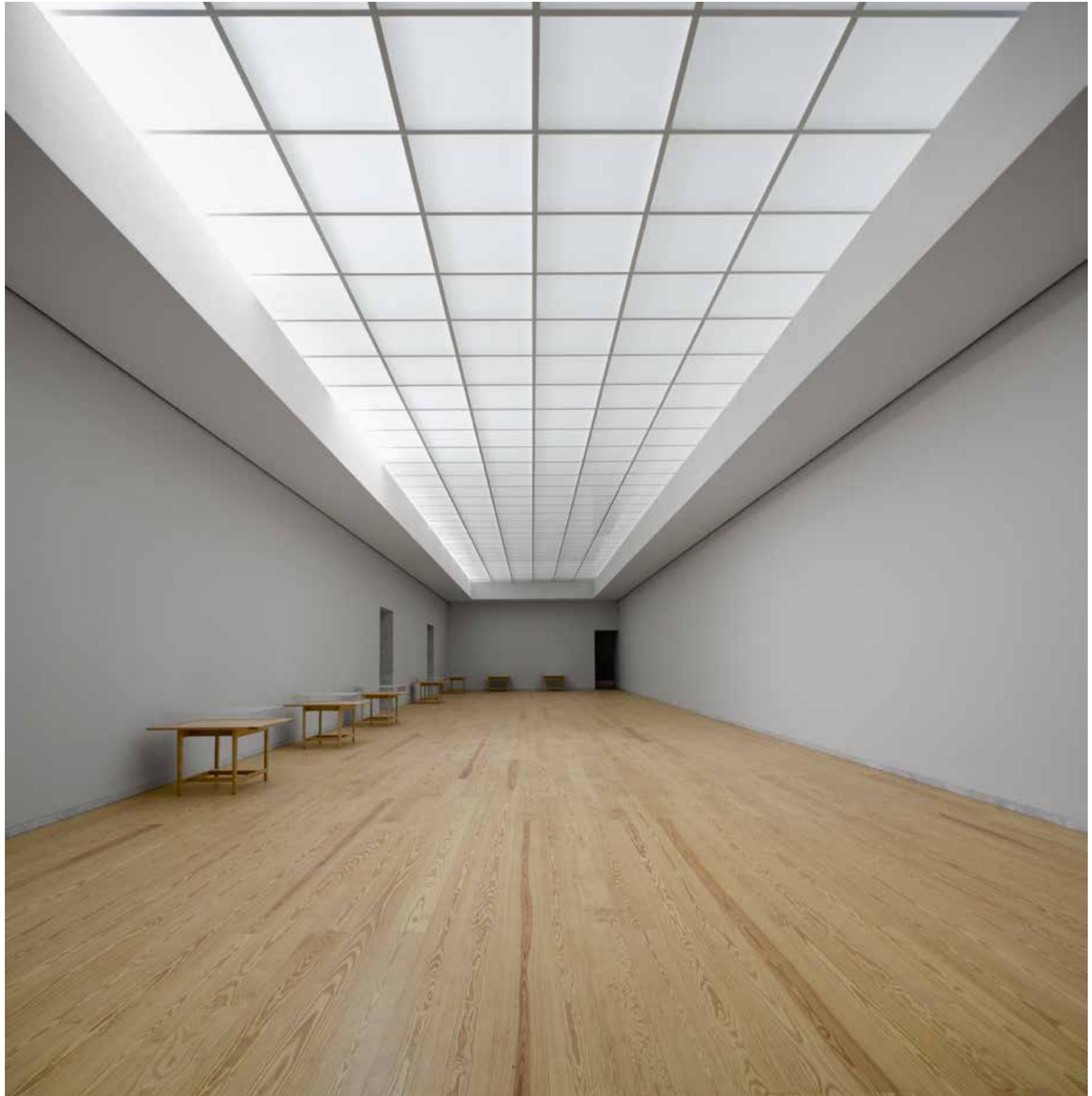
PLANTA 2



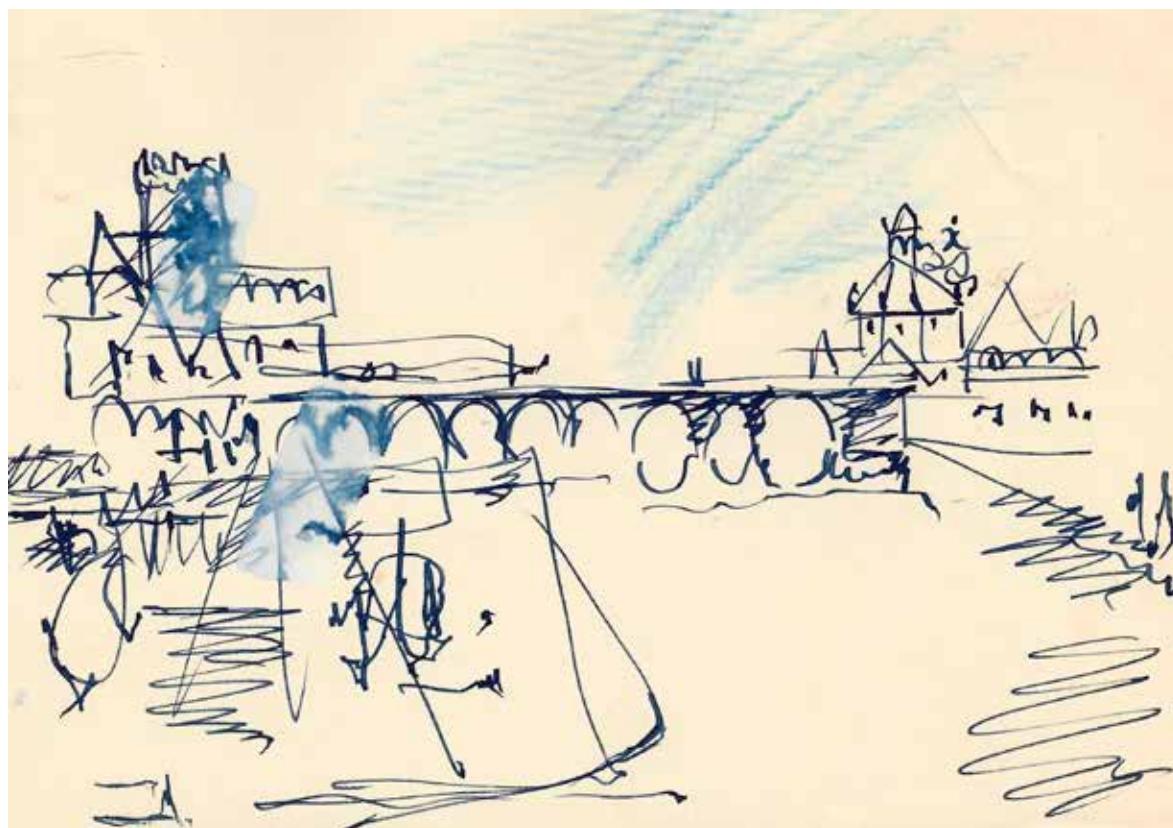












Nadir e Laura Afonso em Valletta / Nadir and Laura Afonso in Valletta

Chaves,
Caneta e lápis sobre papel / Pen and pencil on paper , 14,8 × 20 cm

NADIR AFONSO: LIBERDADE E RIGOR

Sempre vivi à parte porque sempre senti que entre o meio artístico e a arte existe um abismo. A arte é uma coisa pura – poderemos classificá-la assim –, é um espectáculo de exactidão dado pelas formas, e o chamado meio artístico é o caos, os interesses e as confusões.

(Nadir Afonso in *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*)

Poucos dias após comemorar 93 anos de vida Nadir Afonso partiu, o artista que assinou com um nome dado pelas estrelas. Nadir era um homem bom, simples, frugal, despojado, um espírito de Diógenes de trato afável. Nadir, o telúrico, nascido atrás das montanhas, o flaviense, o barrosão, o artista cosmopolita e das grandes cidades transportava consigo uma nova forma de encarar a arte, o viajante que no momento derradeiro regressou definitivamente ao seio da terra mãe.

A vida de Nadir Afonso foi uma devoção ilimitada à arte e à estética, uma obsessão e um desígnio. Sendo um artista de uma criatividade desmedida e detentor de uma ampla capacidade em desenvolver raciocínios, Nadir Afonso é autor de uma obra singular, estruturada no contexto artístico internacional com congruente pioneirismo e um dos artistas de maior relevo da arte contemporânea. Um processo pautado pela reflexão e análise teórico-filosófica em que o artista defende uma matemática subjacente a toda a obra de arte.

Nadir convoca-nos para o imperativo de sentir como toda a forma pode ser submetida a leis geométricas da mesma maneira que se reconhecem leis físicas ou leis químicas. Essas leis podem ser assimiladas pela sensibilidade humana a partir das formas elementares existentes no seio da Natureza, como tal, leis matemáticas que regem a matéria. Detentor de uma linguagem estética precisa, porque as palavras são fundamentais, e com elas desenvolvemos a faculdade de pensar.

Em Nadir, sempre existiu uma grande liberdade de espírito na vida, e, na obra uma procura da exatidão e do sentido da harmonia dos espaços e das formas. Uma independência e uma liberdade tal como diria Veronese «Nós, os pintores, reivindicamos a liberdade que os poetas e os loucos reclamam também».

E assim anuncia que a Arte é um espetáculo de exatidão; que a partir do reconhecimento de que as leis da Matemática estão presentes em todo o Universo e estabelece uma identidade das leis da estética e da cosmologia; que propõe uma abordagem da Arte a partir de quatro princípios: sob a forma de condições de existência, as leis preexistem no cosmos; universo e obra de Arte mantêm com as condições de existência relações similares; é mediante a sensibilidade a essas condições que o criador concebe, o seu objeto; que explora o problema das leis universais e das leis morfométricas essenciais à criação artística, ao mesmo tempo que defronta as leis da Física que fundam o paradigma einsteiniano e apresenta uma espécie de testamento filosófico onde mostra a diferença entre as qualidades quantitativas da Arte e as qualidades qualitativas próprias dos objetos e como a Matemática é a essência da Arte.

O forte sentimento de ligação às origens manifestou-se claramente ao considerar que a sua obra deveria ser legada à terra que lhe serviu de berço através da Fundação Nadir Afonso. Coube ao arquiteto Álvaro Siza a incumbência de desenhar o magnífico edifício que agora inauguramos e assim trazer a Chaves o que de melhor produziu ao longo de mais de 75 anos de vida artística através do espólio da Fundação Nadir Afonso que fica depositado na cidade de Chaves e que esta mesma fundação tenciona perpetuar o seu legado artístico que se divide em vários períodos e que será objecto de estudo. A investigação da produção artística nadiriana incidirá sobre os principais períodos da obra pictórica.

NADIR AFONSO: FREEDOM AND PRECISION

"I have always lived outside it because I've always felt that there is a abyss between art and artistic milieu. I don't care for "fashions", I think it should be exactly the opposite. It's the opposite that is correct. I share the opinion – I believe, I defend – that it is your work that should get you recognition, not the promotion you get because you show up at the right place."

(Nadir Afonso in *Nadir Afonso: Itinerário (com)sentido*)

Nadir Afonso, the artist with a name decreed by the stars, died just a few days after celebrating his 93rd birthday.

Nadir was a decent, simple, frugal and unassuming man, the sort of character who would have received approval from Diogenes. A son of the earth, he was born beyond the mountains, in Chaves, a native of the northern Barroso region. Although he came to be a cosmopolitan artist who frequented the big cities, he brought with him a new way of addressing art. An inveterate traveller, in the last years of his life he returned to his motherland for good.

Nadir's life was marked by his boundless dedication to art and aesthetics – his obsession and calling. He was an artist of unbridled creativity and had an endless capacity for developing theories. As such, he produced a unique, consistently pioneering body of work, informed by the international art scene, and remains one of the key figures in contemporary art. His method was marked by reflection and theoretical and philosophical analysis, with the artist advocating the mathematical approach that he believed to underpin all art.

Nadir alerts us to the need to recognise the way in which all form is subject to geometrical laws, in the same way that we acknowledge the laws of physics or chemistry. Our human senses imbibe those laws due to the elemental forms that exist at the heart of nature, including mathematical laws that govern matter. He uses precise aesthetic terms, as words are crucial and we use them to develop our ability to think.

Nadir always exhibited great freedom in his approach to life, while his work reveals a search for exactitude and the meaning of harmony in spaces and forms. This is the kind of independence and freedom to which Veronese was referring when he said, "We painters take the same liberties as poets and madmen".

As such, he proclaims art as a show of exactitude, taking a recognition that the laws of mathematics are present throughout the universe as its starting point and establishing a connection between the laws of aesthetics and those of the cosmos. He proposes an approach to art that is based on four principles: the cosmos has pre-existing laws that inform the conditions of existence; the universe and the work of art have similar relationships with those conditions of existence; it is through sensitivity to those conditions that the creator conceives of his object; and in doing so explores the problems of the universal and morphometric laws that are vital to artistic creation, while at the same time squaring up to the laws of physics that provide the foundation for Einstein's theories, presenting a kind of philosophical testament that unveils the difference between the quantitative qualities of art and the qualitative properties of the objects themselves, and reveals mathematics as the essence of art.

The artist's strong sense of affinity with his origins played a major role in his decision to leave his legacy to the area in which he was brought up, by creating the Nadir Afonso Foundation. The architect Álvaro Siza was commissioned to

ARTE | ART

1. **Modernismo:** Deste período fazem parte representações paisagísticas e a passagem para uma estética expressionista.



A Ribeira, 1942
Óleo sobre tela / Oil on canvas 38 × 60,4 cm

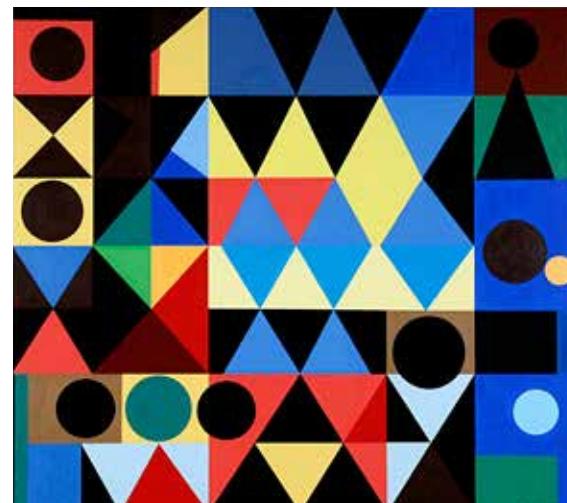
2. **Surrealismo:** Os primeiros trabalhos de tendência abstracionista situam-se nos inícios dos anos 40, recorrendo a formas acentuadamente surrealistas.



Composição, 1946
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 × 74,4 cm

3. **Geometrismo ou Período pré-geométrico*:** As composições são determinadas pela presença de formas geométricas primárias.

* Nome pelo qual Adelaide Ginga classificou este período no catálogo da exposição *Sem Limites*. Aqui está incluído um período que Nadir denominou de período Brasil.



Composição Geométrica, 1947
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 94 × 104,3 cm

4. **Período Barroco:** A arquitetura barroca da cidade do Porto está na origem desta fase. Os elementos pictóricos são trabalhados numa síntese de três a quatro cores lisas, com recurso a linhas com curvas, contracurvas e espiraladas.



Composição, 1950
Gliceroftálicas sobre platex / Oil on hardboard, 68 × 85,5 cm

5. **Período Egípcio:** A principal característica deste período são os frisos em que a linha curva convive com a linha reta, numa evocação à civilização egípcia.



Jeu, 1956
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 51,2 × 95 cm

6. **Espacillimité (Cinetismo):** Em Paris, ao participar no *Mouvement*, Nadir Afonso partilha as suas pesquisas nos fenómenos relacionados com a ótica, criando composições pictóricas que apelida de "Espacillimité".



Espacillimité, 1958
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 66,1 × 117 cm

7. **Período Ogival:** As características mais marcantes deste período são a presença de ogivas, arcos, contracurvas ou de duplas calotes. As formas elementares da geometria estão bem definidas, apresentando uma leve sugestão citadina.



Sintra, 1959
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 96 × 138 cm

8. **Período Perspético:** Neste período, acentua-se o caráter pós-minimalista da obra. Os elementos geométricos proliferam, ao mesmo tempo que vão reduzindo em dimensão e aumentando em quantidade. As formas vão-se complexificando, oferecendo uma maior liberdade do traço.



Labirinto, 1968-1983
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 96 × 117 cm

9. **Período Organicista:** Os contrastes são realçados e a profusão de formas e cores é vigorosa. O artista desenvolve uma linguagem embebida de referências biomórficas, com recurso a formas curvas integradas e desintegradas que determinam a unidade formal.



A Praia das Sereias, 2010
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 97 × 139 cm

10. **Período Antropomórfico:** Pode ser considerado uma subdivisão do período organicista, com evocação explícita da figura feminina.



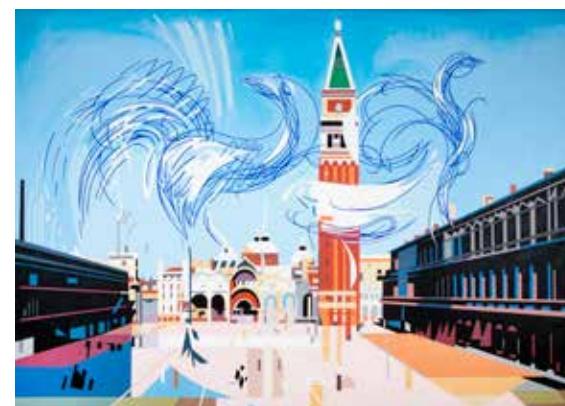
Sílvia Áurea, 1982
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 97,5 × 117,5 cm

11. **Período Fractal:** Esta fase é acentuadamente contemporânea – a forma assume uma liberdade total, sendo ora reta, ora é curva. As linhas percorrem livremente a superfície do quadro, onde os negros contrastam com as cores vivas e luminosas.



Dusseldorf, 2003
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 200 × 215 cm

12. **Realismo Geométrico:** O realismo geométrico é uma interceção entre os períodos organicista e fractal. Ao realismo baseado na observação, na razão e no respeito pela ciência associa-se a componente geométrica definidora da ciência da exatidão.



Os Doges de Veneza, 2006
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 194 × 260 cm



a.



b.



c.



d.



e.

Para um melhor conhecimento do pensamento do artista é necessário relacionar e interpretar o fenómeno artístico em função da sua filosofia estética. Ao analisar a obra, o esteta de arte não apreende a lei matemática, apenas vê e valoriza o objeto, a qualidade secundária da obra de arte a que Nadir chama de evocação. – “Compreende-se perfeitamente que aquele que não trabalha exaustivamente as formas não veja nelas as suas geometrias imponderáveis”¹ –, e – “Na Arte, quem não vê a geometria tem dificuldade em acordar que ela lá está”² – princípio que reflete toda a sua filosofia.

- a. *Em La Sensibilité Plastique* anuncia que a Arte é um espetáculo de exatidão e a harmonia uma presença Matemática, resultando a emoção de beleza do trabalho produzido no espírito pelas relações harmoniosas entre as formas e entre as cores, desprovido de qualquer assentimento com o mundo exterior.
- b. *Les Mécanismes de la Création Artistique* é um tratado de reflexão estética. Neste tratado enuncia os mecanismos da criação a partir da análise das qualidades da natureza; os sentimentos como reflexos das qualidades; a harmonia como qualidade de fonte geométrica; a perfeição; as relações da arte com a sociedade; a emoção de beleza traduzida pela exatidão. Toda a diligência estética propõe-se a definir esse fator que, na criação artística, transcende a pura representação do objeto.
- c. *Le Sens de l'Art*: propõe uma abordagem da arte diferente da habitual. Os mecanismos da criação artística são analisados a partir de quatro princípios: as leis preexistem no cosmos sob a forma de condições de existência; o universo e obra de arte mantêm relações similares com as condições de existência; é mediante a sensibilidade a essas condições que o criador concebe o seu objeto; para sentir as qualidades próprias do objeto criado, a primeira diligência não consiste em olhar, mas em observar as suas condições de existência.
- d. *Universo e o Pensamento* é um livro de reflexão a partir do reconhecimento relacional de que as leis da matemática estão presentes em todo o universo. Partindo do princípio de que as leis que regem o universo são as mesmas que regem a obra de arte, esta obra apresenta uma identidade entre as leis da estética e da cosmologia. *Universo e o Pensamento* é uma obra que questiona as teorias científicas sobre o tempo e o movimento, sobre a constância dessa velocidade. Este trabalho é, sobretudo, um exercício de inteligência em que o seu trabalho sobre a percepção é perseverantemente confrontado e são apontadas as fragilidades dos nossos sentidos na avaliação do universo. A reflexão de Nadir sobre o firmamento é a história da singularidade do Nada e dos atrativos da simplicidade do universo, pois o Nada também deve ser objeto de aprendizagem.
- e. O livro *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh* analisa o percurso do pintor holandês. Esta obra analisa a sua condição de artista com carências económicas e a indiferença do público, apontando-os como fatores que condicionaram a sua obra. Para orientar e

design the magnificent building that we are now opening here, bringing the best work that the artist produced over his 75-year career to Chaves in the shape of the estate of the Nadir Afonso Foundation, which has been left to the town of Chaves, and with which the Foundation intends to keep his legacy alive, dividing it into several periods and opening it up to further study.

The main periods of artistic work are as follows:

1. **Modernism**: This period includes depictions of landscapes and the transition to an Expressionist aesthetic.
2. **Surrealism**: The first works to reveal abstractionist tendencies appear in the early 1940s, with the use of markedly Surrealist forms.
3. **Geometrism or the pre-geometric period**:¹ Compositions are marked by the presence of primary geometric forms.
4. **Baroque period**: The Baroque architecture of the city of Porto lies at the root of this phase. Pictorial elements are worked into a synthesis of three or four solid colours, with the use of curved lines, twists and spirals.
5. **Egyptian period**: The main characteristic of this period is the friezes in which the curved line coexists with the straight line in an evocation of Egyptian art.
6. **Espacillimité (Kineticism)**: During his involvement with the *Mouvement* in Paris, Nadir Afonso shared his research into phenomena relating to optics, creating pictorial compositions that he dubbed 'Espacillimité'.
7. **Ogival period**: The most striking features of this period are the presence of ogives, arches, reverse curves and double cupolas. The basic geometrical forms are well defined, giving the subtle suggestion of a cityscape.
8. **Perspective period**: In this period the post-Minimalist character of the work became more evident. Geometrical elements proliferate, becoming smaller in size but greater in number. Forms become more complex, providing the artist with greater freedom with lines.
9. **Organicistic period**: Contrasts are highlighted and there is a vibrant profusion of forms and colours. The artist develops a language that is saturated with biomorphic references, using whole and crumbled curved shapes that determine the unity of form.
10. **Anthropomorphic period**: This can be seen as a subcategory of the organicistic period, with an explicit evocation of the female figure.
11. **Fractal period**: This phase is markedly contemporary, as the form takes on total freedom – sometimes straight, sometimes curved. Lines run freely across the surface of the painting, with blacks contrasting with bright and vivid colours.

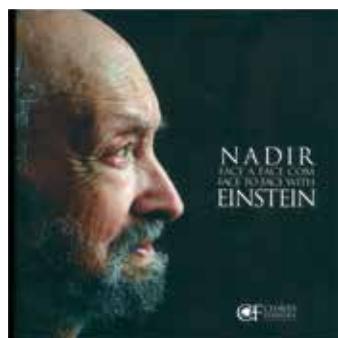
1. Nadir Afonso, *Manifesto – O tempo não existe*. Dinalivro (2010), Lisboa, 46

2. Nadir Afonso, *Manifesto – O tempo não existe*. Dinalivro (2010), Lisboa, 49

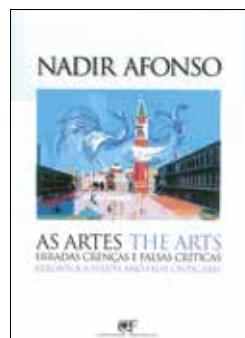
1. Term that Adelaide Ginga coined to describe this period in the exhibition catalogue *Sem Limites*. Here I have included a period that Nadir called the 'Brazil period'.



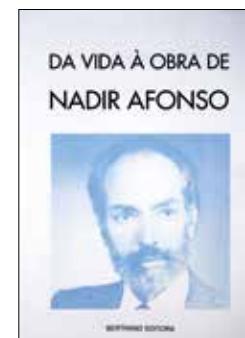
f.



g.



h.



i.



j.

formular as deduções sobre a obra deste pintor, Nadir Afonso começou por manter presentes dois fatores: o meio em que se desenrola a vida do artista e uma síntese do seu conceito de arte. Este conceito, já inserido em anteriores estudos estéticos, considera necessário observar a distinção entre o que existe como produto de uma facticidade estética e o que preexiste no seio da Natureza.

- f. *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético* alerta para a facilidade em se confundir a simples visão dos objetos com a observação fenomenal das suas leis. É na observação atenta que toda a verdadeira obra de Arte encontra a sua especificidade significativa – os princípios geométricos constantes. Na sua essência, as Artes plásticas caracterizam-se pela renúncia a toda a diligência externa à intuição precetiva das formas.
- g. Em *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas* refuta a subjetividade e a linguagem da alma, proclama a racionalização da arte e demonstra que conceitos como *belo* são vagos e nada definem. O balancear entre o belo e o feio, que empenha a chamada estética psicológica, revela despeito pelas preocupações mais íntimas do artista, pelos mecanismos da criação próprios da arte e pela sua verdadeira finalidade – a exaltação da harmonia. Para compreender a obra de arte, existem duas condições necessárias e nenhuma delas é, por si só, suficiente: um trabalho prático e precetivo sobre as leis das formas naturais e um desenvolvimento do conceito racional dessas mesmas leis.
- h. *Nadir Face a face com Einstein* é um confronto que introduz novas leituras sobre a relatividade e o pensamento quântico. Explora o problema das leis universais e das leis morfo-métricas essenciais à criação artística, ao mesmo tempo que se defrontam com as leis da Física que fundam o paradigma einsteiniano. Nadir mostra como a Física clássica confundiu a cadência de tempo com o ritmo de tempo e que o tempo não possui entidade em si.
- i. Em *Manifesto, o tempo não existe* reúne textos que demonstram a diferença entre as qualidades quantitativas da arte e as qualidades qualitativas próprias dos objetos, discorrendo sobre a matemática como essência da arte e sobre a sua visão derradeira do mundo.
- j. Nos vários estudos esparsos inseridos em catálogos de exposições e álbuns de que *Da Vida à Obra de Nadir Afonso* é um compêndio, defende uma estética fenomenológica racional numa luta contra o materialismo e contra o idealismo que, no entender do artista, jamais lograram definir as características próprias da Arte.

Em síntese, para Nadir existem propriedades distintas nos objetos, propriedades essenciais que são negligenciadas pelos estetas. Existem atributos qualitativos (tais como a perfeição, a originalidade, a evocação), mas existem também atributos quantitativos (tais como, a forma, que poderá ser circular, quadrangular ou triangular). Os atributos qualitativos não são fatores intrínsecos aos objetos, mas sim fatores que o Homem atribui à função do objeto. Os atributos quantitativos, pelo contrário, são fatores intrínsecos ao objeto. Ora, é a estes fatores quantitativos intrínsecos ao objeto que se reporta a obra de arte.

12. Geometric Realism: Geometric realism is where the Organicistic and Fractal periods intersect. Realism based on observation, reason and respect for science is joined by the defining geometric component in an approach based on accuracy.

In order to better understand the artist's way of thinking, it is necessary to interpret and consider the artistic phenomenon in terms of his aesthetic philosophy. By analysing the work, the aesthete does not grasp the mathematical law, but only sees and appreciates the object, the secondary quality of the work of art that Nadir brings to our attention. He writes, 'It makes perfect sense that one who does not work exhaustively with forms does not see the imponderable geometries that they contain,'² and 'In art, anyone who does not see the geometry will have difficulty in coming to an awareness that it is there'³ – a principle that reflects his whole philosophy.

- a. In *La Sensibilité Plastique* [The Artistic Sensibility] he declares that art is a show of accuracy, while harmony is the presence of Mathematics, and the feeling that a work is beautiful is produced by the harmonious relationships between forms and between colours, without any concessions to the outside world.
- b. *Les Mécanismes de la Création Artistique* [The Mechanisms of Artistic Creation] is a treatise on aesthetic reflection. Here he sets out the mechanisms of creation based on an analysis of the qualities of nature, feelings as reflections of qualities, harmony as a quality that stems from geometry, perfection, art's relationship with society, and the feeling of beauty that is conveyed through accuracy. All aesthetic endeavour seeks to define what it is in artistic creation that transcends the pure representation of the object.
- c. *Le Sens de l'Art* [The Sense of Art] proposes an approach to art that deviates from the norm. The mechanisms behind artistic creation are analysed on the basis of four principles: the laws pre-exist in the cosmos in the form of conditions of existence; the fact that the universe and the work of art have similar relationships with the conditions of existence; that it is through sensitivity to those conditions that the creator conceives of his objects; and that in order to sense the true qualities of the created object, the first step is not to look, but rather to observe its conditions of existence.
- d. *Universo e o Pensamento* [The Universe and Thought] is a book that reflects on the fact that the laws of mathematics are present throughout the universe. Working on the principle that the laws that govern the universe are the same as those that govern the work of art, this work sets out the nature of what lies between the laws of aesthetics and those of cosmology. *Universo*

2. Nadir Afonso, *Manifesto – O tempo não existe*. Dinalivro (2010), Lisbon, 46

3. Nadir Afonso, *Manifesto – O tempo não existe*. Dinalivro (2010), Lisbon, 49

FUTURO | FUTURE



A cultura é unanimemente considerada um factor de desenvolvimento e um dos factores que intervêm na avaliação da qualidade de vida e riqueza das cidades. Os museus são equipamentos culturais que para além das funções de salvaguarda, preservação e investigação contribuem para a alargamento do turismo e da economia.

Estamos certos que este Museu será um foco de atracção e valorização do interior Norte ao reunirmos dois grandes nomes da cultura, Nadir Afonso e Álvaro Siza:

- Pela dimensão artística ao associar a mestria do trabalho de Nadir Afonso e Álvaro Siza. O conteúdo é constituído pelo espólio riquíssimo de um artista original e multifacetado; o continente é um projecto de grande envergadura de reconhecido arquitecto.
- Na perspectiva institucional será uma melhoria relevante com funções de investigação e divulgação da Arte Contemporânea.
- No contexto turístico a Fundação ao conjugar o nome de Nadir Afonso e Álvaro Siza, fará deste equipamento uma referência para o turismo cultural em conjugação com o património natural, histórico, arquitectónico e etnográfico da região.

Chaves está de parabéns, a arte e a arquitectura estão de parabéns e Chaves está indubitavelmente mais rica.

O nosso reconhecimento à Câmara Municipal de Chaves e a todos que tornaram este projecto possível. Bem hajam.

Laura da Assunção Afonso
Presidente da Fundação Nadir Afonso

e o Pensamento [The Universe and Thought] questions scientific theories of time and movement and the notion that their speed is constant. Above all, this work is an exercise in intelligent thought, in which Nadir persistently challenges his own work on perception and points out the shortcomings of our senses in evaluating our world. Nadir's reflection on the heavens relates to the uniqueness of nothingness and the appealing simplicity of the world, as nothingness itself should be an object of study.

- The book *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh* [On the Life and Work of Van Gogh] examines the life and work of the Dutch painter. It looks at Van Gogh's circumstances as an artist short of money and indifferent towards the public, which are seen as factors that shaped his work. When making deductions and following leads about the painter's work, Nadir Afonso kept two things in mind: the way in which the artist's life unfolds, and a synthesis of his notion of art. This approach, which has already found its way into earlier aesthetic studies, deems it necessary to observe the distinction between what exists as a product of an aesthetic understanding and what is inherent in nature.
- Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético* [From Artistic Intuition to Aesthetic Reasoning] warns how easy it is to confuse simply seeing objects with the phenomenon-based observation of their laws. It is only through careful observation that the whole work of art takes on its specific significance, in the form of its constant geometrical principles. In essence, visual art is characterised by its rejection of all external efforts to intuit its forms in a didactic way.
- As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas* [The Arts: Erroneous Beliefs and False Critics] repudiates subjectivity and the language of the soul, affirming the rationalisation of art and demonstrating that concepts such as *beautiful* are vague and incapable of defining anything. The balance between beautiful and ugly, which preoccupies so-called aesthetic psychology, is nonetheless revealed through the artist's most intimate endeavours, the mechanisms of creation that are inherent in art and its true end – the exaltation of harmony. In order to understand the work of art, two essential conditions need to be present, neither of which is sufficient by itself: practical and preceptive work on the laws of natural forms and the development of a rational concept concerning those very laws.
- Nadir Face a face com Einstein* [Nadir Face to Face with Einstein] takes the form of a confrontation between the ideas of these two figures and sets out new interpretations of relativity and quantum thinking. It explores the problem of universal laws and the morphometrical laws that are essential to artistic creation, while also examining the laws of physics that underpin Einstein's paradigm. Nadir shows how classic physics has confused the speed of time with the rhythm of time, and that time has no authority in itself.
- Manifesto, o tempo não existe* [Manifesto: Time does not Exist] brings together various articles that demonstrate the difference between the



Aarhus, 1992
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 83 × 131,5 cm

quantitative qualities of art and the qualitative aspects of the objects themselves, with the artist talking about mathematics as the essence of art, and about his ultimate vision of the world.

- j. In the many disparate studies from exhibition catalogues and albums that are brought together in *Da Vida à Obra de Nadir Afonso* [From the Life to the Work of Nadir Afonso], the artist advocates a rational, phenomenological aesthetic in a struggle against materialism and the kind of idealism that, as he sees it, have never succeeded in defining the true characteristics of art.

To sum up, in Nadir's view objects have essential properties that are often overlooked by aesthetes. There are qualitative attributes (such as perfection, originality, evocation), but there are also quantitative attributes (such as the form, which might be circular, square or triangular). The qualitative attributes are not intrinsic to the objects, but they are factors that people relate to their function. Quantitative attributes, on the other hand, are intrinsic to the object. As such, the work of art is related to these quantitative factors that are intrinsic to the object.

Culture is universally believed to contribute towards development and is one of the factors taken into consideration when assessing the quality of life and affluence of cities. Museums are institutions that not only serve to safeguard, preserve and research cultural riches, but also help to expand tourism and the local economy.

We are certain that this museum will attract visitors and raise the profile of the North Interior region by bringing together two major figures in Portuguese culture: Nadir Afonso and Álvaro Siza.

- Both Nadir Afonso and Álvaro Siza are known for the mastery of their work, and now the rich collection of pieces by an utterly original and multifaceted artist is contained within a major project by a renowned architect.
- From the institution's perspective, the museum means a marked expansion of the facilities, making room for research and the promotion of contemporary art.
- In terms of tourism, by bringing the names of Nadir Afonso and Álvaro Siza together, the Foundation will make this museum a magnet for cultural tourism, while also highlighting the natural, historical, architectural and ethnographical heritage of the region.

Congratulations are due to Chaves and the art and architecture that are being showcased here. The town is all the richer for having them. We would like to express our gratitude towards Chaves Town Council and to everyone who made this project possible. Thank you.

Laura da Assunção Afonso
President of the Foundation Nadir Afonso



Espacillimité (Máquina Cinética), 1956
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 95,8 × 135,7 × 41 cm

NADIR AFONSO: A REINVENÇÃO DA PINTURA E A CONSCIÊNCIA DO MODERNISMO

Nous sommes arrivés à un art exprimé par de simples rapports de proportions d'espaces et d'intensités de couleurs. L'artiste ne retient plus, de la nature, que ses qualités d'harmonie. C'est l'exigence d'une unité formelle qui, de proche en proche, aboutit à l'art géométrique.

(Nadir Afonso, *Les Mécanismes de la Création Artistique*)

Nadir Afonso, artista excepcional e desde muito cedo reconhecido no plano internacional – o que, como se sabe, foi caso raro na arte portuguesa do século XX depois de Amadeo e de Vieira da Silva –, desapareceu há pouco tempo deste mundo. A sua obra, porém, será doravante protegida por uma Fundação que perpetua o seu nome num edifício magnífico desenhado por Siza Vieira e sediado em Chaves, sua cidade natal, num projeto que a família cuidadosamente continuou a acompanhar. Nadir foi um dos artistas-chave do incerto e também muito raro Modernismo português, isto é, dessa correspondência rara que a arte portuguesa do século XX teve para com a cultura europeia.

Na história da arte do século XX em Portugal, Nadir Afonso ocupa, assim, um lugar absolutamente destacado, o que nem sempre foi devidamente tido em conta, mesmo se, ao menos nos últimos anos, algumas correções importantes foram feitas, ainda a tempo de infletar tal situação. É este um reflexo da pouca atenção que, como sabemos demasiado bem, o país tem tido em geral para com os seus mais eminentes criadores nesta e outras áreas das artes, das ciências e das humanidades.

Dito de outro modo, a década de quarenta só “existiu” *de facto* como período cultural e artístico diferenciado nesse espaço estreito que designamos como o da arte portuguesa graças a um pequeno número de artistas, entre os quais Nadir se destacou, firmando, desde muito cedo, um lugar à parte que de então em diante jamais abandonaria. Fazendo, nesse campo, um percurso exemplar que o conduziu primeiramente da arquitetura – meramente entendida como fonte de sustento material – para a pintura – cuja prática soube, ao longo das décadas, acompanhar de elaborada meditação estética sobre os processos da criação artística –, Nadir revelou, desde os primeiros anos da sua carreira, e ainda enquanto jovem estudante na Escola de Belas Artes do Porto, onde cursou arquitetura, uma poderosíssima capacidade de síntese que o fez produzir uma imensa quantidade de desenhos e pequenas pinturas sobre papel que constituem um momento de referência no interior da sua vasta obra e ajudam a compreender como nasceu o seu processo abstrato. Seria, aliás, nesse contexto de aprendizagem, que o jovem pintor se ligaria a um grupo de colegas da Escola no coletivo português “Grupo dos Independentes” (do qual faziam parte Resende, Lanhas, Amândio Silva, Júlio Pomar e Victor Palla, entre outros de menor importância), cujo papel foi crucial na retoma e desenvolvimento do processo do Modernismo em Portugal, no momento de reencontro que o movimento voltou a ter na década

NADIR AFONSO: REINVENTING PAINTING AND PERCEPTIONS OF MODERNISM

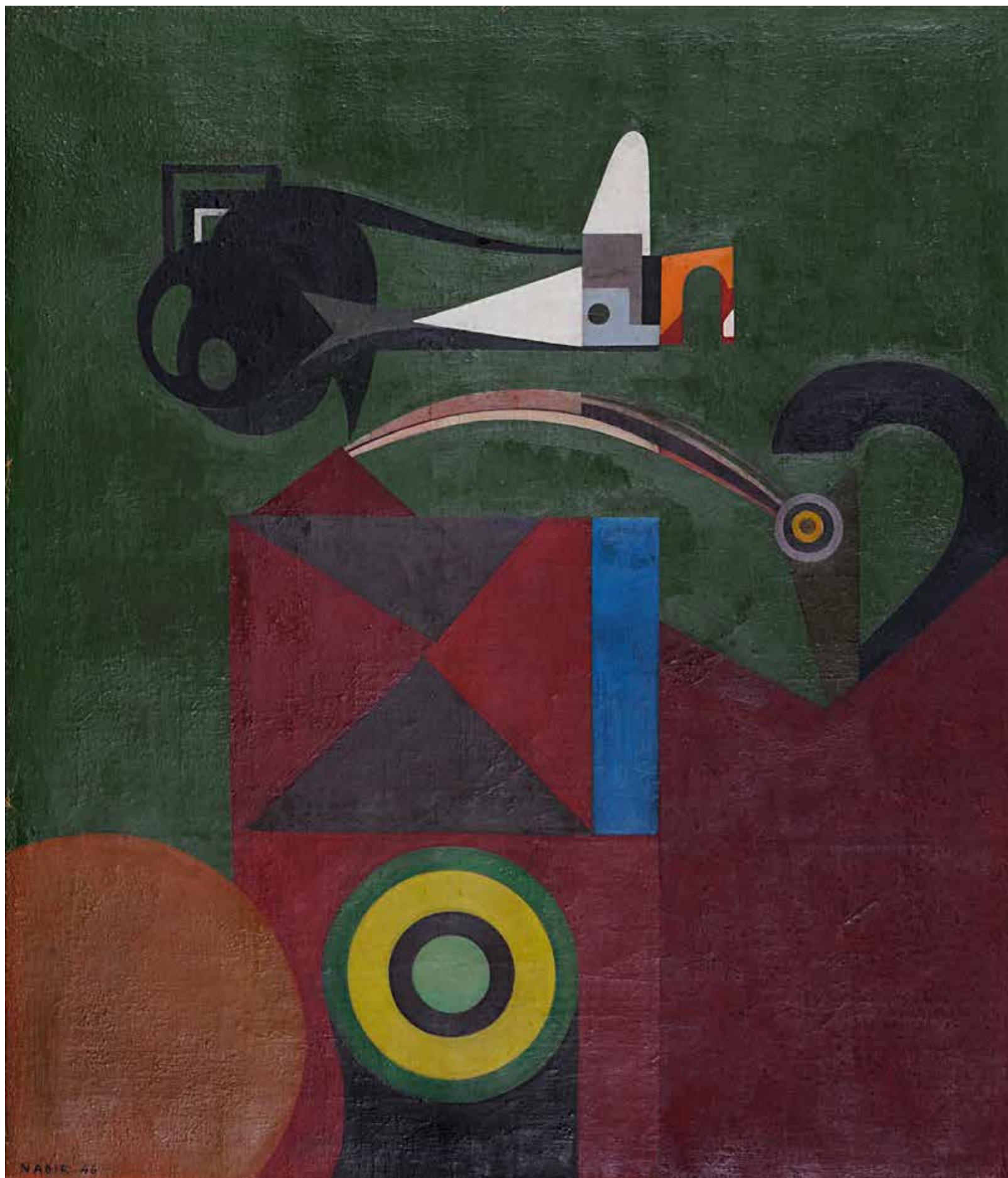
We have arrived at a kind of art that is expressed through simple connections between proportions, spaces and intensities of colours. The artist retains nothing from nature but its harmonious qualities. It is a demand for a formal unity that gradually leads to geometric art.

(Nadir Afonso, *Les Mécanismes de la Création Artistique*)

Nadir Afonso was an exceptional artist who was key to the uncertain and very rare Portuguese Modernism. He quickly achieved international recognition, which was certainly very rare for Portuguese art in the 20th century, except for Amadeo de Souza-Cardoso and Vieira da Silva. He recently departed from this world, but his work will be hereafter protected by a foundation bearing his name, which his family have continued to monitor with great care. The foundation's headquarters will remain in his birthplace, Chaves, in a magnificent building designed by Siza Vieira. His work was a rare example of correspondence between Portuguese 20th century art and European culture.

Nadir Afonso thus occupies a highly unique place in the history of 20th century Portuguese art. However, as we all know too well, the country has generally paid scarce attention to its most eminent creators in this field as with other areas of the arts, sciences, and humanities, and so his role was not always duly considered, although, at least in recent years, some important corrections have been made just in time to change this.

Put differently, the forties only “existed” as a cultural and artistic period which stood out within this narrow space we call Portuguese art thanks to a small number of artists, among which Nadir Afonso was prominent. He established a place of his own very early in his career and continued to hold onto that place throughout his life. Making an exemplary journey in this field, Nadir Afonso changed course from architecture, which he merely understood as a source of material subsistence, to painting, which, over the course of several decades, he understood to involve an elaborate meditation on the processes of artistic creation. From the first years of his career, even as a young student at the Porto School of Fine Arts where he studied architecture, Nadir Afonso revealed an extremely powerful ability for synthesis which led him to produce an immense quantity of designs and small paintings on paper, which serve as a reference point within his vast work, and help us to understand how his artistic process was born. Incidentally, it was within this context of learning that the young painter connected with a group of students from the School: the Porto artist collective the “Grupo dos Independentes” which included Júlio Resende, Fernando Lanhas, Amândio Silva, Júlio Pomar and Victor Palla, among others of lesser importance. This group played a crucial role in re-establishing and developing



Máquina de Sonhos, 1946
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 74 × 64 cm

de quarenta e, curiosamente, a partir do Porto. É certo, porém, que as premissas portuguesas deste processo, as quais haviam sido pioneiramente lançadas em contexto europeu por Amadeo e Santa Rita-Pintor e, em menor grau, pelo primeiro Almada (ainda futurista), viriam a permanecer posteriormente mais ou menos bissextas.

Ao longo das décadas de vinte e trinta, apenas Júlio, Eloy e, evidentemente, o grande Alvarez se mostraram capazes de explorar as possibilidades de invenção e de afirmação modernistas, mormente pelo acercamento a poéticas de matriz expressionista em diálogo com as congêneres europeias, sobretudo alemãs. Ao fazê-lo, contrariaram o clima e gosto artísticos dominantes, os quais continuaram a optar longamente por um *tardo-naturalismo* académico.

Este contexto tornou o Modernismo português raro e intermitente. De facto, tal como no caso de Kandinsky duas décadas e meia antes, ou de Mondriaan, já mais próximo dele, o *processo abstracto* de Nadir, ao contrário do que aconteceu no caso de Malevich, para dar o seu contraexemplo, não nasceu de uma imediata vontade de abstração, mas da progressiva compreensão das possibilidades da própria pintura. Este processo de invenção de uma plasticidade abstrata, que não abandonou durante várias décadas, foi, na sua obra, imanente a uma progressiva estilização do espaço plástico e das sínteses perceptivas que este autorizava, permitindo ao artista passar das fascinantes arquiteturas que povoavam os seus quadros e esboços da juventude, para formas progressivamente mais depuradas, de uma inteligência abstrata notável, e estruturadas quase sempre a partir dessa síntese primeira sobre as formas das arquiteturas. Com efeito, olhando a obra da sua juventude e, mais em particular, aquela em que o artista fixou – por vezes, com uma extrema sensibilidade de captação – imagens notáveis das velhas ruas e da intrincada paisagem urbana do Porto, onde então vivia, damos-nos conta de que o artista nascente era animado por um espírito inquieto e sedento de compreensão do que de novo se poderia fazer no campo da arte, o que se traduzia numa vontade de experimentação que, desde logo, o afastava seguramente para bem longe de qualquer intenção ou tentação naturalista que prevalecesse na arte portuguesa.

O traço vigoroso, rápido, sempre intenso e preciso, firme e capaz de definir rapidamente estruturas, quer visuais quer de composição, ia cedendo a vez, aos poucos, à capacidade tantas vezes manifestada – e notável para um jovem artista dessa época – de expressar um entendimento intimista, senão mesmo quase lírico, da paisagem. Este sentimento aproximou-o, em alguns casos, de um sentido de atmosfera remanescente do grande aguarelista António Cruz, mais velho que ele, e acercou-o, outras vezes, de um timbre expressionista que não permitia ainda adivinhar o rigor de disciplina construtiva que, poucos anos depois, marcaria o sentido maior e sempre continuado da sua obra.

Uma influência que, creio, se pode ver muito claramente nestas obras da juventude, tal como ocorre no caso do seu amigo e companheiro de geração Fernando Lanhas, chegava diretamente de Alvarez, pintor que, embora subtilmente, havia deixado fortíssima marca na Escola do Porto, embora esta fosse apenas entendida pelos seus artistas mais inconformistas. De facto, creio que não será um abuso de interpretação considerar que, neste breve

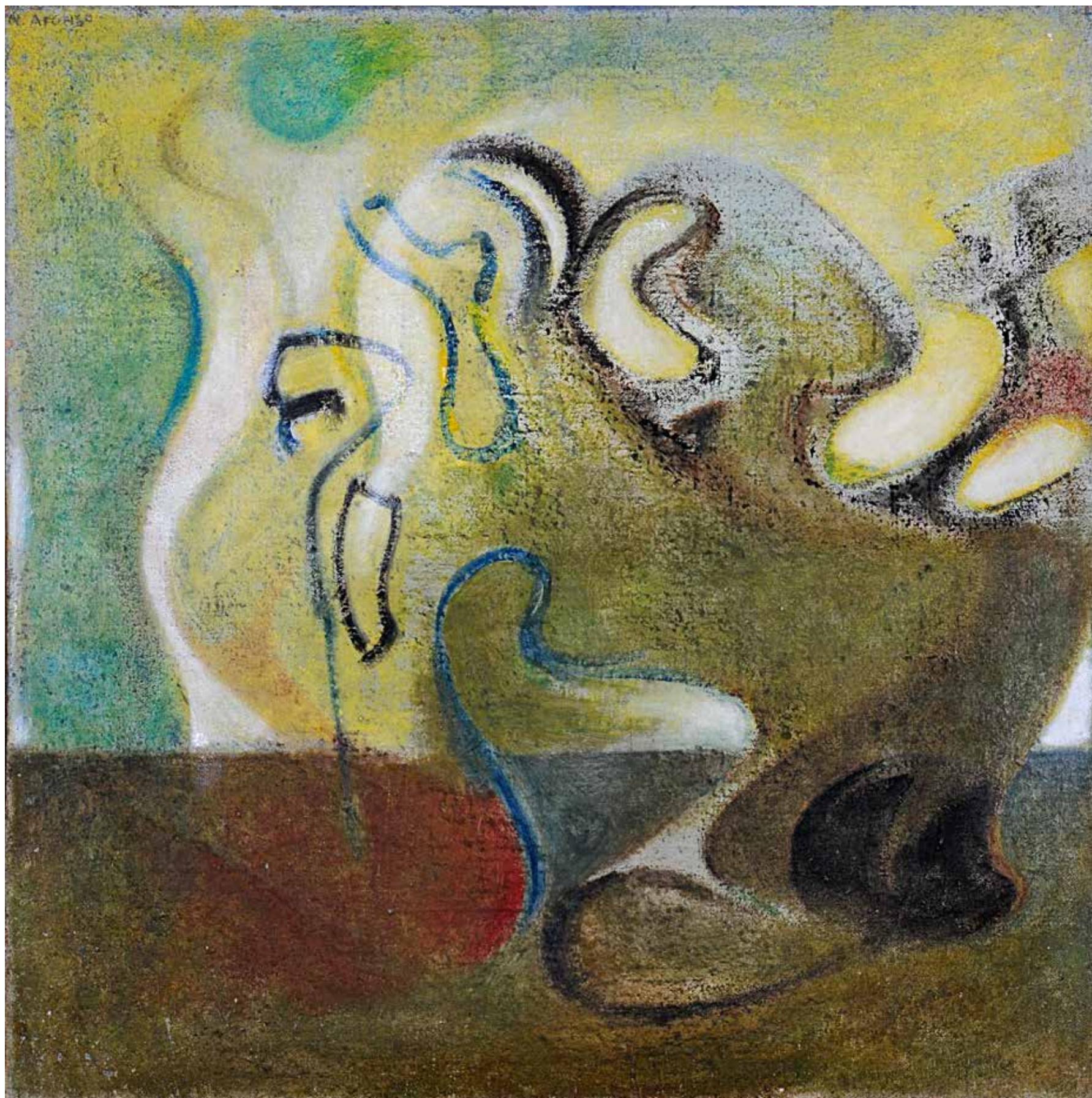
the Modernist process in Portugal, during a time of rediscovery which the movement would once again experience in Porto in the forties. It is clear that the Portuguese premises of this process, which were pioneered above all in Europe by Amadeo de Souza-Cardoso, Santa Rita-Pintor, and the first Almada Negreiros (still futurist at the time), have since remained more or less unchanged.

Distinctly, only Pomar, Eloy and of course the great Alvarez, demonstrated their ability to explore its possibilities for invention and affirmation during the twenties and later in the thirties. This contrasted with the dominant artistic trend and climate, which still extensively favoured academic *late-naturalism* – largely due to encounters with poetic artists of the expressionist matrix who were in dialogue with their European counterparts, above all Germans.

This therefore made Modernism rare and even intermittent. In fact, Nadir Afonso's abstract process was not born from an immediate desire for abstraction, but from a progressive understanding of the possibilities of his own painting, just as was the case for Kandinsky two and a half decades before, or Mondriaan after that, or contrary to what happened with Malevich, to give a counter-example. On the contrary, then, this process of inventing abstract visual art which he would continue working on for various decades, was inherent to a progressive stylisation of visual space in his work and the perceptive syntheses which this allowed. This allowed the artist to go from the fascinating architectural structures which populate the paintings and sketches of his youth, to forms that become increasingly purified with a notable abstract intelligence, but which always remain structured by a synthesis first produced from the forms of these architectural structures. As such, looking at the work of his youth we can see that the artist was driven by an anxious spirit, thirsty for knowledge of the new things that could be achieved in the art field. This is particularly apparent in his often notable images of old roads and the intricate urban landscape of Porto, where he then lived, due to his extreme sensibility for capturing scenarios. This translated into a desire for experimentation which, from then on, certainly distanced him from any naturalist intent or attempt which was prevalent in Portuguese art at the time.

His vigorous, fast, always intense and precise strokes, which were firm and able to rapidly define visual and compositional structures, were gradually replaced by an ability he so often showed for expressing an intimist, if not almost lyrical, understanding of landscape, which was especially notable for such a young artist of this period. In some cases, this sentiment was close to the atmosphere created by the great watercolourist António Cruz, who was older than he was. In other cases, it was closer to an expressionist timbre which showed no indication of the rigorous constructive discipline that would mark his major style a few years later and continue in his future work.

I believe that the influence of Alvarez – a painter who had subtly left an extremely strong mark on the Porto School and who was only understood by the school's most non-conformist artists – can be very clearly seen in the work of



Bruxedo, 1945
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 74 x 74 cm

momento de início da obra de Nadir, se sente verdadeiramente uma certa influência poética recebida de Domingues Alvarez – decerto um dos maiores artistas portugueses depois de Amadeo e que, poucos anos antes da passagem de Nadir e de Lanhas pela Escola, havia deixado no Porto e, em particular na sua Escola de Belas Artes, onde fora aluno distinto, uma influência discreta, porém persistente, mesmo para além da sua precoce morte.

Nesses esboços de juventude, ainda livres de qualquer compromisso para com o que viria a ser futuramente o seu programa plástico, informado pela abstração europeia mais avançada que adotou com merecido destaque, Nadir experimentava já incansavelmente novas modalidades de aproximação plástica ao visível, o que era quase naturalmente ditado pelo seu temperamento de pintor. Essas aproximações, como vimos, tanto se tingiam de um sentido de atmosfera quase romântico, capaz de cingir uma dimensão de espectralidade, como derivavam para uma expressividade incontida que transfigurava a paisagem e a parecia animar de uma vida própria estridente e, por vezes, ameaçadora nos seus movimentos sacudidos.

Esse profundo sentido de transfiguração, que aplicava com um gosto quase violento na sua brusquidão, e que se sente nas suas paisagens urbanas da primeira metade da década de quarenta, foi desde logo revelado pelo então jovem crítico António Dacosta, que viria a ser artista maior de toda a arte portuguesa, quando este escreveu no *Diário Popular* a propósito da pintura *Clérigos* (1941), exposta em 1945 no SNI, em Lisboa: “*Clérigos* é uma paisagem espectral com uma correspondência íntima, rara nos nossos paisagistas”.

Esta espectralidade intrínseca ao olhar, que Nadir haveria de aprofundar ainda nas pinturas dos inícios da década de quarenta e nos seus primeiros ensaios abstratos – como num extraordinário quadro não por acaso intitulado *Bruxedo*, de 1945 –, levou-o também a um acercamento das poéticas surrealistas que cotejou e que o ajudariam a encontrar a via da abstração. Quer este *expressionismo latente* que se adivinha na obra da sua juventude, quer a sua breve “aventura surrealista”, como notou Adelaide Ginga no estudo retrospectivo dedicado ao artista (Museu do Chiado, 2010), são elementos essenciais de análise a ter em conta quando procuramos compreender o intitulado “momento surrealista” que, em meados da década de quarenta, viria a caracterizar pontualmente a sua obra, sendo posteriormente abandonado sem qualquer nostalgia. O artista foi, desde uma idade jovem, um dos raros pioneiros da arte abstrata, destacando-se na procura de uma abstração consistente com o programa plástico e estético radical surgido em Portugal em meados da década de quarenta. Neste percurso, esteve ao lado de Fernando Lanhas e de poucos mais, distanciando-se o trabalho destes em grande proporção de tudo quanto demais se fazia então nesse campo. Porém, e ainda no que respeita a esse mesmo campo, é hoje obrigatório refletir com a maior atenção sobre a profunda originalidade que a produção conceptual e formal do seu longo trabalho plástico mobilizou, a partir de dentro de si mesma, através de mecanismos que procurarei elencar adiante.

De facto, e como de resto acontecera já com Kandinsky – também ele movido por uma paixão ilimitada pela expressão que se tornara patente logo nos aventurosos anos de *Der Blaue Reiter* –, a tonalidade expressionista que leva as casas e as ruas a inclinar-se em movimentos

his youth, in much the same way as in the work of Fernando Lanhas, a friend and colleague from the same generation. In fact, I do not think it would be wrong to say that the poetic influence of Domingues Alvarez can definitely be felt in this brief moment at the beginning of Nadir Afonso’s career. Alvarez was certainly one of the greatest Portuguese artists after Souza-Cardoso. A few years before Nadir Afonso and Lanhas became part of this School, he had left his influence on Porto, in particular at the School of Fine Arts where he had been an exceptional student, and while this influence was discreet, it continued to be seen even after his early death.

At this stage of his youth, his studies showed no indication of his future visual program, which would be informed by more advanced European abstraction, for which he received much deserved distinction. Here Nadir Afonso was experimenting tirelessly with new methods of approaching the visible world by means of the visual arts, which were almost naturally dictated by his temperament as a painter. As we can see, these studies are as much coloured by a sense of almost romantic atmosphere, surrounding them with a spectral quality, as they are derived from an unrestrained expressiveness which transforms the landscape, making it seem animated with a life of its own, which is strident and sometimes threatening in its jolted movements.

This profound sense of transformation, which he applied with an almost violent style through the roughness of his urban landscapes in the first half of the forties, was described by António Dacosta – the then young critic who would become a major artist in all of Portuguese art – in the newspaper *Diário Popular*, where he wrote the following regarding one of Nadir Afonso’s paintings, *Clérigos* (1941), which was exhibited in 1945 at the National Secretariat of Information, in Lisbon: “*Clérigos* is a spectral landscape with an intimate correspondence, which is rare in our landscape painters.”

An intrinsic spectral nature can be seen, which Nadir Afonso would further intensify in his paintings at the beginning of the forties and in his first abstract attempts – as was the case in an extraordinary painting which is not accidentally entitled *Bruxedo* [Witchcraft] in 1945. This also brought him closer to the surrealist poetics he collated, and helped him find the way to abstraction. In both the *latent expressionism* that can be deduced from the work of his youth and the brief “surrealist adventure” referred to by Adelaide Ginga in a retrospective study she dedicated to him (Chiado Museum 2010), there are essential analytical elements to be kept in mind when we seek to understand what has been called a “surrealist moment”, which his work approached at a certain point in the mid-forties and then later abandoned without nostalgia. The artist was one of the rare pioneers of abstract art from a young age, who stood out in his search for abstraction consistent with the radical visual aesthetic program that arose in Portugal in the mid-forties, alongside Fernando Lanhas and few others. It is also true here that the work of these artists was largely distant from everything else being done in this area. Additionally, still with regards to this same field,



A Ribeira, 1942
Óleo sobre tela / Oil on canvas 38 × 60,4 cm



Grupo dos Independentes / Independent Group

Símbolo do Grupo dos Independentes desenhado por Nadir / Symbol of Grupo dos Independentes design by Nadir

abruptos e descontrolados, próprios de uma quase bebedeira – como acontece nos cenários ameaçadores do cinema exacerbado de Murnau ou naquele de Fritz Lang da década de vinte –, anunciava já o exímio pintor que o habitava e que, mais tarde, um rigor formal jamais abandonado conteria em margens mais disciplinadas.

O rigor construtivo, bem como a capacidade de estruturar os espaços em linhas nítidas – em que a própria perspectiva quase se torna imanente por não precisar de se mostrar em demasia – estão claramente expressos nestas obras realizadas nos seus vinte, as quais retratam apaixonadamente a cidade muitas vezes calcorreada como se esta fosse, em si mesma, um corpo ou uma sinfonia de formas que se vão executando densamente através das suas ruas e vielas, movidas pelo ritmo de um serpentear orgânico, e quase que recortadas à força, quais brechas abertas por algum terramoto na dureza crua do granito.

Esses esboços, que muitas vezes retomam o mesmo ponto de vista para apenas modificar algum pormenor, ou para captar uma qualquer inclinação caprichosa da luz, têm, ainda assim, uma dimensão pictórica que nos impressiona tanto pela juvenildade do artista que os realizou, quanto pelo facto de este ser, então, aluno de arquitetura.

O que neles se define é sobretudo, e antes de tudo o mais, a capacidade de captar uma essencialidade da paisagem. E mesmo quando no traço grosso e indistinto do carvão sobre o papel se fixam impressões fugazes, são impressões de pintura aquelas que avultam, mais do que o desenho que, silenciosamente, segura numa estrutura ausente toda a composição.

Nadir caminhava já aceleradamente, nestes seus primeiros anos, em direção ao que era o mundo da pintura, e não surpreende como se destacava junto dos demais colegas e amigos que festejavam o seu talento. Entre estes, destacava-se o mestre Carlos Ramos, por muitos anos mentor da Escola do Porto, que o vigiava de perto com admiração, sendo, ele próprio, um arquiteto que se dedicava naquele momento à fusão entre a arquitetura e a pintura.

Nas formas próprias e mesmo típicas da arquitetura popular do Porto, de raiz medieval no seu casco velho, há uma espécie de organicidade magmática, como uma mancha agregada de cores e linhas, que percorre toda essa zona quase indiferenciada, subindo, na frente do rio, desde a Ribeira até às Fontainhas, antes de se completar no terreiro da Sé, para depois acompanhar o correr manso do Douro, passando por Miragaia e reaparecendo fulgurante na Foz Velha.

Esta organicidade inesperada parece, também ela, ter-se forjado num assentamento primordial da pedra granítica, como se esta ali se tivesse depositado incerta, entre brechas e colagens toscas que se esgueiram por vielas e pequenas ruas a partir de cujas margens próximas as casas – muito estreitas e esguias – parecem querer tocar-se, produzindo uma obscuridade que evoca a das florestas que Nadir soube mostrar como nenhum outro seu contemporâneo.

A Alvarez interessou, sobretudo – e como veremos adiante –, a vida dos mais pobres, captada a pincel forte e cruel na descoberta flagrante de hábitos pequenos, próprios de um quotidiano triste e sem destino aberto, olhados em instantâneos tão surpreendentes de captação realista que parecem arrancados ao próprio real, sendo para sempre fixados pelas imagens coladas bruscamente nas pequenas tábuas. Nestas representações, a

it becomes necessary today to reflect with greater emphasis on the profound originality he himself mobilised, through the conceptual and formal production of his life-long visual art work, using the mechanisms I will seek to list here.

In fact, as had already happened with Kandinsky – who was also born with a limitless passion for expression which became clear in the adventurous years of *Der Blaue Reiter* – the expressionist tonality which caused houses and streets to tilt in abrupt and uncontrolled movements, almost befitting a drinking binge, like the threatening scenes of intensified cinema by Murnau or Fritz Lang in the twenties, heralded the distinguished painter he was at that time, and the formal rigorousness he would later use and never abandon, in order to keep his work in more disciplined margins.

The constructive rigour, nevertheless, in addition to the ability to structure the spaces in tidy lines – in which the perspective itself almost becomes inherent without needing to be demonstrated excessively – are clearly expressed in the work carried out in his twenties, which passionately portrays a city many times travelled, as if the city itself were a body and a symphony of forms which densely move through its streets and alleys, following the rhythm of an organic winding path, which is almost cut by force as if they were open crevasses from an earthquake visible in the crude hardness of the granite.

These sketches, which often retake the same point of view, changing only a single detail or capturing only a capricious inclination of light, nevertheless maintain a pictorial dimension which affects us both due to the young age of the artist when he produced them, and due to the fact that he was, at the time, a student of architecture.

They show, first and foremost, the artist's ability to capture the essential nature of landscape. Even in the thick and indistinct mark of charcoal on paper there are fleeting impressions; there are impressions of painting which silently stand out, more than the drawing which silently holds the entire composition in an absent structure.

Nadir Afonso had already begun his journey towards the world of painting in these first few years, and it is not surprising how much he stood out among his other friends and colleagues, who celebrated his talent, nor is it surprising that master Carlos Ramos, who had long been a mentor at the Porto School and was merging architecture and painting at the time, watched him with close admiration, despite being himself an architect.

There is almost a magmatic organic quality in the particular and even typical forms of popular architecture in Porto, with its medieval roots in the old quarters, its composition resembling a collective mark of colours and lines throughout all of this almost in-differentiable zone which rises in front of the river, from Ribeira to Fontainhas before finishing in the Sé area and following the gentle Douro stream, as it passes by Miragaia and reappears brilliantly in Foz Velha.

Like no other contemporary, Nadir Afonso knew how to portray this unexpected organic quality, that almost seems to spring from a primordial



própria arquitetura parece convergir na expressão exata dos dramas humanos, o que o artista soube retratar genialmente e como ninguém no seu expressionismo tocante, de tão sentido. A Nadir, por seu turno, o que importou foi a compreensão dos espaços: a infinita *mathesis* dos espaços.

Estes espaços dobram-se e desdobram-se infinitamente, ou multiplicam-se e dançam, são já intuitivamente quase fractais, voluteiam e entretecem-se, alimentam-se de uma voragem imensa que os faz diluírem-se progressivamente uns nos outros, como formas carnais que se spectralizam no próprio movimento que os percorre.

São espaços múltiplos que o pintor fixou em curvas dissolventes e que vão subtilmente rimando com a própria atmosfera liquefeita da bruma que se levanta do rio. A sua presença agregadora tão intensa permite, ainda, compreender que o artista se tenha deixado influenciar por essas outras matemáticas do Barroco a partir de um certo momento, numa fase nova que não tardaria muito a acontecer-lhe. Na pintura de Nadir, o espaço cada vez mais desabitado das cidades encontrará, assim, o seu palco por excelência, já que, na verdade, trata-se sempre de dar a ver nela o que seria da ordem de uma dramaturgia dos espaços. A passagem para um tipo de experimentação surrealizante será feita, pois, por esta via.

Ficam as linhas e os espaços e dissolve-se no spectral absoluto o que era ainda imagem (ou imaginação) da paisagem. Os quadros desta época, que caminham já para a abstração, fazem-no através de um processo de dissolução interna das próprias formas, antes figurativas, num puro domínio que se acerca do que se designa como *figural*.

"Formas híbridas" chamou Nadir a um destes quadros, pintado em 1946, entendendo-se neste título feliz todo um programa plástico que deixava cair a relação com a figuração e mantinha sustentadas no plano do quadro apenas as linhas que, por sua vez, pareciam segurar o espaço: um espaço em si mesmo, digamos assim, porque já sem outra significação que não a sua própria, quase sensível ao que veio depois a ser uma *espacialidade ilimitada*, já intuída aqui como forma primeira de uma definição espacial outra, surpreendida para além do seu visível imediato.

Assim sendo, as formas só aparentemente se aproximam da anterior matriz surrealista, já que, num plano mais profundo, anunciam uma geometria outra, secreta e paradoxal, mesmo que ainda apenas intuitivamente. Seria por ela, ou através dela, que o pintor iria chegar a um caminho de estruturação plástica de cariz cada vez mais construtivo e construtivista, o qual seria confirmado com a partida para Paris, em 1946, e sobretudo com o decisivo encontro com Le Corbusier, com quem foi trabalhar, além do papel que teve a sua própria intuição. Os resultados desta inflexão seriam doravante tornados eixos de um programa plástico coerente e, com o tempo, cada vez mais consciente, ao qual se aliava o entendimento de Nadir da necessidade de se focar na abstração, cumprindo assim o desígnio Modernista mais exato.

De facto, o processo de abstração em Nadir surge desta descoberta que, feita em período breve e intensíssimo nos anos incertos de uma juventude inquieta, o levou da paisagística urbana para uma espécie de mergulho numa geometria onírica, e daí o

settlement of granite stone, as if it had been deposited there uncertainly, between cracks and rough glue, creeping artfully through alleys and paths, with houses running along their edges, narrow and slender, that seem to want to touch each other, and create an obscurity evoking forests.

Alvarez was above all interested in the lives of the poorest people, which he captured in strong, cruel strokes in his flagrant discovery of small habits characteristic of a sad daily life with a closed destiny. He captured those moments with such surprising realism that they seem ripped from reality itself and fixed forever by the images placed brusquely on small boards, where even the architecture seems to converge with the exact expression of human dramas, which he ingeniously knew how to portray like nobody else through his touching and heart-felt expressionism. For Nadir Afonso, on the other hand, what mattered was the understanding of spaces. The infinite *mathesis* of spaces:

spaces which seem to fold and unfold infinitely, or multiply and dance; spaces which are almost intuitively fractal, which curl and interweave, which feed from an immense vortex which progressively dilutes each into the other, like carnal forms which are turned into spectra by the very movement that travels through them.

These are multiple spaces which the painter sets in dissolving curves that subtly blend with the liquid atmosphere, rising as fog from the river, its intense uniting presence betraying the influence of Baroque mathematics at a particular moment and starting a new phase that would soon become clear. Thus, the increasingly unoccupied spaces of cities find their stage in the painting of Nadir Afonso. In truth, here, it is always about showing the drama of spaces. The journey to a type of surrealist experimentation would later be made by this route.

The lines and the spaces remain and the rest of the image (or imagination) of the landscape dissolves into the absolute spectral. The paintings of this period, which were already moving towards abstraction, do so by internally dissolving once-figurative forms into a pure domain that is closer to what we call *figural*.

Nadir Afonso called one of these paintings *Formas híbridas* [Hybrid Forms]. It was painted in 1946 and with this fortunate title we see a whole visual art program which has rejected figuration, with only lines remaining on the surface of the painting which, for their part, serve to secure the space. We call it a space in itself because it is already without meaning, except one of its own, almost sensitive to what I see later to be a *limitless spatiality*, which is already intuited here as the first form of a different spatial definition, captured beyond what is immediately visible.

Therefore, the forms only apparently approached the previous surrealist matrix, given that, on a deeper level, they already show a different secret and paradoxical geometry, even if so far this is only intuitively. It would be because of this, or through this, that the painter would eventually reach a path of visual structuring that was increasingly constructive and constructivist. His departure for Paris in 1946 and above all his decisive meeting with Le Corbusier, who he would go on to work with, would help to confirm this beyond intuition, and the results would thereafter become the axis of a coherent visual art program which



transportou por saltos muito grandes e certos para uma estruturação plástica que faria dele um expoente maior da nova *Escola de Paris*, onde esteve ao lado dos mais progressivos artistas.

Este percurso, que, antes de atingir os trinta anos, lhe permitiu abrir um caminho próprio de maturidade no campo ainda muito experimental da nova pintura abstrata, tornou-o consciente de um processo que, de facto, nascera da sua própria e original experimentação, e que, sem que o procurasse, ia explicitamente ao encontro das mais avançadas pesquisas formais em curso na Europa e, pouco depois, nos EUA.

Ao aperceber-se disto, Nadir achou uma chave que soube usar doravante como instrumento de precisão e lhe permitiu, assim, tornar consciente um programa plástico que, na verdade, ia ao encontro de um renovado fôlego modernista sentido na arte europeia. Isto, por sua vez, ter-lhe-á permitido assumir o difícil papel de um dos raros artistas portugueses conscientes do que podia ser o Modernismo.

Se essa consciência o isolou grandemente no plano interno, onde, necessariamente, raros eram os que o poderiam compreender, facto é que isso também lhe foi abrindo cada vez mais portas no plano internacional, onde gozou de grande reconhecimento entre pares, e mesmo junto da crítica mais exigente. Esse profundo entendimento levá-lo-ia, ainda, a procurar sintetizar em textos programáticos os resultados das suas incessantes pesquisas, realizadas num labor incansável que o fez realizar milhares de obras, entre estudos e obras maiores. O que, porém, melhor do que tudo o acentua, é o admirável trabalho de pintura que realizou ao longo de cerca de sete décadas, o qual permanece como uma aventura formal e espiritual riquíssima, ainda hoje capaz de nos surpreender. Este trabalho e obra acabaram, de facto, por se constituir como uma quase *reinvenção da pintura*, sobretudo porque esta foi sendo realizada a partir da elaboração constante e paralela de um pensamento visual e plástico construído sistematicamente a partir daquilo que o próprio artista chamou, desde muito cedo e com rigor – nomeadamente num livro de reflexão que veio a editar internacionalmente e em que sintetizou em grande medida as linhas do seu pensamento –, os “mecanismos da criação artística”.

Nesse livro matricial, que, como referi, foi determinante no desenvolvimento do seu pensamento plástico e estético, escrevia já Nadir que “a arte plástica não existe senão a partir do momento em que o artista, na sua preocupação de nos proporcionar, e de experimentar ele próprio uma satisfação duradoura, inalterável, ganha uma mestria sobre a sua obra através de qualidades eternas e universais [...]. Disciplinando o seu trabalho, o artista compõe geometricamente a sua obra em que a participação consciente, teórica, a parte que deriva da construção racional dos traçados regulares é no entanto insignificante ao lado dessa rede de relações intuitivas que subtendem a composição” (*Les Mécanismes de la Création Artistique*). Este trabalho de aprofundamento desses mecanismos, que Nadir foi realizando ao longo de uma grande parte da sua vida e carreira, foi objeto de duas componentes inextricáveis e mutuamente reflexas, ou de duas vertentes complementares que caminharam sempre a par, e que passaram, de um lado, por uma gigantesca produção plástica, ainda

would become increasingly conscious over time. He was also aware of a need to focus on abstraction, in order to achieve the most exact Modernist design.

In fact, Nadir Afonso's process of abstraction arose from this discovery, made in a brief and extremely intense period during the uncertain years of a restive youth, which led him from an urban landscape painter to a kind of diver into dream-like geometry and from there drove him, in very large and certain leaps, towards visual structuring which would make him a major exponent of the new School of Paris, alongside the most progressive artists.

This journey, which allowed him to open up his own mature path in a field which was still very experimental and new for abstract painting before reaching thirty years of age, therefore made him aware of a process which, in fact, was born of his own original experimentation, and which, without specifically looking to do so, also aligned with the most advanced formal research under way in Europe and shortly after in the USA.

By realising this, Nadir Afonso had found a key, which from then on, he knew how to use with precision, and which allowed him to become aware of a visual art program that was in line with a renewed Modernist breath in European art. This, in turn, made him very capable of assuming the difficult role of becoming one of the few Portuguese artists aware of what Modernism could be.

While this awareness largely isolated him internally, where those who could understand him were rare, the fact is that it also opened an ever increasing number of doors internationally, where he enjoyed great recognition among his peers and even from the most demanding critics. This acute awareness led to his attempts to synthesise the results of his ceaseless research in programmatic texts, and he tirelessly produced thousands of works, between studies and major pieces. Nevertheless, this awareness is especially apparent in the admirable paintings he produced over close to seven decades, which remain an extremely rich formal and spiritual adventure which surprises us even today. In fact, his work constituted almost a *reinvention of painting*, above all because it was produced, in his case, alongside a constant production of an artistic and visual reasoning constructed systematically from what the artist himself called – from very early on and with precision – the “mechanisms of artistic creation”, including in a theoretical book which would be published internationally, where he synthesised his lines of thought extensively.

In this matricial book, which as I mentioned previously, was decisive in the development of his visual and aesthetic reasoning, Nadir Afonso wrote that “Visual art only begins to exist when the artist, in his preoccupation to provide for us, and to experience for himself a lasting, unchanging satisfaction, achieves mastery of his work through eternal and universal qualities (...). By creating discipline in his work, the artist geometrically composes his art whereby a conscious, theoretical participation, the part deriving from the rational construction of regular lines is nonetheless insignificant compared to the network of intuitive relations that support the composition” (*Les Mécanismes de la*



hoje incompletamente estudada e cujo levantamento sistemático tem ocupado a Fundação com o seu nome, e, do outro lado, por um não menos impressionante volume de obra escrita dedicada à reflexão estética, a qual foi deixada dispersa, como testemunho de carácter propriamente filosófico, em inúmeros livros e publicações que, desde a década de sessenta do século XX, foi produzindo com regularidade a nível nacional e internacional, tornando-se, desse modo, num dos artistas portugueses que mais contribuíram para um pensamento artístico ao longo do nosso Modernismo. A esta circunstância excepcional, que fez de Nadir alguém capaz de pensar, ao mesmo tempo, através de uma vasta obra plástica e de outra de carácter reflexivo – as quais foram caminhando a par e refletindo-se mutuamente –, deve juntar-se também o facto de o artista ter merecido, desde muito jovem, um ímpar reconhecimento internacional que, desde cedo, o levou a ser alvo de importantes convites, nomeadamente ao ser chamado a expor em Paris numa das galerias mais marcantes na divulgação das chamadas *neo-vanguardas* europeias da década de cinquenta.

Refiro-me aqui ao convite que lhe chegou por parte da célebre e justamente celebrada galeria de Denise René, centro histórico de alguma da mais radical experimentação estética dessa época, onde expôs ao lado de alguns dos mais destacados artistas internacionais, como Victor Vasarely, Jacobsen, Dewasne ou Mortensen, artistas quase todos associados à exposição-manifesto “Le Mouvement”, de 1955. Refazendo um pouco o trajeto desses anos, deveremos recordar que a galeria de Denise René, fundada em Paris imediatamente a seguir à guerra, em 1945, esteve ligada quase desde o início a um movimento da arte europeia que se desenhava e se ia consolidando em torno da investigação pictórica sobre a abstração.

De Max Ernst e Picabia a Atlan ou a Lapicque, de Manessier ou Estève a Arp e a Magnelli, de Sophie Taeuber e de Herbin a Bazaine, Fautrier ou Dubuffet, esta importantíssima galeria ocupava-se por essa época de mostrar quer a obra dos mestres fundadores – mais esquecidos em virtude da devastação cultural ocasionada pela guerra – quer a dos novos valores emergentes que, a justo título, se podiam de novo ligar à justamente célebre *École de Paris*. Foi desse modo que por ali passaram os grandes nomes que protagonizaram a abstração do século XX no espaço europeu, graças ao esforço da direção da galeria em associá-los, num surpreendente e inédito diálogo de gerações que raras vezes pôde ter lugar em outros casos e que, como tal, ainda hoje nos impressiona pela coerência e pelo rigor das escolhas feitas.

Seria, então, este sentimento de continuidade estética e histórica a fazer a ponte entre as grandes figuras da primeira abstração e os artistas de uma nova geração que veio a estar na base da célebre exposição, realizada em 1955, com o título “Le Mouvement”, organizada pela própria Denise René e por Pontus Hulten, que viria a tornar-se num famoso crítico. Neste evento, juntaram-se os grandes antecedentes históricos – Marcel Duchamp ou Calder – com jovens artistas como Vasarely ou Jacobsen, Tinguely, Soto, Pol Bury ou Nadir, alguns deles responsáveis por lançar a chamada *art cinétique*.

Foi, pois, neste meio riquíssimo de invenção e de transformação dos paradigmas artísticos no pós-guerra que Nadir encontrou os seus pares e a atmosfera de que precisava para

Création Artistique). The work Nadir Afonso carried out in order to develop these mechanisms throughout a large part of his life and career was composed of two inextricable and mutually reflexive components, or two complementary aspects which always ran alongside each other. On the one side, there is his enormous production of visual art, which is still not fully studied today and whose systematic cataloguing occupies the Foundation that bears his name. On the other side, there is a no less impressive volume of written work dedicated to aesthetic reflection, left scattered as a record of his particular philosophic character, throughout countless books and publications which he produced regularly both nationally and internationally from the sixties onwards, thus becoming one of the Portuguese artists who has most contributed to artistic thought throughout our Modernism. In addition to this exceptional circumstance, which made Nadir Afonso capable of reflecting theoretically both through a vast visual art work and through his reflective character – which developed alongside each other and mutually reflected one another –, we must also add the unparalleled international recognition that the artist earned from a very young age which quickly led to him receiving important invitations, including being called to exhibit in Paris in one of the most remarkable galleries involved in promoting the so-called European neo-vanguard artists of the fifties.

I refer here to the invitation which was sent to him by the famous and rightly celebrated gallery of Denise René, a historic centre of some of the most radical aesthetic experimentation of the period, where he exhibited side by side with some of the most distinguished international artists, such as Victor Vasarely, Jacobsen, Dewasne and Mortensen, artists who were almost all associated with the exhibition-manifesto *Le Mouvement*, in 1955. Retracing the journey of these years a little, it is important to remember that the Denise René gallery, which was founded in Paris immediately after the war in 1945, was linked, almost from the start, to a movement of European art which started and continued to consolidate pictorial investigation of abstraction.

From Max Ernst and Picabia to Atlan or Lapicque, from Manessier or Estève to Arp and Magnelli, from Sophie Taeuber and Herbin to Bazaine, Fautrier or Dubuffet, this extremely important gallery focused on showing both the work of founding masters – who were mostly forgotten due to the cultural devastation caused by the war – and new emerging values which could be justly connected to the deservedly famous *École de Paris*. Thus, the greatest names dominating 20th century abstraction in European spaces passed through there, and were connected, thanks to the efforts of the gallery management, by a surprising and unique dialogue between generations, which has rarely taken place in other cases and thus still impresses us today due to the coherence and rigorousness of the choices made.

It was this sense of aesthetic and historic continuity, which made the connection between great figures of the first abstraction and artists of a new generation, that came to be the basis for the famous exhibition *Le Mouvement* in 1955, with

desenvolver as suas intuições, já detetáveis no trabalho realizado desde o início da sua carreira, ainda na década de quarenta.

Na verdade, os três aspetos já atrás referidos, cada um deles por si só da maior importância – i.e., a necessidade de desenvolver uma obra plástica consistente e coerente, a capacidade de ir refletindo sucessivamente sobre os mecanismos conceptuais do seu desenvolvimento e o desejo de se juntar a um meio que em Portugal não poderia encontrar e que acolhesse com abertura e interesse o resultado do seu trabalho, o que lhe permitiria tornar-se num dos primeiros e raros artistas portugueses a experimentar uma verdadeira internacionalização –, estabelecem uma ligação indissociável que constitui o pano de fundo histórico-cultural em que pôde desenvolver-se esta obra profundamente original e que jamais abandonou a chave conceptual do seu caminho.

Tudo isto, na medida em que, para Nadir, aquilo a que chamamos “a conquista da abstração” não correspondeu jamais a uma mera preocupação de teor formalista, decorrente de uma mera vontade de passar para o lado da *não-figuração*.

Para Nadir, a abstração e a geometria tornaram-se cada vez mais sinónimas de uma lei da natureza, e a sua “conquista” por parte do artista, que se vê como aquele que aprofunda os mecanismos da sua compreensão, é, no fundo, a conquista de qualquer coisa essencial, ao mesmo tempo constitutiva do mundo e da arte. Como o próprio referiu, “conferir à abstração a possibilidade de atingir pelos seus próprios meios os mesmos objetivos que a figuração é conferir-lhe poderes sobrenaturais. No fundo, o erro desses teóricos da arte abstrata é devido à sua incapacidade de atingir o fundo da abstração. Agrada-lhes, sem se darem conta, uma abstração ainda inspirada pelas representações e as sugestões da realidade física” (*Les Mécanismes*, p. 39).

Numa abordagem como esta, é preciso, então, começar por tornar claro que a arte portuguesa do século XX manteve uma relação ambígua e, para dizer o mínimo, paradoxal com o conceito plástico de abstração e, também, com os pressupostos desse movimento estético que, na verdade, atravessou historicamente toda a arte europeia de vanguarda produzida no período do imediato pós-guerra e que, nos Estados Unidos, teve também um desenvolvimento fundamental que conduziu ao Expressionismo Abstrato.

É verdade que, no plano das suas inscrições primeiras, foram alguns – mesmo se poucos – os artistas portugueses que estiveram ligados aos princípios históricos (e mesmo pioneiros) daquilo que se poderia brevemente considerar como um *movimento geral* alinhado com esse desenvolvimento progressivo da pintura europeia modernista a favor da abstração, devendo aqui pensar-se, desde logo, nos casos sempre surpreendentes, pela exatidão que nisso puseram, de Amadeo de Sousa Cardoso, ainda na década de 1910–1920 ou, mais tarde, e já nos finais da década de 1930, no caso a seu modo igualmente exemplar de Vieira da Silva, ambos credores de um merecido embora raro reconhecimento internacional que, a bem dizer, foi quase simultâneo à sua emergência. Porém, é igualmente verdade que tardou a implementar-se na arte portuguesa um sentido abstrato consequente, isto é, habilitado por um pensamento esclarecido.

the organisation of Denise René herself and the later famous critic Pontus Hulten. Within it, great historic predecessors such as Marcel Duchamp or Calder were joined with then young artists such as Vasarely or Jacobsen, Tinguely, Soto, Pol Bury or Nadir Afonso, some of whom were responsible for launching *Art cinétique*.

Within this extremely rich place of invention and transformation for artistic paradigms during the post-war period, Nadir Afonso found his peers and the atmosphere he needed to develop his intuitions, which could already be seen in the work he produced in the forties.

Nevertheless, in truth, the three aforementioned aspects, each of major importance in itself – the need to develop a consistent and coherent body of visual work, the ability to successively reflect on the conceptual mechanisms of its development, and the desire to connect with a group of people he could not find in Portugal which welcomed the results of his work with openness and interest, and made him one of the first and rare Portuguese artists to attempt true internationalisation – must be considered as an indissociable link constituting the historical-cultural backdrop in which the artist was able to develop this profoundly original work in which he never abandoned his key concepts.

As far as Nadir Afonso was concerned, the so-called *conquest of abstraction* was never simply a preoccupation with formalist theory, resulting from the mere desire to move away from figurative art.

For Nadir Afonso, abstraction and geometry became ever more synonymous with a law of nature itself, and its “conquest” by the artist – seen as someone developing the mechanisms in order to understand it – is, deep down, the conquest of something essential, both in the world and in art. As he himself said, “Giving abstraction the possibility to reach the same objectives as figuration, through its own means, is granting it supernatural powers. Deep down, the mistakes made by these abstract art theorists are caused by their inability to reach the heart of abstraction. Without realising it, they appreciate abstraction that is still inspired by the representations and suggestions of physical reality.” (*Les Mécanismes*, p. 39)

In an approach such as this, it is therefore important to state that Portuguese art of the 20th century had an ambiguous and paradoxical relationship – to say the least – with the concept of visual abstraction, as well as with the assumptions of this aesthetic movement which, in truth, historically traversed all European vanguard art produced in the immediate post-war period and had an equally fundamental development in the United States, leading to Abstract Expressionism.

It is true that, among the first advocates of abstraction, there were some – albeit few – Portuguese artists who were linked to its historic (and even ground-breaking) principles of what could briefly be considered a *general movement* which accompanied the progressive development of Modernist European painting in favour of abstraction, such as Amadeo de Souza-Cardoso, in the 1910's and 1920's, or the equally exemplary Vieira da Silva, later on towards



Por isso, também venho insistindo no que me parece um facto, a saber, que o Modernismo em Portugal foi uma bandeira empunhada por muito poucos. Isto é, para além desses exemplos raros que referi, e de que Nadir fez e faz parte, a arte realizada em Portugal – ou, mais em geral, por artistas portugueses – resistiu longamente a enveredar por um caminho que lhe permitisse adquirir essa consciência abstrata que marcou definitivamente a arte europeia e americana entre 1905 e 1960. E é precisamente isso que faz dos seus raros pioneiros figuras ainda mais singulares, porquanto emergiram no seio de um contexto mais do que sempre desfavorável.

É razoável pensar que esta resistência formal vinda dos defensores de uma figuração *tal-qual*, cuja herança permaneceu refém do naturalismo, se tenha prendido com uma certa oposição por parte das correntes neorrealistas – que tinham, então, preponderância crítica e intelectual muito forte no país – e, por outro lado, com fatores sociológicos locais, nomeadamente a conservação da dimensão rural no plano histórico do desenvolvimento económico e social do país, realidade que permaneceu até tarde um fator intransponível. Na verdade, os pensadores e artistas neorrealistas defendiam uma representação “realista” – ou melhor, colada a uma estrita representação do real – porque pretendiam fazer da pintura “ilustração” e/ou “denúncia” de um princípio ideológico extrínseco à própria arte. Nesse sentido, a sua conceção do realismo era, de facto, estrita, próxima da que fora proclamada na URSS por Gorki e, pouco depois, Jdanov, ambos centrando na arte um papel de educação das massas e defendendo uma ideia sobretudo ditada por um preconceito que, acabando por prendê-los num campo de figuração académica, desde logo limitou os seus atos estéticos a uma dimensão empobrecida.

Mas será porventura útil considerar também, neste âmbito, que o equívoco afastamento cultural de Portugal, durante o período do Estado Novo salazarista, relativamente às realidades artísticas culturais europeias mais avançadas e, nomeadamente, no que se refere à questão da abstração – não sendo necessário lembrar aqui o quanto o país se fechou, durante décadas, a uma realidade sociocultural europeia para se voltar para os índices arcaicos de uma ruralidade anacrónica –, terá ocorrido principalmente em virtude desse fechamento crescente do horizonte político, económico, social e cultural português, que se fez cada vez mais forte a partir da década de trinta. Direi que também isto terá contribuído, e de forma decisiva, para essa ignorância interna quase generalizada relativamente a uma realidade cultural mais abrangente, sentida então como necessária e urgente no plano mais global da cultura europeia e americana e nos seus múltiplos e acesos debates.

Nesse sentido, pode afirmar-se que foram exemplares os casos de quantos se mostraram capazes de se opor a tal realidade quase incontornável, como foi o caso de Nadir. De facto, a notícia da então nascente abstração no campo longínquo da arte americana, a qual, na década de cinquenta, era já realidade indesmentível no plano da consciência cultural internacional, ainda por cima com reflexos recíprocos no essencial do pensamento estético europeu, jamais encontrou um eco contemporâneo entre nós que tivesse repercussão e abrisse Portugal a tais debates. Mais tarde, já em meados da década de

the end of the thirties, who both received rare and well-deserved international recognition which in truth was almost simultaneous to their emergence. Yet, it is also true that it took some time for a consequent abstract sentiment, that is to say, which was qualified by clear thought and therefore theorised to spread through Portuguese art.

It is for this reason that I have continued to insist that Modernism was a flag grasped by few people in Portugal. That is to say, except for the few examples I have already mentioned, and the role played by Nadir Afonso, art produced in Portugal (or in general by Portuguese artists) largely resisted being directed by an ability to achieve this abstract awareness which definitively marked European and American art between 1905 and 1960. And it is precisely this that makes its rare pioneers even more unique figures, because they emerged within such an unfavourable context.

It is reasonable to think that this formal resistance from those defending figuration as it was, which remained almost hostage to naturalism at the time, was associated with a certain opposition from the neorealists on the one hand – who had a very strong critical and intellectual prevalence in the country at that time – and, on the other hand, with local sociological factors, notably the persistent rural quality in the historic context of economic and social development in the country, a reality which continued to be an impassable factor until much later. In truth, neorealist thinkers and artists defended a “realistic” representation – or rather, stuck to a strict representation of reality – because they sought to make painting “illustration” or “denunciation” (which has the same result) of an ideological principle extrinsic to art itself. In this sense, their conception of realism was, in fact, strict, similarly to the claims of Gorki and, a little later, Jdanov in the USSR, who focused on the role of educating the masses through art, and above all dictated by a preconception which caught them within a field of academic figuration which from then on limited their aesthetic acts to an impoverished dimension.

Yet in this context, it is nevertheless useful to also consider that the ambiguous cultural separation of Portugal from the most advanced European cultural realities during Salazar’s *Estado Novo* period – we need not remember here how the country closed itself off for decades from a socio-cultural European reality in order to return to archaic forms of an anachronistic rurality –, particularly with regards to the question of abstraction, occurred mainly as a result of the increasing closure of the political, economic, social, and above all cultural horizon in Portugal, which grew ever stronger after the thirties. This will have equally, and I would say decisively, contributed to this almost generalised internal ignorance regarding a more extensive cultural reality, which was then felt necessary and urgent in the more global backdrop of European and American culture and its multiple and vehement debates.

In this way, it becomes clear that the few people who were able to demonstrate their opposition to such an almost unavoidable reality, as was the case with Nadir Afonso, were in fact exemplary. The then emerging abstraction in

cinquenta, alguma informação mais atualizada sobre a abstração europeia veio a ter enfim divulgação portuguesa sobretudo graças a José-Augusto França, que a defendeu de modo quase militante e se tornou num modelo referencial, embora apenas na década seguinte, e para um pequeno número de artistas. Ainda assim, esta abertura à abstração não terá sido acompanhada de uma consciência ativa das razões estéticas mais profundas que presidiam à sua necessidade, já que nem o país conhecia culturalmente esses motivos, nem tinha o contexto favorável para tal.

O movimento arriscava-se, assim, a permanecer, como se viria a confirmar na maioria dos casos, num âmbito de influência puramente formal. Torna-se hoje evidente que a noção de abstração penetrou, de facto, a cultura portuguesa, mais como uma moda que chegava desde fora, que era preciso seguir e imitar, do que como a tendência estética e sensível necessária que se afirmava e que, conseqüentemente, abria para novos horizontes. Nadir, pelo seu lado, e como já referi, não se satisfazia com uma abstração simplesmente formal, já que, na sua obra, a abstração indiciava uma conceção filosófica profunda que não se cansou de ir explicitando ao longo da vida. Como escreveu mais tarde, "o artista volta-se para a geometria como as plantas se voltam para o sol: é a mesma necessidade de clareza. Todas as culturas foram iluminadas pela geometria, cujas formas despertam no espírito um sentimento de exatidão e de evidência absoluta" (*Da intuição artística ao raciocínio estético*).

Como já referi por diversas vezes ao longo dos últimos anos, seria precisamente nesse contexto interno de enormes dificuldades culturais e sociais, em que faltava público, instituições, mercado e crítica, que a afirmação da arte abstrata e da necessidade urgente de pensar a abstração rompia, sem apoios teóricos que não os seus próprios, com uma realidade longamente adormecida, constituindo-se desde cedo como programa na obra de Nadir Afonso, construída com um surpreendente rigor plástico e um vocabulário muito próprio e original, e também, embora de modo diverso, no trabalho de Fernando Lanhas, mais jovem, com obra importante realizada desde meados dos anos quarenta. E deste modo, corajosamente enfrentando uma situação extremamente adversa, a obra de Nadir colocava-se, por seu único mérito, no plano de uma pesquisa avançada que ia ao encontro, mesmo se então ainda apenas intuitivamente, daquelas inquietações mais avançadas sentidas na arte europeia. Mais tarde, o artista haveria de levar a cabo a reflexão escrita que pediam essas primeiras intuições, a qual fornecia um corpo teórico capaz de explicitar os princípios fundamentais da própria obra, a qual partia de pressupostos formais e conceptuais que iriam demonstrar a sua pertinência durante as décadas seguintes e até hoje, na prossecução de um programa plástico estruturado que Nadir jamais abandonou e que se foi tornando sempre mais nítido, nomeadamente através dos seus numerosos escritos e reflexões sobre a geometria como lei essencial da natureza e da arte. Como ele mesmo escreveu, "voltar à origem da geometria não é regressar ao sentido fundador dos primeiros atos, como entende Husserl, mas voltar, antes, aos atos fundadores dos primeiros sentidos. O protogeómetra não foi o primeiro homem a ter o sentido geométrico (e muito menos a consciência), mas o primeiro a contemplar a lua e o sol e, através desse olhar, a

the far-away field of American art became an undeniable reality in the context of international cultural awareness in the fifties – even more so with shared reactions in the foundations of aesthetic thought in Europe. Yet, in Portugal this never found a contemporary echo which led to Portugal opening up to such debates. Later in the mid-fifties, some current information about European abstraction was finally spreading through Portugal, above all thanks to José-Augusto França, who defended it almost militantly, and while delayed, it became a referential model the following decade, though even then, only for a small number of artists. It is likely that said information was not supported by elements that could have formed an active awareness of the deeper aesthetic reasoning which presided over its necessity, as the country neither understood these motives culturally, nor had a favourable context for such.

Thus, the movement risked remaining within a purely formal field of influence, as it did in the majority of cases. Put differently, it is clear today that the notion of abstraction did in fact spread to Portuguese culture, but it was closer to a fashion arriving from outside Portugal, which was to be followed and imitated, as opposed to a necessary aesthetic and sensitive trend which was affirmed and consequently opened up new horizons. As aforementioned, purely formal abstraction was not sufficient for Nadir Afonso because, in his work, abstraction was a sign of a profound philosophical concept which he continued to emphasise throughout his life. As he later wrote, "The artist turns to geometry like plants turn to the sun: it is the same need for clarity. All cultures were enlightened by geometry; its forms awaken a feeling of accuracy and absolute evidence within the spirit. (*Da intuição artística ao raciocínio estético*)

Nevertheless, as I have said various times over the last few years, it would be precisely within this internal context of enormous cultural and social difficulty, where there was a lack of public, institutions, market, and critics, that the affirmation of abstract art and the urgent need to think about abstraction, which had been found very early on in the work of Nadir Afonso – as well as, although in a different way, in the work of the younger painter Fernando Lanhas, both of whom produced important work from the middle of the forties –, constructed with a surprising visual rigour and an original vocabulary that was original and very much his own, broke through a long-sleeping reality without theoretical support other than its own. And in this way, courageously confronting an extremely adverse situation, this same work placed itself, by unique merit, in the context of advanced research which shared, even if it was still only intuitively, those most advanced concerns felt in European art. Later, Nadir Afonso would carry out the written reflection needed by these first intuitions which gave him a theoretical body capable of making his fundamental principles clear.

Nadir Afonso's work started from formal and conceptual presumptions that would remain pertinent during the following decades, and to this day, in the pursuit of a structured visual art program that he never abandoned and continued to

estimular o desenvolvimento ulterior da percepção; aquele que olhou e de seguida reproduziu estas formas naturais na pedra ou na madeira. O protogeómetra foi aquele que praticou o ato geométrico" (*O Sentido da Arte*, p. 61).

No seu caso concreto, essa procura que entre nós dificilmente poderia ter tido um acolhimento significativo – e tanto mais que assentava na elaboração de uma série de princípios que ao longo de toda a sua vida foi teorizando, longe dos circuitos da crítica ligeira que, então como agora, por cá se praticava – levá-lo-ia muito cedo para Paris, então ainda uma importante capital das artes, ainda que cada vez mais a ascendência americana fosse lançando raízes. Aí foi desde cedo expor com sucesso, ligando-se às correntes mais progressivas do seu tempo, e merecendo o correlativo reconhecimento do público mais informado e da crítica mais atenta. Tal reconhecimento externo, que rapidamente lhe permitiu participar, apesar de ser então muito jovem, em algumas das principais exposições internacionais de arte abstrata, só foi possível, porém – e deveremos deixá-lo claro desde já –, pela grande originalidade do seu trabalho, mesmo num exigente contexto europeu onde foi sendo reconhecido por essa mesma originalidade.

Embora a obra de Nadir Afonso brote desse primeiro envolvimento juvenil com um sentido surrealizante da imagem como processo poético agindo no interior da criação plástica, que se manifestara com surpreendente vigor nos seus inícios, ainda na década de quarenta – fase breve e intensa, mas que mereceria um estudo à parte pelo pouco conhecimento de que até hoje foi alvo –, esta evoluiu depois e, como vimos, quase naturalmente, por outros caminhos e mesmo procurando outros sentidos.

Os muitos e interessantíssimos estudos (a maioria dos quais sobre papel) realizados por Nadir nos seus anos de juventude, os quais ainda são hoje pouco conhecidos, sobretudo porque a grande maioria da sua obra seguiu noutra direção, têm um sentido orgânico, ou mesmo telúrico, em que as formas se magmatizam e dispersam entre volutas e arabescos. Passando intermitentemente de um clima e atmosfera quase expressionistas para o campo misterioso de uma invenção onírica, estes estudos que, como referi, merecem uma consideração à parte permitem, todavia, compreender a força pictórica por detrás da obra: obra essa que, mais tarde, viria a ser disciplinada pela geometria e pela contenção que o próprio artista entendeu impor à sua pintura, afastando-se do gesto estético que o poderia ter ligado a um clima mais próximo do expressionismo, também ele raro na arte portuguesa, mas que o próprio viria a abandonar no seu crescimento. Surpreendem, ainda assim, estes trabalhos iniciais, sobretudo pelo modo como operam num registo quase oposto, com as suas matérias e acumulações de tintas pastosas e densas, que rompem com o desenho e se fazem pintura pura, ou que de outras vezes alicerçam as formas que a imaginação ardente do jovem pintor deixava fluir em visões inebriadas de paisagens fantasiosas.

Deste sentido mais orgânico das suas obras da juventude sairia então, em breve, uma outra disciplina formal, contida e rigorosa, mas também mais complexificadora das formas e das exigências do que viria a ser a sua arte. De facto, logo desde finais da década de

make increasingly clear, notably through his numerous written pieces and reflections about geometry as an essential law of nature and art. As he himself wrote, "Going back to the origin of geometry is not returning to the founding meaning of the first acts, as Husserl understood it, but going back, in fact, to the founding acts of the first meanings. The first geometrist was not the first man to have a sense of geometry (and much less an awareness of it); this was accomplished by the first to contemplate the moon and the sun and, through this view, to stimulate the subsequent development of perception – that is to say, the one who saw and then reproduced these natural forms on stone or wood. The first geometrist was the person who practised the geometric act." (*O Sentido da Arte*, p. 61)

In his particular case, this search which would have struggled to bear significant fruit in Portugal – even more so because it was based on the production of a series of principles that he theorised throughout his life, far from the light critique that was produced here, then as now – brought him very early on to Paris, which was still an important capital of the arts even if American ascendancy was throwing down ever more roots. There he successfully exhibited from very early on in his career, associating himself with the most progressive artists of his time, and earning the resulting recognition from the most informed public and the most attentive critics. Such external recognition, which rapidly allowed him to participate in some of the major international exhibitions of abstract art, despite being very young at the time, was however only possible – and we must make this clear from now on – due to the great originality of his work even in a demanding European context where he was being recognised for this same originality.

In truth, aside from his first and aforementioned involvement at a young age with a surrealist sense of the image serving as a poetic process at the heart of visual art creation, which he demonstrated with surprising vigour in his early career in the forties – a brief and intense phase which deserves a study of its own due to how little is known about it up until this day – we can see that Nadir Afonso's work later evolved, you might say, almost naturally through other paths and even searching for other meanings.

The numerous and extremely interesting studies (most of which on paper) which Nadir Afonso produced in his youth, which are still little known today as the great majority of his work followed another direction, have an organic, or even earthy feeling, in which forms melt and flow between volutes and arabesques. Passing intermittently from an almost expressionist climate and atmosphere to a mysterious field of dreamy invention, these studies, which as I say, deserve their own consideration, still allow us to understand the pictorial force behind the work.

His work would later become disciplined by geometry and restraint which the artist strove to impose on his painting, thus distancing it from aesthetic gestures which could have linked it to a climate closer to expressionism, which was also rare in Portuguese art, and which he then left behind as he grew. Even so, his paintings surprise us above all by operating in an almost opposite field, with its

quarenta, mas cada vez mais a partir dos anos cinquenta, a sua pintura deixou que se acentuasse em si um movimento progressivamente mais radical em direção ao que poderíamos designar como uma estilização das linhas, voltando-se bem assim para uma paleta contida, senão mesmo económica: uma paleta baseada em tons discretos e aplicações fulgurantes de cor pura. No plano da composição, procurou definições construtivas nítidas que o conduziram a um sentido abstrativo, evoluindo para um padrão plástico altamente original, de sentido neoconstrutivista, que bebia afinal mais em Malévich, seu parente distante, do que em Mondrian, tal como antes fora mais em Kandinsky do que em Klee. Com efeito, essa pintura de carácter *neoplasticista* não apenas definiu, num arco de mais de vinte anos (e antes de se voltar para outras experiências), uma consciência plena da bidimensionalidade do suporte, a qual ia diretamente ao encontro dos pressupostos recentes do chamado Modernismo greenbergiano, como, ao mesmo tempo, incorporava, de modo assaz surpreendente, uma referência subtil à arte cinética, o que aproximava ainda mais a sua obra das experiências mais avançadas da abstração geometrizarante europeia de teor não-informalista.

A esta evolução sensível não terá sido alheio o conhecimento que o artista estabeleceu, ainda muito novo, com obras da arquitetura modernista internacional da maior importância, sobretudo a de Corbusier – um dos pais da arquitetura modernista – ou a de Oscar Niemeyer, com quem chegou a trabalhar, o que lhe terá permitido mais rapidamente sintetizar as linhas-mestras da sua obra. A sua formação em arquitetura pela *Escola do Porto* preparava-o inesperadamente para estes encontros e terá tido, também ela, alguma influência na disciplina construtiva que aplicou depois à sua obra plástica. A eventual influência que lhe chegava de um conhecimento profundo da arquitetura ter-se-á feito ativa sobretudo no que se refere à elaboração de uma ideação e uma imaginação da paisagem, as quais o levaram a sínteses que imediatamente encontraram correspondência adequada numa paleta de grande economia textural.

Com efeito, mesmo se abstratas, as pinturas desta época e, sobretudo, as que surgiram a partir de meados da década de setenta, não podem deixar de evocar, diante da contemplação de qualquer um, formas elaboradíssimas de cidades utópicas, de facto irreconhecíveis em outras já existentes, projetadas num futuro qualquer que só a imaginação pode tocar. As formas vão-se organizando, sugerindo imperceptivelmente nas suas geometrias rigorosas esses espaços urbanos que o artista afinal reconhecia como o destino natural da humanidade, partilhando de um sentido utopista que o pensamento europeu ainda desenvolveu até finais da década de setenta e antes que o modelo americano se tornasse dominante na definição pragmática da organização social, espacial e cultural.

A este propósito, torna-se interessante reconhecer que tais imagens, por seu turno, rompiam igualmente com uma imagem arcaica e retardada do país do qual o artista se afastou fisicamente durante muitos anos, mas de que, sobretudo, se afastou através da sua obra singular, já que, em Portugal, não só o espaço como os conceitos de cidade e de urbanismo permaneciam culturalmente pouco assumidos.

materials and accumulations of pasty and dense paints, which break away from the drawing and become pure painting, or at other times lay the foundation of the forms which the ardent imagination of the young painter allowed to flow in inebriated visions of fantastical landscapes.

However, from the more organic feeling seen in the work of his youth, another discipline would quickly emerge to make his work formal, self-controlled and rigorous, but also more complex in its forms and requirements. In fact, from the late-forties, but even more so from the early-fifties, his painting quickly began to demonstrate a progressively more radical movement towards what might be referred to as a stylisation of lines, turning to a contained and even economic palette, based on discreet shades and brilliant applications of pure colour. In the composition, he developed a highly original visual pattern, of neo-constructivist sentiment, which in the end drew more from Malévich, a distant peer, than from Mondrian, just as before it was more Kandinsky than Klee, in the search of clear constructive definitions which would drive him to aim for abstraction. Over a period of more than twenty years (before turning to other experiences), this painting characterised by *neoplasticism* not only established a full awareness of the two-dimensionality of the medium, which went directly to meeting the then recent presumptions of the so-called Greenbergian Modernism, but also incorporated a subtle reference to kinetic art, in quite a surprising way, which pushed the work even closer towards the most advanced experiences of European geometric abstraction of non-informalist theory.

This sensitive evolution would have profited from the contact the artist had, at a young age, with some of the major works of international modernist architecture, above all those of Corbusier – one of founding fathers of modernist architecture – and Oscar Niemeyer, who he would come to work with, thus allowing him to more rapidly synthesise the guiding principles of his work. His training in architecture at the Porto School unexpectedly prepared him for these meetings and must have also had some influence on the constructive discipline he later applied to his visual art work. The occasional influence that came from a strong knowledge of architecture must have become even more prominent in his elaboration of an idea and his imagination of landscape, which led him to syntheses that immediately found suitable correspondence in a large economic and textural palette.

Despite being abstract, the paintings of this period, and above all those he would produce from the mid-seventies onwards, continue to evoke extremely elaborate forms of utopian cities, unrecognisable in others that already exist, but projected in a future that only imagination can reach. These are organised forms whose rigorous geometries imperceptibly suggest those urban spaces that the artist recognised as the natural destination of humanity in the utopian sense that European thought was still developing until the late-seventies, before the American model became the dominant pragmatic definition of social, spatial, and cultural organisation.

Esses valores eram tanto mais raros devido à persistência de uma cultura de ruralidade de matriz oitocentista que dominava, ao menos no essencial, os padrões culturais e de gosto, quer na pintura quer na própria arquitetura, as quais só muito mais tarde ganhavam um fôlego modernista digno de nota. E mesmo se, ocasionalmente, algumas raras e honrosas exceções se verificaram com o intuito de contrariar este espírito reinante, só na década de oitenta estas tiveram algum impacto, atuando lentamente, numa atualização tardia e conquistada sem grande reflexão ou projeto. Estas obras que então Nadir realizou, e que ao longo de toda a década de cinquenta e seguintes jamais deixaria de saber renovar, encontraram um vocabulário plástico original na definição rigorosa de estruturas construtivas, traçadas a linhas e a geometrias vivas, dinâmicas e exaltadas.

Como já antes referi, estas obras, na sua forma dinâmica e ritmada em harmonias de cor e de forma, de linhas e de espaços, surgiam próximas daquilo a que se poderia chamar uma abstração musical, como aliás acontecera já com os grandes pioneiros da abstração europeia, sobretudo Kandinsky, já que o papel das notações é na sua obra muito presente. Na verdade, contemplando-as no seu conjunto, chega a parecer mesmo que os planos sucessivos que ali adivinhamos, mesmo se simplesmente criados pela ilusão das cores, evoluem segundo variações tímbricas, em padrões de harmonia que em alguns casos parecem quase contrapontísticos, podendo rimar com o que é para nós da ordem de uma pura experimentação musical.

E através desta progressiva conquista de um sentido de harmonia, tal como o próprio artista tantas vezes explicitou através dos seus textos reflexivos e filosóficos, revelam-se as preocupações de uma aproximação conjugada à geometria, à natureza e à música, motivos a um primeiro olhar distantes entre si e que só um artista maior seria capaz de conjugar, de modo a criar um todo harmónico que, depois, se mostrou capaz de integrar inventivamente na sua obra, recuperando de algum modo o que foi a herança formal da primeira abstração europeia.

Foi assim que Kandinsky, mas também Malévich, algum Arp e algum Mondrian (sobre tudo o do período nova-iorquino em que a música desempenha um papel fundamental na estruturação rítmica das composições) lhe serviram como apoios na tarefa de erguer, renovando-o, um sentido neoconstrutivista e serial que o colocou a par das principais correntes da nova abstração europeia, nomeadamente da que se reuniu, como referi, em torno da exposição "Le Mouvement", que Denise René organizou em 1955.

Será, ainda assim, curioso procurar compreender hoje, no alvor de um novo século, quando se jogam novos contextos e conceitos estéticos distantes do padrão modernista que dominou a arte até à década de sessenta, de que modo a obra de rigoroso perfil modernista de Nadir pôde evoluir de novo, num plano de constante reinvenção, em busca de novas soluções plásticas herdeiras do que o próprio artista apelidou de *espacillimités* (espaços ilimitados).

De facto, tendo feito percurso no campo de uma cada vez maior depuração formal, que se entenderá como elemento essencial no decurso da sua longa obra e no tempo que vai da década de cinquenta até finais de setenta, o que corresponde à passagem de um

It is also interesting to note that such images, for their part, also break with an archaic and slow image of the country which the artist physically separated himself from for many years, and above all distanced himself from through his unique work, given that in his own country not only the space but also the concept of the city and urbanism remained little understood culturally.

These values were all the more rare as 19th century rural culture dominated the foundations of cultural patterns and tastes, whether in painting or in architecture, and these only achieved a note-worthy breath of modernism much later on. Even if occasionally rare and honorary exceptions sought to contradict this reigning spirit, it was only in the eighties that this began to slowly result in a delayed modernisation that was achieved without great reflection or project. The artwork he produced then, which he continued to develop throughout the fifties and the following decades, found an original visual art vocabulary in the rigorous definition of constructive structures, traced by lines and lively, dynamic, exalted geometries.

As I mentioned previously, this work, with its dynamic rhythmic nature characterised by harmonies of colours, shapes, lines and spaces, came close to what we might call musical abstraction, as already occurred with the great pioneers of European abstraction, above all Kandinsky, and given that the role of notations is very present in his work. In truth, contemplating them as a whole, it seems as if the successive planes we see within them, even if simply created by the illusion of colours, evolve above all according to variations in timbre and in patterns of harmony which in some cases seem almost polyphonic, as if they might rhyme with pure musical experimentation.

Through this progressive conquest of a sense of harmony, the preoccupations of a shared closeness to geometry, nature and music reveal themselves, just as the artist himself has made clear so many times through his reflexive, philosophical texts. At first glance, these motifs seem distant from each other, so only a great artist would be capable of combining them in such a way as to create total harmony which, afterwards, he is able to integrate inventively into his work, recovering in some way the formal inheritance of the first European abstraction.

It was in this way that Kandinsky, and also Malévich, some Arp and some Mondrian (above all from the New York period when music played a fundamental role in providing a rhythmic structure for compositions) served as a support for building and renovating a neo-constructivist and serial meaning that would align him with the major movements of new European abstraction, particularly the aforementioned group united for the exhibition *Le Mouvement* which Denise René organised in 1955.

Even so, it would still be interesting to understand today, in the dawn of a new century with new contexts and aesthetic concepts distant from the Modernist pattern which dominated art until the sixties, how Nadir Afonso's work with its strong Modernist inclination was able to continue evolving, in a context of

período analítico para um outro, de perfil mais sintético, a obra de Nadir veio, surpreendentemente, a conhecer nas últimas décadas um novo momento de invenção plástica de que as suas obras recentes são testemunho.

Refiro-me, muito concretamente, à renovada capacidade de passar daquilo que fora um registo abstrato puro – característica que definiu durante décadas a sua vasta obra nos seus valores plásticos mais essenciais, assentando nos princípios estritos de uma procura dessa dimensão de *bidimensionalidade* (*flatness*) que o Modernismo internacional inscreveu como pressuposto – para um outro momento, de muito mais incerta classificação, em que podemos voltar a assistir ao que se poderia designar como uma *vertigem de figuração*.

O termo “vertigem” que aqui entendi aplicar parece o mais adequado precisamente porque se tratou, nesta nova fase que poderíamos perceber como a que se desenvolveu desde meados da década de oitenta em diante, de construir um novo padrão plástico e espacial que parece decorrer do emprego propositado de algo que é da ordem da ilusão – da ilusão albertiana, mais concretamente –, restaurando no interior da sua pintura uma memória da trama conceptual do espaço tal como foi elaborada longamente pela arte da Renascença, apenas conservando, do que fizera antes, a fidelidade jamais abandonada às geometrias.

Artista é esse que sabe dar-nos os instrumentos de transformação do invisível em visível. Ao longo do seu longo percurso, Nadir Afonso demonstrou essa capacidade única de transformar puras abstrações – linhas, pontos, planos, cores, mas também espaços e tempos diversificados, ao mesmo tempo históricos e a-históricos – em extraordinárias ilusões do espírito e armadilhas da percepção. E é com isso que um artista nos surpreende na capacidade de uma renovação incessante da sua arte.

Com efeito, e embora possamos pensar o contrário – já que toda a pintura pressupõe historicamente o domínio formal que lhe permite representar um mundo de ilusões, mesmo quando se trata da ilusão geométrica, pois tudo se passa na superfície –, Nadir jamais se desprende do seu sentido de uma estilização abstrativa que ele mesmo inventou. Reutiliza-a, então, para inventar um outro espaço – porque foi sempre da *invenção de espaços* que se tratou a sua obra – em que se reelabora um outro poder de sugestão cuja significação é a de introduzir novos valores plásticos na obra. Nas pinturas das últimas décadas, vemos cidades que nos surgem do nada, sugestões de extraordinárias construções, caprichosas formas em que se adivinham prodigiosas arquiteturas, as mais das vezes utópicas, no traço esvoaçante de um urbanismo utópico que projeta urbanismos transparentes, entre fugazes brilhos, manchas, clarões, fulgores de luzes passageiras, mas intensas nas suas múltiplas colorações.

Rigorosas ainda nas suas formas, elas dissipam uma energia fluida e vibrante que sugere a vida febril das grandes metrópoles que o artista conheceu nas suas viagens, misturando imagens que evocam, ora palácios venezianos, ora edifícios de S. Petersburgo, ora ainda e, na maioria das vezes, o recorte desenhado quase a bisturi de cidades que jamais existiram. É como se, nestas telas, cuja série se tornaria imensa com o passar dos anos, o

constant reinvention, in the search of new visual art solutions inherited from what the artist himself named *espacillimités* (unlimited spaces).

In fact, Nadir Afonso's work followed a course of ever increasing formal purification, which can be understood as an essential component of his artistic development, for example between the fifties and the end of the seventies, which marked his transition from an analytical period to a different more synthetic period, and as aforementioned, Nadir Afonso's work underwent a surprising new process of invention, in recent decades, which his latest work demonstrates.

I refer here, very specifically, to his renewed ability to go from pure abstraction – based on the rigorous principles of a search for *two-dimensionality* (flatness), an assumption that informed international Modernism – which, as I sought to demonstrate previously, defined his vast work on the most essential visual art values for decades, to a different period that is much more difficult to classify, in which we once again see what might be called suggestion or even *vertigem de figuração* [vertigo of figuration].

The term “vertigem” [vertigo], which I believe applies here, seems the most appropriate precisely because it refers to constructing a new visual art and spatial model, in this new phase which seems to develop from the mid-eighties onward, which occurs due to the artist's intentional use of illusion, specifically Albertian illusion, thus restoring, within his painting, a memory of the concept of space that was largely developed by Renaissance art. He conserves only his never abandoned loyalty to geometries from his previous work.

An artist is a person who knows how to give us the tools to make the invisible visible. Throughout his long journey, Nadir Afonso has demonstrated his unique ability for transforming pure abstractions – lines, points, planes, colours, but also different spaces and times, both historic and unhistorical – into extraordinary illusions of the spirit and webs of perception. And it is through their ability to constantly renew their art that an artist surprises us.

Although we may believe otherwise, – given that all painting historically presupposes the formal mastery allowing it to represent a world of illusion, even when dealing with geometric illusion, because everything occurs on the surface – Nadir Afonso never left the sense of abstract stylisation which he himself invented. He therefore reuses this to invent another space – because his work was always about the *invention of spaces* – in which he reproduces another power of suggestion, whose significance is introducing new visual art values in his work. In the paintings produced in the last few decades, we see cities appear out of nothing, suggestions of extraordinary constructions, capricious forms which hint at prodigious architecture, more often than not utopian, in the fluttering strokes of a utopian urbanism which projects transparent urbanism, among fleeting lights, spots, flashes, and brilliancies of flashing lights that are intense in their multiple colourations.

Still rigorous in their forms, they dissipate a fluid and vibrant energy that suggests the frantic life of the great metropolises, which the artist experienced



A Cidade dos Príncipes, 1999
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 96 × 135 cm

artista fizesse enfim confluír a raiz das suas várias experiências – a de pintor, a de teórico e também a de arquiteto – e simplesmente se abandonasse ao prazer da invenção pictórica.

Poderíamos chamá-las de *ciudades invisíveis*, na expressão feliz do escritor italiano Italo Calvino, como aliás já antes foram chamadas por outros, pois não existem em nenhum lado, apenas nas suas obras. Não sendo, de facto, visíveis em mais nenhum lugar, não é isso, porém, que faz delas cidades invisíveis. Ao contrário, o modo como todas elas nascem (ou renascem) da pura sugestão e da percepção que o artista estimula no espetador é que as torna elementos de uma invisibilidade anterior que, como afirmava Klee, só a arte tem o poder de retornar visível.

Formas alucinatórias, caprichosas, emaranhadas, complexas, compostas por milhares de linhas que se encontram e se desencontram, mas que caminham no interior da mais pura harmonia, elas não são mais, na verdade, do que linhas, manchas, pontos, como queria Kandinsky quando teorizou sobre a necessidade da abstração. Mas, nesse movimento intensíssimo que as percorre, elas são também, e de facto, puros movimentos de abstração, *flashes* de pintura pura, como tal abstrata, que subitamente autoriza a nossa percepção a projetar, através da imaginação visual, as nossas próprias imagens de cidades, as nossas memórias e sentimentos dos vastos espaços urbanos.

Como já antes escrevi a seu propósito, somos nós quem, nessas linhas, formas, manchas, pontos e planos, pode projetar as cidades invisíveis que também nos habitam, quais utopias a que não saberíamos dar forma sem o estímulo agenciador da pintura. Porque a pintura, sendo uma máquina única de ilusionismo e magia, transporta-nos, talvez como nenhuma outra arte, até essa extraordinária e inesgotável possibilidade perceptiva.

Como o próprio Nadir escreveu, “o raciocínio compreende, a sensibilidade sente. A arte é a única disciplina que exige as duas faculdades: uma sensibilidade intuitiva, elaborada e elevada ao nível do raciocínio (mas não o raciocínio que tenta em vão compreender a exatidão essencial). E foi este o trabalho isolado, único da minha vida” (*Harmonia Eterna*, p. 25).



Nadir Afonso e /and Albuquerque Mendes nos /
in *Encontros Internacionais de Arte das Caldas da Rainha*

on his travels, mixing images which evoke both Venetian palaces and buildings in St. Petersburg, and in the majority of cases, outlining cities which never existed, almost as if by scalpel. It is as if the artist finally converged the roots of his various experiences as a painter, a theorist, and an architect in these canvases, which would become an immense series over the years, and simply abandoned himself to the pleasure of pictorial invention.

We could in fact call them *invisible cities*, to use the fortunate expression of Italian writer Italo Calvino, as they have been called by others before, because they do not exist outside of his work. The fact that they are not visible anywhere in the world is not, however, what makes them invisible cities. On the contrary, it is the fact that they are all born (or reborn) out of pure suggestion and the perception that the artist thus stimulates in the viewer which transforms them from previously invisible elements, which as Klee believes, only art has the power to make visible.

Maddening, capricious, tangled, complex forms, composed of thousands of lines which find and loose each other, travelling with the purest harmony, yet they are, in truth, no more than lines, spots, and points, as Kandinsky sought when he theorised about the necessity for abstraction. Yet in this extremely intense movement that travels through them, they are also pure movements of abstraction, flashes of pure – and therefore abstract – painting which, with visual imagination, quickly allow our perceptions to project our own images of cities, our memories and feelings of vast urban spaces onto them.

As I previously wrote on this point, we are the ones who, through these lines, forms, spots, points, and planes can project onto this work the invisible cities that also live in us, utopias which we wouldn't be able to give form to without the active stimulus of painting.

Painting is thus a unique machine of illusion and magic capable of transporting us, perhaps like no other art form, to this extraordinary and inexhaustible perceptive possibility.

As Nadir Afonso himself wrote, “Reasoning understands, sensibility feels. Art is the only discipline which requires two faculties: an intuitive sensibility, developed and elevated to the level of reasoning (but not reasoning that tries in vain to understand essential exactitude). And this was the sole, unique work of my life.” (*Harmonia Eterna*, p. 25)



Osiris, 1956
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 64,3 × 87 cm

ENTRE FIDELIDADE E RIGOR – PERFIL DE NADIR AFONSOEntrevista de Bernardo Pinto de Almeida, *Notícias da Tarde* (19-02-1984)**NT – Para começarmos poderia, resumidamente, enunciar os pontos importantes da sua vida?**

NA – A infância foi em Chaves e, no que toca à pintura, começou com aqueles desenhos que refletem a necessidade de entrar em comunicação com as coisas que nos rodeiam. Quando somos impelidos, talvez se possa dizer por vocação, para a expressão artística, creio que sentimos como que o impulso de entrar na alma do ser representado. Pouco a pouco, porém, quem trabalha com as formas, acaba sendo por elas trabalhado. Depois vim para o Porto, para a ESBAP, e como tivesse o curso do liceu, o funcionário da escola aconselhou-me a matricular-me antes na Arquitetura. Aconteceu, como vê, um pouco «malgré moi». Mas a minha intenção, o meu objetivo, era a pintura. E o encontro acabou fatalmente por se dar. Antes mesmo de acabar o curso parti para Paris, onde estudei com Le Corbusier Arquitetura e com Léger Pintura. Voltei a Portugal para defender tese em Arquitetura e de novo regresssei a Paris, onde fiquei por muitos anos, trabalhando em ambos os domínios. Esta minha vocação de pintor e a formação de arquiteto conduziram-me para o domínio da estética Ou seja, levaram-me a aprofundar as motivações essenciais de ambas as praticas. E constatei que existiam, de facto, duas qualidades do belo, uma na Arquitetura e a outra na Pintura, que nada tinham a ver entre si. Dessa constatação surge a obra que escrevi – *La Sensibilité Plastique* – em que defendo uma especificidade da obra de arte para cada dos domínios. À especificidade na Arquitetura chamei a procura da perfeição. A da Pintura, a procura da harmonia.

NT – Poderia referir as relações que teve com Le Corbusier e com Léger?

NA – Eu sou às vezes um pouco duro quando falo de certas personagens. Mas tenho a impressão de que há uma faceta de todos os grandes artistas – a sua dimensão demiúrgica, ou o seu egocentrismo, mais simplesmente – que faz com que sejam, geralmente, personagens extremamente complexos. Como artistas, bem entendido e não como homens.

NT – Passe-se o mesmo consigo?

NA – Espero que não, ou pelo menos faço um esforço para que não aconteça, mas, enfim, só os outros o poderão dizer. Em todo o caso, e voltando à primeira pergunta, eu era dominado pelo egocentrismo de Corbusier. Ele não suportava, no «atelier» que aqueles que com ele trabalhavam, não conhecessem a sua obra como se fosse a Bíblia. Por outro lado, não cedia um milímetro no que respeita à autonomia criativa de cada um. Com O Niemeyer, com quem trabalhei mais tarde, passava-se o mesmo. Ainda que, pessoalmente, fossem pessoas de grande delicadeza. Léger era um indivíduo mais acessível nesse especto. Mas também ele queria que se refletisse no trabalho dos seus discípulos a inspiração da sua obra.

BETWEEN FIDELITY AND PRECISION: A PROFILE OF NADIR AFONSOInterview by Bernardo Pinto de Almeida, *Notícias da Tarde* (19-02-1984)**NT: To start off with, please could you sum up the most important points in your life?**

NA: I grew up in Chaves and, as far as painting goes, I began with the kind of drawings that reflect our need to enter into dialogue with the things around us. When we are compelled, or even feel a sort of calling, towards artistic expression, I believe that we are driven by an impulse to delve into the very soul of the thing that we are representing. Little by little, however, anyone who works with forms will end up finding himself being worked by them. I later went to Porto to attend the ESBAP, and as though I were back at high school, the college officer advised me to enrol on the Architecture course first. So, as you can see, I found these things happening to me a little bit in spite of myself. That said, my intention, my overriding objective, was to paint. And when I began to paint, I fell for it hard. Before I had even finished my course I left for Paris, where I studied architecture with Le Corbusier and painting with Léger. I went back to Portugal to defend my thesis in architecture before returning to Paris once more, where I stayed for many years, working in both disciplines. My vocation as a painter and my training as an architect led me towards the realm of aesthetics; they made me immerse myself more deeply in the essential motivations behind both practices. I realised that there were, in fact, two qualities to things that are beautiful, one of which can be found in architecture and the other in painting, but which have nothing to do with one another. This realisation gave rise to my work *La Sensibilité Plastique*, in which I advocate that in all fields, the work of art has certain specific features. In architecture, I identified this specific feature as the search for perfection, while in painting it was the search for harmony.

NT: Could you tell me about your relationship with Le Corbusier and Léger?

NA: Sometimes I am a little reluctant to talk about certain people. But I have the impression that all great artists share a certain characteristic – their demiurgic side, or their egocentricity, to put it more simply, which, generally speaking, makes them extremely complex people. As artists, that is, not as ordinary people.

NT: Has the same thing happened to you?

NA: I hope not – at least, I make an effort to ensure that that doesn't happen, but ultimately it's not for me to say. In any case, and to return to your first question, I was overwhelmed by Corbusier's egocentricity. He simply could not abide the fact that those who working with him in his *atelier* did not know his work inside out. What's more, he didn't give an inch when it came to letting the others wield their own creativity. The same was true of Niemeyer, with whom I worked subsequently. And this was in spite of the fact that on a personal level,



NT – Essas relações marcaram-no?

NA – Creio que não, até porque, de cada vez que comecei a sentir-me demasiado limitado, abandonei o trabalho com eles.

NT – Como sabe, Pierre Francastel acusa Le Corbusier de ter sido um criador de espaços concentracionários. Está de acordo?

NA – Corbusier foi, sem dúvida, um grande urbanista, mesmo mais do que um grande arquiteto. E foi-o sobretudo num momento em que não estava definida a urbanologia. Ele criou-a e devemos-lhe Isso. É natural que ele tenha errado em alguns aspetos, mas não posso estar de acordo com essa opinião de Francastel: ele teve também a necessidade de pensar os grandes espaços livres. O erro que eu lhe aponto é antes o de ter pensado a sua conceção urbanística de um modo que assentava numa conceção pictural, ou plástica. Ele levava isso tão longe que sacrificava a função e o racionalismo a essa imagem plástica.

NT – Você escreveu várias obras, entre as quais aquela que agora é lançada. Será porque, a seu ver, a obra de arte não se basta a si própria? Ou que haja nela algo que necessita de explicitação noutras linguagens?

NA – Eu penso que o artista é um intuitivo, seguindo o seu impulso na criação da obra. Depois, vem o esteta e o crítico que se debruçam sobre a obra e que a meditam e escrevem sobre ela. Isso, para mim, está errado. A obra de arte é um mistério impenetrável e só o próprio artista é que deve explicar aquilo que faz. Foi em face deste desfazamento entre o que os críticos e estetas dizem, não só sobre a minha obra como sobre a obra de arte em geral, que senti a necessidade de desenvolver um discurso próprio. Para se ter uma conceção da obra de arte é preciso manipular as formas; quando não, escapa-se a especificidade da obra. Porque ela não é visível, mas subjacente. Acredito que toda a obra de arte plástica se caracteriza pela presença de uma lei geométrica. Este meu último livro corresponde justamente a uma preocupação de analisar a integração e desintegração dos espaços geométricos segundo as suas leis próprias. Estudá-las e comprovar que existem leis que a ciência ainda nem sequer estudou e que são susceptíveis de ser entendidas pela intuição preceptiva. Pela primeira vez na história da estética estou convencido que se faz essa tentativa de elevar ao nível da consciência essa operação inconsciente de desarticulação e rearticulação da forma elementar geométrica – o quadrado, o círculo, o triângulo.

NT – Por que é que tem escrito sempre em francês os seus livros?

NA – A primeira razão é que o francês é a língua universal da cultura estética, tal como o alemão por exemplo o é da cultura filosófica ocidental. A preocupação é pois a de levar ao maior número possível de pessoas e de centros a mensagem. Depois é porque tenho uma familiaridade de 25 ou 30 anos com essa língua e os meus apontamentos e notas à margem de leitura estão redigidos em francês. Finalmente, porque este trabalho esteve para ser editado, como outros antes, na Griffon que é uma editora Suíça.

they were greatly charming characters. Léger was a bit more approachable in that respect, but he too expected his work to serve as a source of inspiration for that of his disciples.

NT: Did these relationships leave a lasting mark on you?

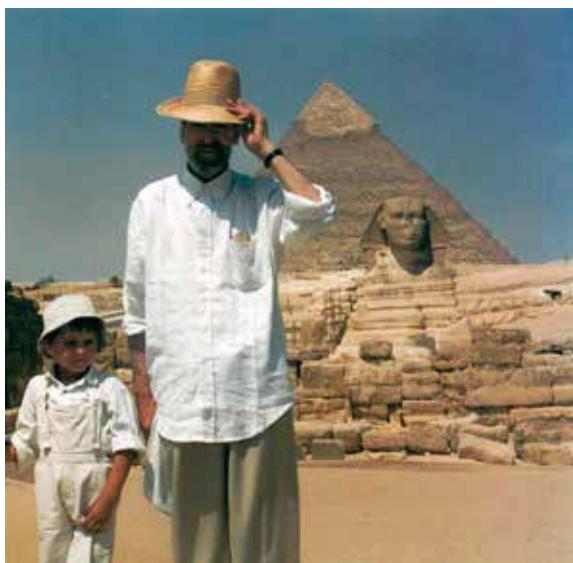
NA: I don't think so, because whenever I started to feel too constrained, I would stop working with them.

NT: As I'm sure you know, Pierre Francastel accused Le Corbusier of designing spaces that were like concentration camps. Do you agree with that assessment?

NA: There is no doubt that Corbusier was a great urban planner, even more than he was a great architect. And this is particularly pertinent, given that he had possessed this skill at a time when urban planning was not a clearly defined discipline. He created it, so we owe him that. It is only natural that he made some mistakes in certain areas, but I can't agree with Francastel's view, as Corbusier also felt an urge to design big open spaces. Instead, the mistake that stands out for me is that his urban concepts were based on a pictorial or visual way of thinking. He took this so far that he ended up sacrificing the function and any sense of rationalism to that visual image.

NT: You have written a number of books, including the one that is now being launched. Is this because you believe that the work of art is not enough by itself? Or that you think that there's something about it that requires explanation using another kind of language?

NA: I believe that the artist is an intuitive being who follows his impulse when producing his work. Then the aesthete and the critic come along to pore over, meditate upon and write about the work. As far as I'm concerned, this is all wrong. A work of art is an impenetrable mystery, and only the artist himself can explain what it is doing. When I recognised this disparity between what the critics and aesthetes were saying not only about my work, but about the work of art in general, I felt a need to develop my own discourse. In order to conceive of a work of art, you need to manipulate forms; otherwise, the work ceases to be specific, because its essence is not to be found in the visible, but rather in what lies beneath. I believe that all works of visual art are characterised by the presence of a geometric law. This book, which is my latest, is concerned with examining the precise integration and disintegration of geometrical spaces according to their own laws. It seeks to study them and prove that there are laws that have not even been studied by science, but which can be understood through perceptive intuition. For the first time in the history of aesthetics, I am convinced that we are making an attempt to raise our unconscious operation of uncoupling and reconnecting geometric forms – squares, circles, triangles – to the level of consciousness.



NT – Você escreveu algures que «a originalidade é uma qualidade extrínseca ali obra de arte». Importa-se de comentar?

NA – O que eu quero dizer é que não lhe confere especificidade. Se podemos definir a perfeição como uma adequação do objeto à necessidade do sujeito, ou se, como eu afirmo, – a harmonia é a qualidade que especifica a pintura, eu considero a originalidade como extrínseca, porque ela pode aparecer num objeto que não é forçosamente uma obra de arte: uma tulipa negra é original e não é uma obra de arte. A originalidade é uma qualidade que existe na natureza e não na arte.

NT – Você escreveu também que, «no futuro, as artes plásticas deixarão de ser estáticas para serem dinâmicas, pel'a conjugação, pela interferência de movimento»... Decerto modo, definia já o que viria a ser chamado a arte cinética.

NA – A verdadeira arte cinética, a meu ver, deve obedecer a leis. Não pode haver arbitrariedade. As formas devem ser mestrezadas por uma sensibilidade plástica. A diferença que haverá entre uma obra de arte cinética e uma arte plástica atual será que a primeira terá uma dimensão no tempo, isto é, se projetar numa dimensão temporal. Será, a meu ver, uma harmonia geométrica, mas projetada no tempo. Não como uma única Imagem mas como uma sucessão de Imagens, em que, em cada momento haverá uma imagem plástica harmoniosa.

NT – Qual foi a sua relação com o grupo dos Independentes no Porto dos anos 40?

NA – Posso considerar esse período da minha vida passada como o único em que a palavra fraternidade teve um sentido pleno. Tenho uma certa nostalgia de tudo isso e até da criatividade que individualmente todos tínhamos na altura. Uma das coisas mais chocantes da minha chegada a Paris foi a constatação de que tudo isso tinha chegado ao fim. Lembro-me de uma coisa que o Schöffer me disse por essa altura: "Volta para Portugal enquanto é ainda tempo, enquanto és ainda sincero. Aqui vais azedar». Ou uma observação de Dewasne: «Aqui cada pintor é um pirata com uma faca entre os dentes».

NT – Parece-me, olhando para o conjunto da sua obra, que há pelo menos duas fases distintas: uma primeira, que se prende com um certo envolvimento com o surrealismo e depois com uma certa paisagística quase impressionista (já abstratizante), e uma outra, posterior, correspondendo ao chamado «período egípcio», ao «espacillimité» e que se prolonga até hoje, de um rigor abstratizante, de conceção quase arquitetónica, em busca de uma espécie de «mathesis»... Não sei se está de acordo...

NA – Tudo isso correspondeu a uma evolução muito natural. Um indivíduo passa daquela intimidade inicial com as coisas que o leva a tentar representar formas e a trabalhá-las, para um outro plano em que são as formas que o trabalham. E nessa medida deixa de representar as formas para passar a exprimir as leis subjacentes à sua produção. É uma

NT: Why have you always written your books in French?

NA: In the first place, I do so because French is the universal language of aesthetics, just as German is the language of Western philosophy. My aim is therefore to get my message across to the greatest number of people and institutions. Secondly, I have been familiar with this language for 25 to 30 years, and all of my notes and margin scribbles in books are in French. Finally, like its predecessors, this book was published by Griffon, a Swiss publishing house.

NT: You have written somewhere that 'originality is an extrinsic quality of the work of art'. Please could you expand upon this?

NA: What I was trying to say is that originality does not confer specificity. If we define perfection as the adaptation of the object to the requirements of the subject, or if we concede, as I do, that harmony is the quality that makes the painting specific, I believe originality to be extrinsic, as it may appear in an object that is not necessarily a work of art. A black tulip, for instance, is original, but it is not a work of art. Originality is a quality that exists in nature, but not in art.

NT: You have also written that 'in the future, visual arts will cease to be static, but will instead be dynamic through their conflation, through the interference of movement'. In some sense, you were defining what would come to be known as Kinetic art.

NA: In my view, true Kinetic art has to obey laws. There's no room for arbitrariness. Forms have to be addressed with visual sensitivity. The difference between a work of Kinetic art and a work of visual art is that the former has a dimension in time – it is created in a temporal dimension. As I see it, the work has a geometrical harmony, but one that is projected through time. It is not a single image but a succession of images, with a harmonious visual image at every instant.

NT: How were you connected to Independentes group in Porto in the 1940s?

NA: I consider that to have been the only period of my life in which I really experienced 'fraternity' in its fullest sense. I feel a certain nostalgia towards that whole period and the sheer creativity that we all exuded at that time. One of the things that most shocked me when I arrived in Paris was the realisation that all of that had come to an end. I remember something that Schöffer said to me at the time: 'Go back to Portugal while there's still time, while you're still in earnest. This place will turn you sour.' Dewasne also remarked that 'Every painter here is a pirate with a knife clenched between his teeth'.

NT: When I look at your body of work, it seems to be that there are two distinct phases: a first period in which there is a certain involvement with Surrealism, followed by a preoccupation with landscapes that is almost Impressionist (albeit in an abstract way), and a later stage



passagem à essência da obra de arte que é a geometria. Creio que isso acontece com todos os artistas, uma fuga, mais ou menos desordenada, evolutiva, para o plano das essências. O mesmo, de resto, se verifica na história dos movimentos Artísticos. Há nisto também, e ao mesmo tempo, um regresso às origens ou seja à elementaridade.

NT – Parece-lhe pertinente a dicotomia figuração/abstração?

NA – É Irrelevante. No fundo há uma sujeição aos mesmos princípios que são imutáveis. Que a forma seja subjetiva ou objetiva, Isso é, no fundo, secundário. O que caracteriza a obra de arte, repito, são as leis geométricas, que são a sua essência.

NT – Algumas das suas obras trazem títulos que evocam locais (a «gare» de tal, etc.). Trata-se de uma conotação com a realidade?

NA – Muitas vezes sim. Por vezes há um local que nos impressiona e daí se parte para a criação. Nesse caso não há dúvida – o título já lá estava. Mas também acontece por vezes precisamente o inverso: à medida que a obra vai sendo elaborada, e trabalhada pelas leis da composição, pode sugerir um ou outro local que nos é familiar. Então o título aparece por sugestão daquilo que as formas evocam.

NT – Você é um paisagista?

NA – Fui um paisagista. Como a todos nós, aconteceu-me ser solicitado por um ou outro aspeto da natureza. Também fiz quadros que representam figuras humanas. Mas tudo isso é o tal tema que a meu ver é secundário.

NT – Em que consistia exatamente a noção de «espaço ilimitado»?

NA – Criei-a para definir a preocupação de movimento na obra de arte. Na minha conceção de espaço ilimitado o quadro não teria limites nem fim, haveria uma obra encadeada em si própria obedecendo a uma sucessão de Imagens.

NT – O que representou para si o facto de ter sido instituído um prémio com o seu nome para a recém-criada Bienal de Chaves que teve o seu primeiro certame?

NA – Sinto que há, da parte dos meus conterrâneos, ao manifestarem esse apreço pela minha obra, algo que só me pode ser muito gratificante e estimulante. Espero jamais vir a desvanecer essa confiança. Homenagear um vivo é sempre arriscado. Como diz o povo, «que Deus nos dê juízo até à hora da morte».

NT – Uma última questão: o modo como você se exprime, em certos termos que usa, em certas imagens, vejo uma raiz quase metafísica. Gostaria que comentasse, pois, o seguinte tópico: «A arte e o sagrado».

that corresponds with the 'Egyptian period', your 'espacillimité', which prevails to this day and is marked by precise abstraction, almost architectural in its approach, in search of a kind of 'mathesis'. I'm not sure whether you would agree with that?

NA: All of that coincided with a natural evolution. An individual goes from an initial intimacy with things that leads him to attempt to represent and work with forms, to another plane on which it is the forms that do their work on him. As such, he ceases to represent forms, but instead expresses the laws that underpin their creation. This is a journey to the very essence of the work of art, namely geometry. I believe that this happens to all artists – a flight, often in disarray, towards the plane of essence as one develops. This very phenomenon can be seen in the history of artistic movements, and there we also witness a parallel return to origins, to the elemental nature of things.

NT: Do you consider the dichotomy between figuration and abstraction to be important?

NA: It's irrelevant. In the end, everything is subject to the same, immutable principles. Whether the form is subjective or objective is ultimately of secondary concern. I would stress that the work of art is characterised by the geometric laws; they are its very essence.

NT: Some of your works have titles that evoke place names (e.g. such-and-such 'station'). Does this indicate a link with reality?

NA: Yes, in many cases it does. Sometimes a place makes an impression on us and sparks the process of creation. In such cases there is no doubt whatsoever – the title gives it away. But sometimes the exact opposite is true: as a piece is being created and prepared according to the laws of composition, it might suggest a particular place that is familiar to us. In that case, the title emerges from what the forms suggest to us.

NT: Are you a landscape painter?

NA: I was a landscape painter. Like everyone else, I found myself attracted to certain aspects of nature. I also produced pieces that represented human figures. But I consider that sort of thing to be a matter of minor importance.

NT: What form did your theory of 'unlimited space' take, exactly?

NA: I came up with that in order to define the aim of movement in the work of art. In my concept of unlimited space, the painting has neither limits nor an end, but is rather a work that interlinked to itself, following a succession of images.

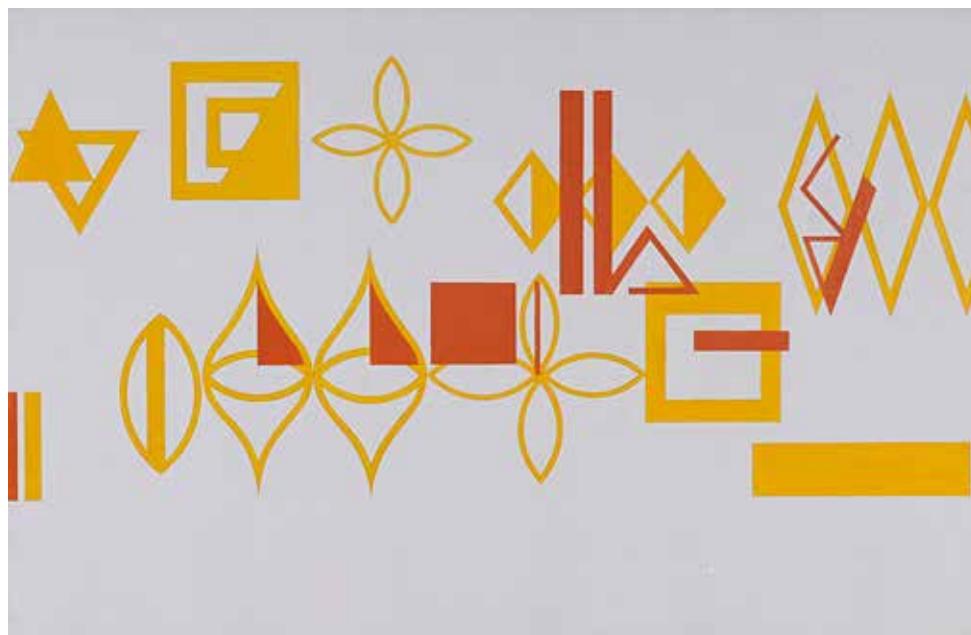
NT: What did it mean to you to learn that a prize with your name was to be awarded at the recently created Chaves Biennial, which has just held its first event?

NA – Há uma relação primeira, que é aquela que aparece no próprio indivíduo, que está no seu sentimento atávico – herdado dos antepassados – que é o sentimento religioso, e, depois, da prática decorrente sobre as formas e as suas leis. Ou seja: de um lado somos solicitados por esse sentimento ancestral para um certo misticismo da obra, e por outro lado, pelas leis internas que a regem. Há, porém, nessa constatação o que se poderia chamar uma ilusão de Imanência. Ou seja: nós podemos realmente expressar o sagrado, mas para isso temos de lançar mão de formas que o simbolizem. Aquilo que a obra de arte através das suas leis de geometria realiza, para além desse sagrado dado pela evocação, é uma exaltação. A geometria realça o que existe de evocativo (ou de sagrado) na obra. E nós pensamos, por uma ilusão de Imanência, que este foi magistralmente expresso na obra quando afinal ele foi apenas dado através das subjacentes leis geométricas.

NA: Having my contemporaries express their appreciation for my work is something that I can only find gratifying and encouraging. I hope that this trust in me never fades away. Paying homage to a living artist always has its risks. As people say, 'May God grant us a good sense of reason until the hour of our death'.

NT: One last question: in the way in which you express yourself and in certain terms and images that you use, I can discern a strain of an almost metaphysical approach. Please could you tell me how you see the notion of 'Art and the sacred'.

NA: There is a primary relationship between them, which appears within the individual himself, in the atavistic feelings that he has inherited from his ancestors. It is a religious kind of sentiment that later results in practice in terms of forms and their laws. In other words, on the one hand this ancestral feeling draws us towards a certain mysticism in works, while on the other hand we are attracted by the internal laws that govern them. Yet this finding brings with it something that we might call the illusion of immanence; we can express the sacred in real terms, but in order to do so we have to resort to forms that symbolise it. Through its laws of geometry, the work of art also achieves a kind of exaltation that is quite apart from the sacredness conveyed through evocation. The geometry emphasises the evocative (or sacred) dimension to the work. Due to the illusion of immanence, we think that this dimension has been masterfully expressed in the work, when in fact it was simply conveyed through its underlying laws of geometry.



Estrela Cadente, 1951
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 76,2 × 116,5 cm



Nadir Afonso em Chaves
Nadir Afonso in Chaves



Le Grand Canal, 1956
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 85,5 × 122,5 cm

NADIR AFONSO, A TEORIA COMO LIÇÃO

Antes de ser um teórico, o homem foi um praticante
Nadir Afonso (1999)

Nota prévia

Este texto, com o título de *Nadir Afonso, a teoria como lição*, pretende constituir-se em mais um contributo para a compreensão: (1) do pensamento estético, (2) e da proposta teórica. Com efeito, este texto pretende desenvolver algumas questões anteriormente já abordadas. Nomeadamente a da importância do projecto estético enquanto proposta ideológica, e a da extrema originalidade do testamento nadiriano no que à teoria artística concerne. Tendo como ponto de partida a *pintura* e o *texto*, é nosso desejo realizar uma incursão pelos interstícios da investigação e da criação em pintura. A partir, naturalmente, do universo da criação e da investigação em pintura, é nossa intenção sugerir a possibilidade do entendimento de que a pintura é um processo que se cumpre no intervalo entre o pensar e o fazer. Isto é, no intervalo entre a teoria e a prática, *a possibilidade da teoria como lição da pintura*: lição na sua acepção mais ampla e que permite, no registo da recepção da criação artística, constatar as acções de revelar, de conhecer e de interpretar a transposição do conhecimento para a acção, no caso tanto da produção artística como da recepção crítica. Como estado de relação de um pensar e de um fazer em processo, a teoria será um dos lugares, por excelência, da lição da pintura: a lição que a teoria pode e deve fomentar e fundamentar de um modo decisivo e privilegiado. Partindo da premissa de que a pintura é não só ideia de construção e testemunho como também circunstância de invenção e de lição. Pelo que a dimensão autoral em Nadir Afonso é crucial para se compreender a verdadeira dimensão da sua proposta teórica, e das inevitáveis implicações com a produção e o discurso artísticos. Por isso, este nosso texto mais não é do que uma exposição, aberta, e que se estrutura em quatro grandes momentos: o primeiro, sobre a **pintura e a teoria**, o segundo, sobre a **ideia e o projecto**, o terceiro, sobre o **método e a essência**, e o quarto e último, sobre a **teoria e a exactidão**. E, para além de uma breve nota prévia de apresentação, existe uma nota final com carácter prospectivo. Em cada um destes quatro momentos circunstâncias diferentes são equacionadas, na presunção de que, desse modo, é possível a obtenção de uma perspectiva mais completa e mais rigorosa da realidade do universo teórico nadiriano. Assim: no primeiro, a **pintura (que) pensa o mundo em lição**, e a **teoria entre a investigação e a criação**; no segundo, a **ideia e a teoria do pintor**, e o **projecto ideológico na teoria**; no terceiro, o **método de investigação e a teoria**, e a **essência da teoria estética**; e no quarto, a **teoria e a relação com a prática**, e a **exactidão na teoria estética**. Em síntese pretendemos estruturar uma ideia de tese que permita dizer-se que, em Nadir, a **teoria é uma lição**. Seja ela lição, enquanto instância de *pensamento estético* e

NADIR AFONSO: THEORY AS A LESSON

Before he was a theoretician, man did things
Nadir Afonso (1999)

Preliminary note

Under the title *Nadir Afonso: theory as a lesson*, this article seeks to extend the understanding of (1) aesthetic thought, and (2) the theoretical approach. Indeed, the intention is to expand upon a number of issues that have previously been addressed elsewhere. Chief among these are the importance of aesthetic practice as an ideological approach, and the extreme originality of Nadir's writings in the context of art theory. Taking *painting* and *text* as my starting point, I would like to make a foray into the interstices between research and creation in painting. Setting out, as is quite natural, from the realm of creation and research in painting, I intend to suggest the possibility that painting is a process that occurs in the gap between thinking and doing. In other words, that it happens in the space between theory and practice, thus opening up *the potential of theory as a painting lesson* – a lesson in the broadest sense of the word, and one that incorporates, in noting the way in which artistic creation is received, the acts of revealing, learning and interpreting the transposition of knowledge into action, in both artistic production and critical reception. As a state in which thinking is related to the ongoing process of making, theory is one of the best places for teaching the lesson of painting; the lesson that theory can and should foster and support in a decisive and targeted way. As such, we can work from the premise that painting does not merely comprise an idea of construction or testimony, but is also the place for invention and a lesson in itself. Understanding the authorial dimension to Nadir Afonso's work is vital if we are to grasp the true scope of his theory and its inevitable implications for artistic production and discourse. This article, therefore, is ultimately a kind of exhibition, open to everyone and separated into four major sections: the first, relating to painting and theory, the second, idea and project, the third, method and essence, and the fourth, theory and exactitude. In addition to this brief preliminary note, which functions as an introduction, there is an endnote that looks into the future. Each of these four sections is based on different assumptions, on the understanding that this will allow for a more complete and accurate view of the world of Nadirian theory. These are as follows: firstly, painting that thinks out the world as a lesson, together with the theory that lies between research and creation; secondly, the painter's ideas and theories, and the ideological approach inherent in the theory; thirdly, the research method and theory, and the essence of aesthetic theory; and fourthly, theory and its relationship to practice, and the exactitude integral to aesthetic theory. To sum up, I attempt to set out a thesis that allows

teórico, ou enquanto instância de *prática artística*. Temos a consciência de que esta nossa presente reflexão tem a pretensão de aprofundar abordagens e estudos anteriores, o que é verdade, desejando-se agora, e por essa via, fazer-se a associação desenvolvida de diversos e distintos articuladores. Mas tal não esgotará o universo do testamento artístico nadiriano, bem o sabemos. O que nos permitirá o alento de regressarmos, mais tarde, a Nadir Afonso.

A pintura e a teoria

A pintura pensa o mundo em lição

O que mostra e pensa a pintura? Entre o contexto e a obra, entre a produção e a reflexão, entre a teoria e a prática, que sentido acrescenta o pintor? Que impulso move o começo da obra? Quando “(...) cada um pinta por sua maneira e modo (...) e mostra do que se passou, e do que é presente e do que ainda será (...) fonte da pintura e primeira causa?”¹

Que recepção e correspondência entre criar e investigar em pintura?

A pintura é *interrogação pura* e, como diria Beckett, interrogação pura onde a questão retórica estará sugeridamente ausente. O acto de arte, ou o acto de pintar, é o acto de interrogar, inquestionavelmente, onde a produção artística tem por objectivo, não encontrar respostas para o que a arte interroga, mas consubstanciar a essência da *interrogação pura* em objecto que, também ele, nos interroga. O apelo que nos transporta é justamente o sentido do que interroga ou do que pergunta. Aparentemente, a investigação parece não resolver, ou não responder, a uma interrogação ou a uma pergunta. Pelo menos de um modo definitivo.

O objectivo da investigação em arte é, certamente, idêntico ao da criação artística. Objectivo que faz da *interrogação pura* o consequente estado de experimentação. Também como exercício da viagem, a *interrogação pura* torna-se consciência de caminho e de processo. E de todos os caminhos é feita a viagem da arte, que perturba, que inquieta, que movimenta o pensamento do pintor. O acto de arte ou de pintar é, por isso, o acto de interrogar. Mas a interrogação que a obra de arte possui é a da interrogação de uma viagem e de um caminho. O caminho do pintor é feito, assim, de dinâmicas plurais acerca do que pode ser a transcendência humana.

Entre a criação, como *fonte da pintura*, e a ideia, como *primeira causa*, o nascimento do objecto da pintura é do domínio do indeterminado. Por isso, a percepção de que a arte parece para ser. Ou o princípio de que *tudo parece*, como nos diz João Dixo. Em origem e em causa, o corpo de obra é o resultado de um pensamento que fecunda o fazer.

one to assert that, in Nadir’s work, theory serves as a lesson, whether this means that it is a lesson in the sense of *aesthetic and theoretical thought*, or as *artistic practice*. I am fully aware that this piece seeks to build upon previous considerations and studies, and I now intend to draw those diverse and distinct sources together. This does not detract from the vast array of works that are witness to Nadir’s legacy – that much is abundantly clear. Ultimately, this will inspire us to return, a little later, to Nadir Afonso himself.

Painting and theory

Painting conceives the world as a lesson

What does painting conceive of and reveal? What meaning does the painter insert between the context and the work, production and reflection, theory and practice? What impulse drives the painter to embark upon the work? When “(...) each individual paints in his own way and style (...) and shows what has happened, and what is going on, and what will be (...) the source of painting and its principal cause?”¹

Is there a certain receptivity and consonance between the creation and research in painting?

Painting is *pure interrogation* and, as Beckett would put it, a pure interrogation where the rhetorical question is suggestively left out. The act of art, or the act of painting, is the act of interrogating, without posing explicit questions, and where the aim is not to find answers to satisfy the interrogation, but rather to consubstantiate the essence of *pure interrogation* into an object that also interrogates us. The impetus that bears us along is, quite rightly, the meaning behind the source of the interrogation and questioning. It would appear that research does not resolve or respond to an interrogation or question. At least, it does not do so expressly.

In art, the aim of research is surely identical to that of artistic creation. This aim forges a state of experimentation from the *pure interrogation*. As an exercise that undergoes a certain journey, *pure interrogation* takes on an awareness of the route being traversed and the process experienced. The journey of art takes place along all sorts of routes, unsettling, disturbing and shifting the painter’s thought. The act of art or painting is therefore at one with the act of interrogation. However, the interrogation inherent in the work of art is the interrogation of a journey and of a route. The path of the painter is therefore defined by the myriad dynamics of what might be considered human transcendence.

1. HOLANDA, Francisco de – Da Pintura Antiga [1548]. In *Da Pintura Antiga*, I-II (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2.ª edição, 1930, p. 66, 67.

1. HOLANDA, Francisco de – Da Pintura Antiga [1548]. In *Da Pintura Antiga*, I-II (comments and footnotes by Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2nd edition, 1930, p. 66, 67.

O mistério da arte estará supostamente aqui: no modo e no momento em que o pensar, que despoleta o nascimento, dá corpo ao fazer da obra. O mistério da pintura, antes da pintura nascer, ou depois da obra feita, é o mistério do que permanece, do que sobrevive, do que se testemunha em memória, também ela em caminho de fecundação: tal como na vida, que não se fecha, também na arte, que não se conclui. Dir-se-ia que o pintor deseja, através do seu exercício de criação artística, aproximar-se de um universo divino, supostamente inatingível e, por essa via, encontrar na transcendência um caminho de certeza e de destino: deste modo a arte deseja-se-ia como prolongamento transcendente da vida, enquanto reiteração e replicação das leis da vida e da natureza. Desse modo, ainda, e com a arte o homem como que se transcende e, desse modo, estará seguramente mais perto da essência da vida e do que ela significa. Por isso, o mistério da arte e da pintura estará localizável naquilo que é a matriz de fundo da arte: a da procura de um caminho, único, que identifica o autor, e que, dessa maneira, faz com que o autor e a obra sejam irrepetíveis.

A procura limite, tanto na criação como na investigação, é a procura de uma perturbadora perfeição, é a procura que faz habitar o espaço, é a procura que concilia, comprometidamente, a operação com a experimentação. Sempre absolutamente transcendente e escatológico, o rigor e a ascese configuram numa única entidade a totalidade dos impulsos: onde o método organiza o resultado e estrutura o processo, e onde se explicita e implica o rigor e a emoção. A emoção de um estranhamento próprio do trabalho da pintura permite reconhecer uma surpresa que é nomeada como íntima e individual; é a experiência de um sujeito que efectiva um percurso: que sai para fora de si próprio, enviado para o longínquo. Esta experiência advém de uma estranheza que *co-move* e *trans-forma* – através dos *signos mudos da pintura*, com ou sem representação aparente.

Verdadeiramente, a pintura, que é na sua essência uma origem, e uma forma de pensar o mundo, deve *fazer e criar o novo*. É a partir da concepção da actividade artística, enquanto caminho de invenção, que se desenvolve a teoria do pintor que se reflecte na obra criada. A concepção de pintura como *invenção* parece ser sempre dada como equivalente da *verdadeira pintura*, onde, e segundo o que Francisco de Holanda repetidamente nos diz, a posse de um *engenho excelente e raro* é razão para que a pintura possa ser sinónimo de construção de mundo. E, ao sê-lo, é também caminho e corpo de memória, em contexto que nos ensina, em caminho e processo que nos mostra, em possibilidade de lição que nos diz. O rumo da investigação em pintura deverá enfatizar, por isso, a adopção de um método de investigação verdadeiramente singular. Isto é, um método que se organiza por razões tanto objectivas como subjectivas, e que se dá a ver tanto de um modo quantitativo como qualitativo. A investigação em pintura deve ser uma espécie de investigação cruzada entre a *observação exterior* e a *consciência interior*, isto é, entre uma visão sobre e uma visão em. Dito de um outro modo, de uma estratégia onde a investigação existe de um modo particular ou implícito na medida em que entra na pele dos pintores, e no discurso dos enunciados propostos e comparados.

Between creation, as the *source of painting*, and the idea, as its *principal cause*, is an indeterminate realm from which the object of the painting emerges. This has given rise to the perception that art appears out of a need to assert its being. Or, alternatively, the notion that *everything appears*, in the words of João Dixo. In its origins and its cause, the body of work is the result of a thought that sows its very seed within the act of doing. This is considered to be the mystery of art: the way and the moment at which thought triggers the birth of the object, providing the making of the work with a physical form. Before the painting emerges, or after the work has been done, the mystery of painting resides in the mystery of what remains, what survives, in the traces that are left within the memory, which is also undergoing fertilisation. Just as life is never done, so it is with art, which has no end. One could claim that the painter, by executing his art, seeks to come closer to an ostensibly unattainable divine realm, and through this transcendence encounter a path of certainty and destiny. By this token, too, art would strive to prolong life through this form of transcendence, reiterating and replicating the laws of life and nature. In this way, man becomes transcendent through art, and certainly grows closer to the essence and meaning of life. As such, the mystery of art and painting can be found within the basic source of art: the search for a unique path that stems from the artist's identity and thus ensures that he and his work are unrepeatable.

In both creation and research, this is the ultimate search; it is the disturbing search for perfection, a search that fills the space and that that brings about reconciliation, by way of compromises, between operation and experimentation. Precision and asceticism, which are utterly transcendental and eschatological, arrange all of the individual's impulses into a single entity, in which the method configures the result and provides a structure to the process, and precision and emotion are rendered both explicit and implicit. The emotion of estrangement that is part of the work of painting allows the recognising of a feeling of surprise, which is unique and personal. This is the experience of a subject making a journey – going out beyond himself, drawn towards the distant horizon. It comes from a strangeness that *moves* and *trans-forms* through the *mute signs of painting*, whether these are made obvious or not.

In truth, painting, which is essentially a point of origin and a way of thinking about the world, *should make and create what is new*. The idea of artistic activity as a means of invention gives rise to the theory of the painter, which is reflected in the work that he creates. The concept of painting as *invention* seems to go hand-in-hand with the common perception of *real painting*, whereby, and according to what Francisco de Holanda kept affirming, the possession of an *excellent and rare ingenuity* is reason enough for painting to be seen as synonymous with the construction of the world. As such, it is also a path for memory to travel along, and a body to contain it, a context that teaches us, a route and a process that is revealed, and the chance of learning that is offered. Painting research should therefore prioritise the adoption of a truly

O pensamento em pintura é o pensamento de um absoluto, de uma realidade intangível, de um mundo novo. Pensar é caminhar um caminho que não se sabe, é inventar um caminho que se desconhece. É, em suma, o acto que permite a construção de realidades exclusivas e únicas, em justaposição com a realidade geral da vida e da natureza do homem. Fazer é pensar um pensamento em permanente mudança (quem viaja percorre ideias), é fazer uma viagem sem certeza, uma viagem de caminhos de um só caminho: o *caminho autoral do pintor*. Pensar a consciência do absoluto em pintura é também pensar o processo tanto a montante como a juzante.

Determinante da realidade da pintura o processo permite estabelecer o efectivo caminho da obra, possibilitando uma permanente sucessão de acontecimentos visíveis e invisíveis. Acontecimentos ou momentos ou intervalos que instalam a organização da pintura. O acontecimento da pintura fecha-se à compreensão absoluta, porque se abre a um infinito conjunto de possíveis. O intervalo (do acontecimento) é uma espécie de espaço invisível, ou de momento vazio. Mas é neste não estar que tudo pode acontecer. Pelo que, a pintura é uma produção de infinitos que, incitando-nos a uma interpretação sempre provisória, aberta, sensível, e circular, é o que se diz. E o que se diz parece ser sempre do âmbito da percepção.

Phillipe Dubois afirma-nos que *arte é investigação*. Logo implícita está a presença, no fazer artístico, de um pensamento estético e reflexivo. Perguntar-se-á, então, a pintura mostra, e pensa também? De facto, quando Daniel Arrase pergunta se *a pintura pensa*, respondem, por exemplo, Hubert Damisch, dizendo-nos que *a pintura não mostra só, pensa*, ou Georges Didi-Huberman, quando nos diz, categoricamente, que *a pintura pensa*, acrescentando, ainda, e neste contexto, que:

(...) nous sommes tentés d'aborder cette question comme la question d'une sagesse du peintre, sa vocation de sagesse et sa vocation de science (...) sagesse et science, de toujours, se sont infectées et perverties, se sont tressées, bref se constituent, avec le sens².

Com efeito, a pintura pensa. Pensa para mostrar, e pensa para dizer. Pensa e mostra para dizer o mundo. Mas pensa, sobretudo, para realizar a ideia da pintura na pintura. Isto é, a ideia enquanto necessidade primordial, como nos sugere Jean-Luc Nancy. A criação em pintura que pressupõe a inerência da investigação, ou a investigação em pintura que pressupõe a inerência da criação, desenvolve-se em pensamento e em ideia. Desenvolve-se como *experiência estética de um caminhar*, isto é, de uma espécie de *caminho de água e de corpo sobre a terra*, nas palavras de Alberto Carneiro. Deste modo, quando ousamos dizer que *a pintura é uma lição*, mais não fazemos do que reiterar Pleynet, quando nos diz que *a vida da pintura ensina ao ensinamento da pintura*. Ou, recorrendo a Francisco de Holanda, o constatar que o conhecimento da pintura é o *conhecimento para sentir a pintura*.

singular research method – one that is arranged according to objective and subjective motives alike, and which operates in both a quantitative and a qualitative mode. Painting research should be a cross between *outer observation* and *inner consciousness* – in other words, between a view from above and a view from within. Phrased differently, it should involve a strategy whereby the research is specifically or implicitly inherent in the way in which it gets under the skin of painters, and in the discourse surrounding potential or comparable formulations.

To think within painting is to think about something absolute – an intangible reality, a new world. To think is to set off along an unfamiliar path, or to forge a new path without knowing where it will lead. In short, it is an act that allows the construction of exclusive and unique realities, as juxtaposed with the common reality of human life and nature. To make something is to think a thought that is constantly changing (the one who travels is travelling through ideas); it is to embark on a journey that is devoid of certainty, a journey of routes that are a single route: the *path of the painter as creator*. To ponder the absolute in painting is to think about the process as it flows both towards and away from the artist.

As a determining factor in painting, the process plots out the actual path for the work to take, allowing room for an ongoing succession of visible and invisible occurrences – events or moments or gaps that make their way into the arrangement of the painting. The event of painting is closed off from absolute understanding because it is open to an infinite array of possibilities. The gap (within which the event occurs) is a kind of invisible space, an empty moment. Yet it is in this emptiness that everything is able to happen. As such, painting is the generation of infinites that, in pushing us towards interpretations that are invariably provisional, open, sensitive and circular, becomes what we say it is. And what we say always seems to fall within the realms of perception.

Phillipe Dubois tells us that *art is research*. This implies the presence of aesthetic and reflective thought within artistic creation. One might therefore ask whether, if painting shows, does it also think? In fact, when Daniel Arrase asks whether *painting thinks*, Hubert Damisch, to take one example, responds by telling us that *painting does not simply show, but also thinks*, while Georges Didi-Huberman says categorically that *painting thinks*, adding, in the same vein, that:

(...) we are tempted to approach this question as we would the question of a painter's sagesse, his vocation for wisdom and his vocation for science (...) wisdom and science have always infected and corrupted each other, weaved each other; in short, they form each other, with meaning².

2. DIDI-HUBERMAN, Georges – *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

2. DIDI-HUBERMAN, Georges – *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. An attempt to translate: we are tempted to tackle this issue as the wisdom of the painter, his vocation for wisdom and his vocation for science (...) wisdom and science, forever infected and perverted, forever intermingled, in brief constituting themselves with meaning.

Sinónimo de construção de mundo a pintura, que pensa e é corpo, não se explica, mas explica o mundo. E, nesta aparente contradição, o grande argumento de que a sua possibilidade é possibilidade de uma lição. Deste modo, a lição da pintura compreende-se na teoria, enquanto ideia e começo da obra do pintor, mas também na prática, enquanto processo e objectivo da pintura. Por isso, se a acção artística é na sua *essência uma origem*, ou uma forma de *pensar o mundo*, então a pintura é certamente uma lição. Pelo que, a pintura que pensa o mundo, será a lição que se compreende na teoria. Lição que Nadir Afonso saberá realizar e mostrar de um modo absolutamente pioneiro e original.

A teoria entre a investigação e a criação

Pergunta Francisco de Holanda:

(...) que cousa é a pintura, se é arte, se ofício, se é cousa nobre ou inobre, se é cousa leve e ridícula, ou mui gravíssima ou intelectual, a qual dúvida não nasce senão entre os engenhos inobres e tristes (...) não prometo eu de maneira que ensine a pintar a quem o não sabe, mas ao menos darei algum conhecimento para sentir a pintura (...)³.

A resposta surge ao longo de *Da Pintura Antiga*, onde se faz um retrato do *pintor antes da Pintura*, por via da revelação de que *a pintura é música pintada*, deste modo anunciando Francisco de Holanda uma pioneira teoria do artista e do pintor⁴. Perguntar a pintura é perguntar qual a importância do lugar do acto de arte na criação. É o mesmo que perguntar a lição da pintura. A lição da pintura emerge então, e possivelmente, da convergência unitária e plural entre *a investigação na criação*, e *a criação na investigação*. O que é a pintura antes da pintura não se sabe como caminho ou processo: a investigação que se faz em contexto artístico acompanha inevitavelmente o interior da acção de arte.

3. HOLANDA, Francisco de – *Da Pintura Antiga* [1548]. In *Da Pintura Antiga*, I-I (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2.ª edição, 1930, p. 64, 65.

4. *Da Pintura Antiga* divide-se em dois livros, sendo o primeiro um tratado com quarenta e dois capítulos, em que trata da essência e da origem da pintura, da preparação do pintor, do valor da antiguidade, das «partes» fundamentais da pintura: *invenção* ou *ideia*, *proporção* ou *simetria*, e *decoro* ou *decência*. A seguir ao capítulo sobre a *proporção* inclui-se um sobre a «physiognomonica» e vários aspectos concretos (posições da figura humana, pintura de animais, de histórias, de imagens sacras e alegóricas), sobre a luz, o claro-escuro e as cores. A seguir ao *decoro* inserem-se dois capítulos sobre a *perspectiva*, um sobre o *desenho de escorço*, e termina com três capítulos, dedicado o primeiro à *escultura*, o segundo à *arquitectura* e o último a «todos os géneros e modos de pintar». Os dois livros são concluídos em 1548, o primeiro em 18 de Fevereiro, e o segundo em 18 de Outubro, este último dia de S. Lucas Evangelista (padroeiro dos Pintores).

Painting does indeed think. It thinks in order to show, and it thinks in order to tell. It thinks and shows in order to pronounce the world. Above all, however, it thinks in order to realise the idea of painting within painting. In other words, and as Jean-Luc Nancy suggests, the idea as a primordial need. Creation in painting which implies an inherent research, or the research in painting which implies an inherent creation; it develops into thought and ideas. It unfolds like the *aesthetic experience of walking*, on a kind of *a path made of water and body over the earth*, in the words of Alberto Carneiro. As such, when we dare to assert that *painting is a lesson*, we are doing no more than echoing Pleyne, who tells us that *the life of painting teaches the teaching of painting*. Or, going back to Francisco de Holanda, that the knowledge of painting is the *knowledge that allows one to feel the painting*.

As a synonym with the construction of the world, painting, which thinks and constitutes a body, does not explain itself, but rather explains the world. In the midst of this apparent contradiction, it transpires that its great plea is to serve as a lesson. As such, the lesson of painting resides in the theory, as the vision and starting point for the painter's work, but also in practice, as the process and aim of painting. If, therefore, the artistic act is, *in its very essence, a point of origin*, or a way of *thinking about the world*, then painting certainly does constitute a lesson. For this reason, the painting that thinks the world is a lesson as posited in the theory. A lesson, that is, that Nadir Afonso was able to point up and execute in a highly original and pioneering way.

The theory between research and creation

Francisco de Holanda posed the following question:

(...) what is painting? Uncertainty as to whether it is art or craftsmanship, something noble or unworthy, something flimsy and foolish, or something highly serious and intellectual, only seems to arise between dishonourable, morose geniuses (...) I certainly do not claim to teach painting to people who do not know how to paint, but at the very least I can impart some knowledge about how to feel painting (...)³.

The response is given in *Da Pintura Antiga*, in which Francisco de Holanda portrays the *painter before Painting*, and includes the revelation that *painting*

3. HOLANDA, Francisco de – *Da Pintura Antiga* [1548]. In *Da Pintura Antiga*, I-I (comments and footnotes by Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2nd edition, 1930, p. 64, 65.

Deste modo, criação e investigação explicam o que se situa fora dos territórios da pintura, dando a ver o pensamento do pintor, mas não explicam o território propriamente dito do que se situa no seu interior, dando a pensar o fazer, isto é, o processo. A questão central, aquela que é permanente e transversal na *pintura-investigação-pintura* (mas também na *criação-pintura-criação*) parece ser a da *revelação da aura autoral*. Pela construção de uma ideia de consciência, de verdade e de caminho. O processo autoral parece ser, sem dúvida, a matriz de toda a acção e investigação artísticas, o sentido mesmo da primazia da obra de arte, ou o autor em estado de relação que, umbilicalmente ligado à obra, o está também em relação com o processo, num permanente antes que antecipa o jogo do fazer a obra.

A investigação, teórica e ou prática, o é tanto anterior como posterior à criação artística. Absoluta e total, a investigação compromete-se com a própria criação artística. Neste sentido, o processo autoral e artístico não tem por função ocultar ou revelar, a obra, antes a função de sustentar o verdadeiro mistério da criação: enquanto centro de uma totalidade identitária, e de um caminho de construção de lugares e de saberes. Sempre através de mecanismos de indeterminação, que a todo o instante se interferem, tanto no pensamento como na prática, a criação não existe para documentar ou ilustrar a investigação, nem a investigação existe para explicar ou fundamentar a criação. Investigação e criação parecem ser uma só coisa. Em pintura é incontornável a articulação entre a produção e a reflexão, isto é, entre a criação de objectos, e a fundamentação de contextos teóricos. Deste modo permitindo que a teoria se suscite antes e depois da concepção e construção de um corpo de trabalho realizado em função e em contexto. É justamente este *em função* e *em contexto* que vai nutrir a investigação teórica enquanto lugar de um eco, ou luz (ou sombra), ou ainda lugar segundo de um objecto primeiro, suscitando esta mesma investigação um processo de fundamento e, principalmente, um processo de funda consciência.

Todo o projecto de investigação propõe-nos, com efeito, a adopção de uma *metodologia de investigação* que se aproxima de um *processo de criação artística*. Todo o projecto de investigação deve ser relacional, permitindo à organização da pintura ser substantivamente contaminada por um contexto mais abrangente. Uma metodologia de investigação, instada que é por via de uma convocatória, inerente à própria natureza artística, propõe-se em profunda singularidade. Consequentemente, estaremos perante uma metodologia de investigação que altera as regras convencionalmente pensadas e que decorrem a partir de dois polos aparentemente estáticos: o teórico e o prático. A pintura propõe-se, supostamente, a partir de uma *praxis* tomada como experiência laboratorial, onde se testam e ou contestam os modos de uma relação em situação de reenvios e de empréstimos de *sentidos da imagem*. Entre o literalizar a pintura e o picturalizar o literário, que é verdadeiramente o que parece sustentar a linha de fronteira e de liberdade com a pergunta-pretexto, existe sempre uma construção mediadora de uma lógica entre pergunta e resposta, e não entre pergunta e solução. A pintura ou a

is painted music, thus creating a pioneering theory about artists and painters.⁴

To question painting is to question the importance of the act of art in creation. It is the same as questioning the lesson of painting. The lesson of painting may, then, emerge from the unified, manifold convergence of *research in creation* and *creation in research*. The nature of the painting is unknown before it is executed, save for the path or process that leads towards it: the research that is carried out within an artistic context inevitably forms part of the action of art. As such, creation and research reveal what lies beyond the borders of painting, unveiling the painter's way of thinking, but they do not explain the land that lies within those borders, thus allowing us to ponder the doing of the painting – that is, the very process. The central issue, and one that always cuts across *painting-research-painting* (but also *creation-painting-creation*) seems to be that of the *revelation of the authorial aura*. Through the construction of an idea of consciousness, truth and a path towards creation, the authorial process definitely seems to be the matrix for all artistic activity and research and, indeed, the very meaning for the artwork's primacy, while the author has an umbilical link both to the work and to the process for it, in a constant state of "beforeness" that anticipates the act of executing the work.

Research, both theoretical or practical, can occur both before or after artistic creation. Research is absolutely and totally pledged to artistic creation itself. In this sense, the purpose of the authorial and artistic process is not to obscure or reveal the work, but rather to sustain the real mystery of creation: as the centre of a whole identity and a path towards the construction of places and knowledge. Invariably enacted through indetermination mechanisms that may impinge at any moment, whether in thought or in practice, the creation does not exist to document or illustrate the research, and neither does the research exist in order to explain or justify the creation. Research and creation appear to be one and the same thing. In painting there is a vital link between production and reflection – that is, between the creation of objects and the substantiation of theoretical contexts. This allows the theory to provide stimulation before and after the

4. *Da Pintura Antigua* is divided into two books, with the first being a treaty comprising forty-two chapters, which deals with the essence and origin of painting, the painter's formative period, the value of antiquity, the fundamental "parts" of painting: *invention or idea, proportion or symmetry, and decorum or decency*. Following on from the chapter about *proportion*, there is one about physiognomical matters, and various specific issues (positions of the human body, painting animals, sacred and allegorical images), about light, chiaroscuro and colours. Following the section on *decorum* are two chapters about *perspective*, one about *perspective*, one about *detailed drawing*, before culminating in three chapters, the first dedicated to *sculpture*, the second to *architecture*, and the third and final chapter to "all genres and types of painting". The two books came out in 1548, the first on 18 February and the second on 18 October, the feast of St Luke the Evangelist (patron saint of painters).

investigação não surge(m) como uma solução: dito de um outro modo, a pintura não é uma solução à pergunta da investigação, é antes uma resposta possível (de muitas respostas possíveis) para se tornar, de novo, em nova questão ou pergunta. A investigação-pergunta da pintura tornará a pintura em (in)equivoca pergunta-investigação de uma realidade possível.

A pergunta fundamental da pintura-investigação versus investigação-pintura é a seguinte: *como é que a pintura se pode constituir como um programa de investigação e, no sentido oposto, como é que uma problemática se pode dar a ver enquanto pintura?* Nesta dupla questão, que é possivelmente o pilar mais essencial do trabalho de investigação, reside a existência de uma respiração pedagógica no modo como se *faz falar a pintura*, isto é, no modo como deve existir uma porosidade artística no acto de investigar, tornando a criação igual a investigação. A investigação em pintura demonstra-nos, com efeito, que a pintura é sempre o lugar de um desdobrar da própria pintura, pelo que, desdobrar a pintura é fazer outras pinturas, é fazer a investigação participar na criação.

A pintura aspira a ser tudo. Como uma espécie de magma que constrói, em lentidão, é certo, mas em segurança e determinação, a pintura. Sendo certamente o prolongamento do corpo, é também o prolongamento de uma essência invisível e inexplicável. Em crescimento e em ruptura, em contraste e em equilíbrio, em função e em ideia, a pintura é uma ilha que nasce do desaguar entre o pintor e o pintar, é certo, mas também um oásis que é fruto do desejo da *invenção do novo*. Que, para Francisco de Holanda, corresponde ao princípio de que *o pintor deve imitar-se a si-mesmo*, criando um *novo modelo* e uma *nova maneira*. O caminho da pintura constrói-se, e transforma-se, a cada momento. Dir-se-ia que a pintura não resulta só e apenas de um novo modelo de se pensar a pintura em instância representacional ou de contemplação. De facto, as balizas do pensar e do fazer, cruciais para se compreender o *binómio criar e investigar* no interior do corpo da pintura, são balizas abertas, e que podem consignar horizontes e caminhos, imprevisíveis. O pensar e o fazer questionam-se mutuamente. A pintura permite-nos interrogar um pensamento e uma obra, em dinâmica articulação que se explicita entre um pensar e um fazer. Deste modo, a possibilidade de junção e fundamentação entre o pensar e o fazer são susceptíveis de estimular o *olhar*, de aprofundar o *conhecimento*, e de complementar o *processo criativo*, determinando-se a ideia, de facto, de que *a vida da pintura ensina ao ensinamento da pintura*, segundo as palavras de Marcelin Pleynet.

Um pensar que, em vez de se justificar como antecâmara de um fazer, justifica-se, não como *ideia de caminho*, mas antes como *ideia de lugar*. Deste modo, o pensamento da pintura não se esgota nunca no desaguar do fazer o objecto, quer dizer, não se esgota enquanto pretexto ou começo fundador de uma outra realidade, visual, deixando de ser embrião para passar a ser corpo (como consequência do crescimento de uma instância embrionária), para passar a ser o pensamento mesmo de uma instância de embrião. O pensar de um fazer, para que o fazer se fundamente em dinâmica de uma

conception and construction of a body of work that is created in line with a particular purpose and context. And it is this very *purpose and context* that nourish theoretical research as the dwelling place of an echo, a light (or shadow), or even the secondary site of a primary object, such that this research in turn sparks a process of substantiation and, most significantly, a deeply aware process.

The whole investigation essentially spurs us on towards the adoption of a *research methodology* that is extremely reminiscent of a *process of artistic creation*. The whole research project should be relational, allowing the arrangement of the painting to be substantively contaminated by a broader context. As a research methodology that is actively sought out and integral to the very nature of the artist, it asserts itself through its utterly singular character. As such, we are faced with a research methodology that alters conventions, which emanate from two ostensibly fixed poles: theory and practice. Painting supposedly sets out from a *praxis* that is seen in the same way as a laboratory experiment, where the modes of a relationship are tested and challenged within a situation involving retransmissions and borrowings of *meanings of the image*. Between literalising the painting and picturing the literary, which is what really seems to sustain the borderlines and freedom that are at issue, there is always a construction that mediates a way of thinking between question and response, rather than between question and solution. Neither the painting nor the research emerge as a solution; in other words, painting is not a solution to the question of research, but rather a possible response (of many), and one that might in turn be posed as a new issue or question. The research-question that painting asks turns the painting into an (un)equivocal instance of question-research about a possible reality.

The crucial question involved in painting-research versus research-painting is as follows: *how can painting constitute a programme of research and, in the opposite vein, how can a question be made visible in terms of painting?* In this dual-pronged question, which relates to what may well be the most important pillar for the work of research, there remains a pedagogical tinge to that way in which *one goes about painting* – that is, the idea that there should be an artistic porosity in the act of researching, putting the creation on the same level as the research. Research in painting demonstrates that painting is invariably the place where the notion of painting itself unfolds, and with this act of unfolding other paintings emerge; it is having research participate in the act of creation.

Painting aspires to be everything. It takes on its form like a kind of magma, moving slowly but assuredly and determinedly. And while it is certainly the extension of the body, it is also the extension of an invisible and inexplicable essence. Whether growing or breaking down, contrasting or balanced, in its function or as an idea, painting is an island that emerges as the waters between the painting and the act of painting converge, and also an oasis formed from the desire to *invent the new*. For Francisco de Holanda, this corresponds with the principle that *the painter should imitate himself*, creating a *new model* and a *new way of doing*. The path of the painting builds and transforms itself in an

contemplação visual, ou o fazer de um pensar, para que o pensar se fundamente no seu próprio interior⁵.

Investigar e criar são momentos de um só movimento. Um movimento que se desdobra em prática e em teoria, que se converge entre o que se conhece e o que se desconhece. O pintor, que investiga *para criar*, investiga indo do conhecimento para o desconhecido: procurando então um vestígio de memória de um absoluto. Entre o conhecimento e o desconhecido o pintor cria a procura da existência de um *vestígio do que não existe*, pelo que a essência da investigação artística é a da procura do não (re)conhecimento da obra. Nesta contingência, a ideia de obra é a ideia de uma teoria que fala e que expõe o *investigar como potência da criação*. A obra é o vestígio, o vestígio da consciência segundo a qual criar e investigar se tornam, no limite, indistintos: a *obra* confunde-se então com a noção de *processo*, pois o resultado da criação mostra a investigação *em acto*. E, neste contexto, a teoria é uma espécie de procura do sentido do vestígio da obra, da sua estrutura e natureza, do seu lugar e contexto. O pintor, ao criar investiga, e ao investigar cria. Pelo que a teoria pretende conhecer e dar a conhecer o *vestígio da luz*, isto é, a pintura enquanto luz dada a ver. De um pensamento do visível a pintura é o lugar absoluto e incompreensível em que o visível também se pensa. E, ao pensar-se, reflecte-se. Pela teoria a investigação em pintura parece ser a procura do vestígio do que ainda não se sabe ou não se vê para a revelação da acção prática do fazer.

Investigar, tal como o conceito de criar, implica a ideia de um começo, de um princípio, de uma questão, de um problema. De uma pergunta que seja sinónimo de interrogação pura, ao mesmo tempo aberta e consequente. Julian Klein diz-nos que a pergunta sobre a investigação artística está geralmente mal formulada, isto é, tratar-se-á antes de se estabelecer quais as condições mínimas para que o acto de criar a obra ou o objecto passe a ser similar ao acto de investigar. Estabelecer o que é uma investigação artística significa em primeiro lugar admitir que há uma pluralidade de investigações artísticas, e que não há de facto qualquer padrão, comum, que permita a explicitação unicitária, objectiva e inquestionável. Segundo Ludwig Wittgenstein existirão duas estratégias – a da procura da similitude, e a da procura da diferença. Porquê, então, a investigação artística?

A necessidade de investigação artística parece ser real porque, de facto, não sabemos a natureza, a função e o objecto da arte. Muito menos sabemos a investigação artística

ongoing process. One could say that painting does not come solely and exclusively from a new model of thinking about painting in the sense of representation or contemplation. In fact, the lines that demarcate thinking and doing, which are crucial to an understanding of the *binomial relationship between creating and researching* within the body of painting, are only dotted lines, and they might just as easily suggest horizons or paths, unpredictable in nature. Thinking and doing ask questions of one another. Painting allows us to interrogate a thought and a work, in a dynamic kind of expression that manifests itself between thinking and doing. As such, the possibility of fashioning the seams and foundations that unite thinking and doing is capable of stimulating the *gaze*, deepening *knowledge*, and complementing the *creative process*, establishing the very idea that *the life of the painting lends itself to the teaching of painting*, in the words of Marcelin Pleyne.

Instead of claiming to be the antechamber to the act of doing, this way of thinking justifies itself not as the *idea of a path*, but rather as the *idea of a place*. In this way, thought about painting is not exhausted in the process of the making of the object; that is, it is not the exhausted pretext or initial conception of another reality in a visual sense, which has ceased to be an embryo as it has become a body (as the result of the growth of an embryonic instance); rather, thought itself becomes the instance of an embryo. Thinking up the act of making, such that making is based on the dynamics of visual contemplation, or the making of a particular thought, means that the thought becomes rooted in its very being.⁵

Researching and creating are moments in a single movement. This movement unfolds in practice and in theory, as a convergence of what is known and what is unknown. The painter, who researches *in order to create*, does so by starting out from what he knows and proceeding in the direction of the unknown in the search for a trace of an absolute within his memory. Between knowledge and the unknown, the painter embarks on a search for a *trace of something that does not exist*, and thus the essence of art research is the search for the non-(re) cognition of the work. In view of this, the idea of a work is the idea of a theory that speaks and reveals *research as the power of creation*. The work is the trace itself, the trace of awareness, where creating and researching ultimately become one: the *work* now becomes confused with the notion of *process*, since the result of creation reveals the research as it is *being done*. In this context,

5. O pensar, sem a implicação automática de um fazer, corresponde, efectivamente, a uma estratégia de caminho como lugar indeterminado. Corresponde a uma estratégia, nascente, de uma narrativa, ou de um falar, sem um conhecido sentido. Contudo, o pensamento em pintura fala já. Fala, obviamente, como certamente pensa. Do seu pensar legitima-se a manutenção de uma necessidade de comunicação e ou de representação. Que se produz no interior do seu pensamento, mas também se reproduz na replicação do pensamento enquanto estratégia de uma dinâmica que apenas ao pensar se legitima. A necessidade da pintura pode apenas implicar ou explicar a realidade de um aprofundamento da persistência da pintura, para além da pintura.

5. Thinking, without the automatic implication of also doing, effectively corresponds with a strategy of a path as an indeterminate place. It equates to an emergent strategy, a narrative, a way of talking without a known meaning. However, in painting, thought speaks all the same. It speaks, quite naturally, as it thinks. Its thinking validates the upkeep of a need to communicate or to represent things. This is generated within the thought itself, but is also duplicated in the replication of thought as an approach shaped by a dynamic that only receives legitimacy in thinking. The need for the painting can only implicate or explain the reality of a deepening of the persistence of painting, beyond painting itself.

como estratégia de investigação, e como suposta inevitabilidade para a afirmação da criação artística. E não sabemos de facto, e no essencial, qual a relação, peso, e imprescindibilidade da investigação na criação – no âmbito óbvio da produção artística. A aparente nomeação da investigação artística destacável do objecto e da sua praxis, mais não é do que a tentativa de se conhecer, por uma via diferenciadora e compartimentada, os limites todos da criação artística, tanto do fazer como da concepção, tanto do objecto como da recepção. Parece, com efeito, que *investigar significa reconocer nuestra ignorancia y el deseo de saber más*, como nos diz David Casacuberta⁶.

Para Kristina Niedderer existirão três características gerais em torno do que se designará por investigação artística: a multidisciplinaridade, a necessidade da criatividade, e a participação na obtenção de conhecimento experimental. Por via do desenvolvimento da intuição (segundo Dreyfus & Dreyfus), a multidisciplinaridade é sintoma de actividade artística, a criatividade é sintoma de exercício da mente, e o conhecimento sintoma de prática. A investigação artística pressupõe naturalmente a criação, isto é, o contrário da classificação de “ciência normal” (para Thomas Kuhn). Por isso, em investigação artística existem, não só várias metodologias possíveis, como possíveis metodologias partilhadas: ligadas necessariamente aos processos artísticos em contexto também cultural e social, e onde o conhecimento e a informação adquirem uma enorme pertinência no sentido em que são imprescindíveis tanto para a formulação de uma narrativa (com origem ou não no objecto) como para a construção de um objecto (com consequência ou não na narrativa). Em sede de investigação artística a reflexão, simultaneamente criativa e crítica, parece acontecer, nomeadamente, como propósito e possibilidade de se fazer incidir no processo de transformação da praxis artística as novas condições de produção. Isto é, o acto e estado de reflexão – estado condicionador do exercício de investigação –, deve ser entendido como ponto de chegada tanto da criação como da recepção do objecto. Pelo que o momento da reflexão é o momento onde o processo insta à formulação de um método ou metodologia⁷.

6. “Metamétodo: entender las investigaciones artísticas”, in *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*, Grupo de Investigación IMARTE, Departamento de Pintura, Facultad de Belles Arts de la Universidad de Barcelona, Edición Comanegra, p.20.

7. Com efeito, é não só em contexto de arte contemporânea – onde nomeadamente as *derivas da pintura* (fora do seu suporte convencional – em estado de expansão, ou expandida) acontecem em lugares e espaços disciplinares híbridos, mas também em contexto de instituição académica – onde as circunstâncias do ensino e investigação universitárias ocorrem em registo de enorme incerteza no que se refere aos limites do seu exercício, e dos correspondentes modelos e estratégias de ensino-aprendizagem. Por isso, a investigação artística, hoje, faz questionar decididamente a arte contemporânea. Neste sentido, importa adoptar estratégias metodológicas adequadas, no interior da prática artística, ou fora dela, em inter-relação com outras disciplinas ou não, mas sempre com o intuito de se identificarem modelos que activem o pensamento artístico para que a investigação possa estar fundada na prática de um determinado pensamento artístico.

theory is a kind of search for the meaning of the trace of the work, for its structure and nature, its place and context. In creating, the painter researches, and as he researches he creates. So theory aims to know and make known the *trace of light*; that is, aims at revealing painting as a light that is offered to be seen. As a thought about what is visible, painting is the absolute and unfathomable place where the visible is also thought, and in being thought, is reflected. Through theory, the research of painting seems to be the search for the trace of what is not yet known or cannot be seen; for the revelation of the practical act of making.

Researching, like the concept of creating, implies the idea of a beginning, a start, a question, a problem. It implies the existence of a question that is synonymous with pure interrogation, at once open and of consequence. Julian Klein tells us that the question about artistic research is generally poorly formulated; rather, it is more about establishing the minimum conditions needed so that the act of creating the work, creating the object, becomes similar to the act of researching. Setting out what artistic research is means, in the first place, admitting that artistic research can take a plethora of forms, and that there is not, in fact, any common model that would make for a single, objective and infallible explanation. For Ludwig Wittgenstein there are two strategies – searching for similitude, and searching for difference. Whither, then, artistic research?

The need for artistic research seems to be real because the fact is that we do not know the nature, function and purpose of art. Still less do we know about artistic research as a strategy, or as a supposed prerequisite for the confirmation of artistic creation. Moreover, we are essentially unfamiliar with the relationship, weight and need for research in creation, within the distinct sphere of artistic production. To conceive of artistic research as something apart from the object produced and praxis is nothing but an attempt to recognise the limits of artistic creation, both the making and the formation of ideas, both the object itself and its reception. Indeed, it seems that *to carry out research is to recognise our own ignorance and desire to know more*, as David Casacuberta affirmed.⁶

As Kristina Niedderer sees it, there are three common characteristics of what is generally considered to be artistic research: its multidisciplinary nature, the need for creativity, and the participatory nature of the pursuit of experiential knowledge. According to Dreyfus and Dreyfus, through the development of the intuition, this multidisciplinary approach emerges as a symptom of artistic activity, while creativity is a symptom of the use of the mind, and knowledge is a symptom of practice. Artistic research naturally presupposes creation, making it the opposite of the classification of a “normal science” (for Thomas Kuhn). As such, in artistic

6. “Metamétodo: entender las investigaciones artísticas”, in *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*, Grupo de Investigación IMARTE, Departamento de Pintura, Facultad de Belles Arts de la Universidad de Barcelona, Edición Comanegra, p. 20.

Como verificaremos, em Nadir Afonso investigar e criar são momentos de um só movimento. Um movimento que, desdobrando-se naturalmente em prática artística, é fundamentalmente em teoria que se dá a ver enquanto propósito de uma circunstância de pensar a pintura pelo reflectir e pelo fazer. Assim, o compromisso teórico nadiriano está compreendido na sua pintura pela ideia de que se constitui de facto como um programa de investigação, isto é, o mesmo que constituição de uma problemática que se pode dar a ver enquanto pintura. Por isso, a teoria nadiriana parece dizer-se em textos mas também fazer-se em objectos.

A ideia e o projecto

A ideia e a teoria do pintor

Recorremos, de novo, e a propósito da teoria da pintura, a Francisco de Holanda, quando nos diz:

(...) a ideia é a mais altíssima cousa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos, porque como é obra do entendimento e do spirito, convem-lhe que seja mui conforme a si mesma (...) fazendo-se com a fonte das primeiras ideias (...)⁸.

Uma teoria da pintura, provável raiz da lição, desenvolve-se em torno de uma ideia do pintor. O pintor parece ser aquele que está dentro da unidade circular em que o olhar e aquilo que surge como futuro são uma só coisa: uma ponte que se estabelece enquanto razão de uma obra. O pintor é pois caminho de uma ponte que permite deixar passar aquilo que se apresenta como futuro. A pintura, toda a pintura, como toda a arte, é futuro. Consequentemente, a investigação artística suscita-se na relação dual entre a teoria como prática da arte e a prática como teoria da arte. A investigação artística é uma espécie de pretexto para sedimentar a natureza do próprio processo artístico. Por essa razão será impróprio falar de investigação artística, ou de investigação em arte, quando a arte é ela mesmo também investigação?

A criação pictural, enquanto totalidade impassível de ser invadida ou condicionada, ou mesmo contextualizada, mostra sempre a realidade do pensamento do autor. Se a arte tem por pretensão a conciliação da ideia com a representação sensível, então, a arte não faz senão executar uma necessidade da ideia. Sobre a ideia de pintura em Francisco de Holanda:

A ideia na pintura é uma imagem que ha de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandissimo silencio e segredo (...) a ideia é a mais altíssima cousa na

research there are not only various possible methodologies, but also methodologies that might be shared, which are inevitably tied to the artistic process within a broader context that is also cultural and social, and where knowledge and information become hugely important in the sense that they are indispensable both for the formulation of a narrative (whether it originates or not from the object) and for the construction of an object (whether or not it has a bearing on the narrative). In artistic research, reflection, which is at once creative and critical, seems to occur as an intention and possibility for wielding the effects of new conditions of production upon the transformation of artistic practice. In other words, the act and state of reflection – a state that conditions the very attempt at research – should be understood as a point of arrival for both the creation and the way in which the object is received. As such, the moment of reflection is the moment at which the process urges upon the formulation of a method or methodology.⁷

As we will see, in Nadir Afonso researching and creating are two points in the same action. And this action, which naturally unfolds in artistic practice, is fundamentally grasped as the theory that is presented to be seen as the aim of an instance of thinking about painting through reflecting and making. As such, Nadir's commitment to theory is carried through to his painting by the idea that it actually constitutes a research programme, or equates to setting out a problem that can then be seen and is addressed as painting. Therefore, Nadirian theory seems to express itself not only in writing, but also in the objects that are made.

The idea and the project

The idea and the theory of the painter

Let us return once again to Francisco de Holanda and the theory of painting. De Holanda writes:

(...) the idea in painting is the highest thing that one could possibly imagine with the power of one's mind, for, as it is a work of the mind and the spirit, it is quite

7. This does not only occur within the context of contemporary art, where the *extensions of painting* (beyond their conventional support – in a state of expansion, or expanded) are encountered in cross-disciplinary places or spaces, but also with the context of the academic institution, where the teaching and research conditions occur within a hugely uncertain space in terms of the limits of their reach and the corresponding models and approaches to learning and education. As such, art research undoubtedly today calls contemporary art into question. In view of this, it is vital to adopt appropriate methodological strategies within artistic practice, or even outside it, whether these are interrelated to other disciplines or not, but always with the aim of identifying models that stimulate artistic thought so that research can be founded on the practice of a specific artistic thought.

8. HOLANDA, Francisco de – Da Pintura Antiga [1548]. In *Da Pintura Antiga*, I-XV (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2.^a edição, 1930, p. 99, 100.

pintura que se pode imaginar dos entendimentos, porque como é obra do entendimento e do espírito, convém-lhe que seja mui conforme a si mesma, & como isto tiver, ir-se ha alevantando cada vez mais e fazendo-se espírito e ir-se ha misclar com a fonte e exemplar das primeiras ideias (...).⁹

Com efeito, muitos dos pressupostos de um entendimento do que pode ser a investigação em arte decorrem do princípio, segundo Hegel, de que *a manifestação constitui um momento essencial da essência*. A investigação em pintura não precede a pintura, antes procede. Por isso, investigar em pintura pressupõe a existência da pintura, logo, da criação. Digamos que a investigação como que prolonga, e como que contextualiza, as fenomenologias específicas da arte, mas não substitui-se, nem substitui, em acção, a condução de processos e de gestos de pensar e de fazer arte. Por estas razões, também, a persistência do equívoco entre o desejado compromisso entre investigar e criar. A arte, e o seu corpo (objecto e artista), é o campo de manifestação sobre o qual tudo incide sem excepção. Neste contexto, a eficácia de um entendimento contemporâneo é, de facto, um dos anseios fundamentais em se estabelecer similitudes entre o acto de pensar e o acto de fazer: similitudes entendidas como momentos que advêm da necessidade de se reflectir e de se criar. De reflectir sobre a criação. E de criar sobre a reflexão. Contudo, se a pintura não pinta o acontecimento, o acontecimento pode pintar a pintura, ou a possibilidade real do acontecimento da pintura ser uma espécie de entrelaço fundamental de um espaço que o plano do quadro mostra e dá a ver em temporalidade e em lugar.

A teoria que a prática contém é a que decorre de um acto de investigar, enquanto que a prática que a teoria potencia é a que se abre de um acto de criar. Actos em estado de relação ou em estado de arte. A pintura é, por natureza, um estado de arte, justamente porque mostra e pensa, porque pensa e mostra, como referido inicialmente. O processo está, então, tanto no fazer como no pensar. O processo apenas do fazer artístico está limitado, e esgotado, aos seus específicos modos de realização. Mas, para além do fazer e do pensar, existe o contexto relacional, sendo aí onde tudo se condiciona e acontece.

A pintura é a permanência de um processo em estado de viagem. Viagem é o mesmo que processo. Processo é o mesmo que estar antes de ser. Trabalho de memória e de relação, toda a pintura é a da relação entre a catarse e a liberdade, e é a das fronteiras dos lugares das práticas reflexivas. Em estado de instalação, a pintura dobra e desdobra a viagem da imagem, em processo suscitador de um compromisso no sentido da revelação de um estado de visibilidade do objecto e da sua estratégia operativa. E, como lugar de derivas, como lugar de consciências, como lugar de dizeres, como lugar de inquietudes, e como lugar de construção de universos inarráveis, a pintura começa e acaba sempre em estado matricial de investigação, isto é, de *interrogação pura*.

9. *Idem. Ibidem.*

important that [painting] conforms to it (...) by being shaped from the source of the original ideas (...).⁸

A theory of painting, which is likely to be at the root of the lesson, has its genesis in one of the painter's ideas. The painter appears to be located within the circular system in which the gaze and what will appear as the future are one and the same thing: a bridge that is built as the reason for a work. As such, the painter forms the bridge that allows the crossing of that which is presented as the future. The painting – all painting, in fact, like all art – is the future. Consequently, artistic research emerges from the dual relationship between theory as artistic practice and practice as art theory. Artistic research is a kind of pretext for pinning down the nature of the artistic process itself. For this reason, is it improper to speak of artistic research, or investigation in art, when art itself is an investigation?

Pictorial creation, as an entity that cannot be encroached upon or conditioned, or even contextualised, always reveals the reality of the author's thought. If art seeks to reconcile the idea with sensitive representation, then art is nothing but the execution of the need of the idea. Francisco de Holanda has the following to say about the idea in painting:

In painting, the idea is an image that comes from the painter's mind, from his very core, viewed in utter silence and secret depths (...) the idea in painting is the highest thing that you could possibly imagine with the power of your mind, for, as a work of the mind and the spirit, it is quite important that [painting] conforms to it (...) by being shaped from the source of the original ideas, and as such it rises ever higher, becoming pure spirit and blending with the source and original manifestation of the first ideas (...).⁹

Indeed, many assumptions made about what constitutes art research come from the principle, as set out by Hegel, that *manifestation is an essential moment of essence*. Painting research does not precede the painting, but proceeds from it. In view of this, investigation in painting presupposes the existence of the painting, the creation itself. We might say that research extends and contextualises the specific phenomenologies of art, but it does not replace it, nor does it replace, through action, the execution of the processes and gestures of thinking and making art. This is also the source of the persistent misunderstanding about the longed-for compromise between researching and creating.

8. HOLANDA, Francisco de – Da Pintura Antiga [1548]. In *Da Pintura Antiga*, I-XV (comments and footnotes by Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2nd edition, 1930, p. 99, 100.

9. *Idem. Ibidem.*

Entre o princípio e o fim inscreve-se o caminho todo do processo. O processo do pintor realiza conjecturas e redes em permanente jogo de experimentação. Experimentar é construir hipóteses. Como nos refere Novalis, *as hipóteses são redes*, pelo que, a pintura é uma espécie de rede que se lança. Pela hipótese se lança a rede da possibilidade da pintura, toda ela feita de conjecturas e de malhas que permitem tecer o novelo daquilo que vier a ser a obra. Se o corpo do objecto é o que é, dizer o objecto é sempre do âmbito do que parece. Em processo (e objecto) de um caminho que nos convoca em serenidade uma espécie de sopro de um voo. De uma obra que se interpreta em estado de sentinela, onde a hipótese de construção de mundos mais não é do que, em estrutura de palimpsesto performativo, a de se equacionar a importância da memória nas opções que o processo abriga. Procurar o absoluto de uma obra é procurar a possibilidade da perfeição (onde não é mais possível nem adicionar nem subtrair): tudo o que existe é perfeito quando as formas ocupam os lugares certos e únicos. Quando o absoluto está isento de erro. Quando se possui certeza em torno de uma estética. No processo da pintura o *erro* e ou o *acidente*, ou ainda o *acaso*, muitas vezes são factores constitutivos de uma tal decisão que possibilita a construção da diferença e da mudança. Também por estas razões, e porque existe o imponderável, parece não ser possível, nem explicar o processo, nem explicar o imprevisível. É possível explicar, apenas, o que existe? Numa dimensão que é já a de uma óbvia recepção? Se o que existe é, aparentemente, muito pouco. Muito pouco tendo em linha de conta o fundo e o contexto do acto de criar que prevalece, ou sobrevive, para além do seu processo. E que certamente inviabiliza a compreensão, na totalidade, do sentido da acção e do acto de pintar.

Portanto, explicar a pintura não é possível, nem em contexto de pintura, nem em contexto de um projecto de investigação. O que o processo faz é, justamente, o exercício de se dar a ver uma possibilidade de caminho. E o caminho, antecipando-se como coisa incerta ou desconhecida leva-nos, leva o criador, para uma dimensão outra, sempre ou quase sempre imprevisível ou imprevisível. Dir-se-ia que a lei ou teoria adjacente ao modelo de acção, ou ao sistema de pensar e fazer, é o que se julga como coisa onde persiste uma ideia de sistema.

Como começa a pintura? Começa pela ideia? Em acréscimo à *ideia* ou *invenção* (e à *proporção* ou *simetria*), o *decoro* ou *decência* determinaria, segundo Francisco de Holanda, a verdade da obra de arte, impondo ao pintor a procura da necessidade da coerência da obra. A pintura, enquanto invenção e ideia, é uma espécie de:

declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da ideia mostrando o que ainda não viu, nem foi porventura, o qual é mais¹⁰.

10. HOLANDA, Francisco de – Da Pintura Antiga [1548]. In *Da Pintura Antiga*, I-II (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2.ª edição, 1930, p. 66, 67.

Art and its physical entity (object and artist) are where everything, without exception, is manifested. Within this context, the effectiveness of a contemporary consensus is, in fact, one of the key concerns in drawing similarities between the act of thinking and the act of making; similarities that are considered to be moments that arise from the need to reflect and to create: to reflect upon creation, and to create upon reflection. However, if the painting does not paint the event, the event can paint the painting, or the real possibility that the event of the painting is a kind of fundamental interweaving of a space that is shown and made seen in time and space within the plane of the painting.

The theory contained within practice is the one that arises from an investigative act, while the practice that is rendered possible by the theory emerges from an act of creation. These acts are in a state of relationship or in a state of art. Painting is, by its very nature, a state of art precisely because it shows and thinks, and because it thinks and shows, as mentioned previously. The process therefore resides just as much in the doing as it does in the thinking. The mere process of artistic doing is limited and pared back to its specific modes of realisation. Beyond doing and thinking, however, there is the relational context, which is where everything is conditioned and takes place.

Painting is the continuation of a process that is in a state of transit, and this transit is the same as the process, while the process is the state of being before existence. As the work of memory and relationships, all of painting comes from the relationship between catharsis and freedom, emerging from the borderlands of reflective practice. In a state of installation, painting packs away and unfolds the image's journey in a process that awakens a commitment to reveal a state of visibility for the object and its operative strategy. And as a place of shifts, a place of consciousness, a place of sayings, a place of anxieties and a place of the construction of ineffable worlds, painting always begins and ends with a matricial state of research – in other words, a state of *pure interrogation*.

The whole process follows the path from beginning to end. The painter's process feeds conjectures and networks into an ongoing game of experimentation. To experiment is to build hypotheses. As Novalis tells us, *hypotheses are networks*, which means that painting is cast out like a kind of net. This hypothesis casts out the net of painting's possibilities, made up of enmeshed conjectures that enable the painter to gather the threads up and weave them into what will eventually become the work. If the object's body is what it is, utterances about the object always fall within the realm of what seems to be. In the process (and object) of a path that appeals to us in its serenity, like a gust of wind caused by something in flight. A work that one interprets with attention, where the hypothesis of building worlds means nothing more than equating the importance of memory within the options harboured by the process, in a structure of performative palimpsest. Seeking the absolute in a work is to search for the possibility of perfection (from which nothing can be added or taken away); everything that exists is perfect when the forms occupy their correct and only true places, when

É a partir da concepção da actividade artística como invenção que se desenvolve a teoria segundo a qual a natureza do artista reflecte-se na obra por ele criada. Embora a concepção de arte como *invenção* seja sempre dada como equivalente da *verdadeira pintura*. Consequentemente, a ideia da obra será uma espécie de pré-processo do processo: como caminho do pintor onde a obra, como aparente fim, se integra. Consequência de um trabalho do pintor, como começa e como acaba o processo? O processo acaba por funcionar, então, como janela aberta para o mundo permitindo ao pintor sobreviver à obra. O processo da pintura, e tudo aquilo que a envolve, tem uma relação directa com a vida. Ou, como nos diz Gilles Deleuze, *a única questão relevante para a arte é a sua relação com a vida*. Em estado de reiteração, e até de replicação, o processo em pintura decorre de uma relação vital com a circunstância do lugar e do contexto. O que quer dizer, de uma relação implícita e explícita, entre a pintura e o pintor, e as suas implicações, conceptuais, originárias do princípio da obra de arte entre a *afirmação da teoria* e a *existência da história*.

Tanto a investigação artística como o objecto da própria produção artística questionam-se em estado de relação: isto é, questionam-se numa dupla valência – a da teoria e da praxis. Com efeito, tanto a forma de conhecimento do mundo, como a forma de criação da obra de arte (que também não deixa de ser uma forma-estratégia de conhecimento e de compreensão do mundo) dependem de uma ligação estreita e complementar entre a teoria e a prática, o que quer dizer que essa relação faz-se sempre de duas direcções possíveis: da teoria para a prática, e ou da prática para a teoria. Por outras palavras, trata-se de um movimento assumido da prática para a teoria regressando à prática (ou na teoria permanecendo), e ou assumido pela teoria que se direcciona para a prática regressando de novo à teoria (ou na prática permanecendo). Teoria-prática-teoria ou prática-teoria-prática.

No que respeita à correspondência entre teoria e prática inúmeras possibilidades de relação de causa e efeito podem ser questionadas. Muitas vezes a prática é entendida como o lugar e o objecto da aplicação da teoria. Outras vezes, pode acontecer o inverso. Isto é: a prática artística enquanto acção pode, em vez de repercutir um modelo teórico, inspirar a organização de um determinado modelo. De algum modo, e como nos diz Deleuze, a relação entre a acção prática e a acção teórica tem que ser sempre entendida enquanto relação de um processo que deve ser completo, e no pressuposto de que o objecto artístico possui sempre em co-presença dois lados: o lado da prática e o lado da teoria. Contudo, as relações entre teoria e prática são aparentemente parciais e fragmentárias. Por um lado, a teoria estará sempre localizada e relacionada com um campo limitado, e a relação que justifica a aplicação da teoria não é nunca de uma mera semelhança. Por outro lado, desde o momento em que a teoria se move no seu meio próprio, vê-se confrontada frequentemente com obstáculos e bloqueios, o que exigirá a procura de um outro tipo de discurso. Como nos diz Michel Foucault, a prática é um conjunto de relações afirmadas na distância de um ponto teórico a outro e a teoria, sendo um conjunto similar mas inverso, relaciona práticas diferentes.

the absolute is free from error, and when there is certainty about an aesthetic. In the process of painting, the *error* and/or the *accident*, or even *chance*, are often factors in a decision that allows the construction of difference and change. For these reasons, too, and because the imponderable exists, it does not seem to be possible to either explain the process, nor explain the unforeseeable. Is it possible to explain, at the very least, what does exist? And to do belongs very obviously already to the domain of reception? If what exists is, it would appear, very little indeed, given the background and context for the act of creation that prevails or survives beyond its process. And that certainly prevents a full understanding of the meaning of the action and the act of painting.

Explaining painting is therefore impossible whether within the context of painting or within the context of a research project. What the process does, precisely, is to reveal the possibility of a path. And this path, inasmuch as it is heralded as something uncertain or unknown, lifts us and the creator into another dimension that is always or almost always unexpected or unpredictable. We might say that the law or theory surrounding the model for action or the system of thinking and doing is deemed to be something where the idea of a system prevails.

How does painting begin? Does it begin with the idea? According to Francisco de Holanda, along with *idea* or *invention* (and *proportion* or *symmetry*), *decorum* or *decency* determine the truth of the work of art, requiring the painter to strive after coherence therein. Painting, as invention and idea, is a type of:

declaration of thought into a visible, contemplative work, placing before our eyes the idea that had been harboured so secretly, showing what he has never before seen, or has been, which has become.¹⁰

The theory that considers the nature of the artist to be reflected in the work that he creates arises from the notion of artistic activity as invention. Though the concept of art as *invention* is always referred to as the equivalent of *real painting*. In view of this, the idea of the work is a kind of preliminary process, before the process itself: a path for the painter into which the work, as its apparent end, is integrated. As the result of the painter's work, how does the process begin and end? The process ends by serving as a window that is open to the world, allowing the painter to outlast the work. The process of painting and all that it involves is directly related to life. To put it another way, as Gilles Deleuze writes, *the only issue relevant to art is its relationship with life*. In a state of reiteration and even replication, the painting process stems from a vital relationship

10. HOLANDA, Francisco de – Da Pintura Antiga [1548]. In *Da Pintura Antiga*, I-II (comments and footnotes by Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2nd edition, 1930, p. 66, 67.

Nenhuma teoria estética parece poder desenvolver-se sem encontrar finalmente um corpo, lugar, ou contexto, pelo que a prática é imprescindível para realizar e determinar, respectivamente, o objecto e o (seu) sentido.

A propósito do desenvolvimento e das implicações da teoria, Achille Mbembe fala-nos de uma *teoria reflexiva*, enquanto que Jean e John Comaroff sugere-nos a adopção de *teoria fundamentada*. A diferença fundamental está na dinâmica maior ou menor, e principalmente, na importância da recepção para a afirmação da teoria. Tratando-se de um contraponto metodológico entre o indutivo e o dedutivo, o concreto e o conceito, o sentido e o material, a *teoria reflexiva* é uma teoria dinâmica que questiona a produção da história (e a sua recepção), numa perspectiva de abertura à contingência. Esta abertura, que foi de facto o *projecto de teoria* ao longo do século XX, pretende ser uma resposta que possibilita tornar a essência dos objectos evolutiva, face ao sistema e aos seus imponderáveis.

A ideia central da investigação em arte pretenderá, entre muitas outras coisas, perseguir uma dupla matriz: a do conhecimento e a da informação. Esta dupla matriz (aparentemente redundante) permitirá, no pretexto da necessidade de uma praxis, a possibilidade de concretização de um lugar onde o processo da cognição não se limita a uma circunstância mental, antes expandindo-se ao corpo e ao contexto, num movimento de contínuo *feedback*.

A obra teórica e prática de Nadir Afonso acolhe, naturalmente, as diferentes problemáticas levantadas pelas funções da pintura, pela correspondência entre investigação e criação, e ainda pela implicação, decisiva, de uma metodologia de criação artística que, no limite, anuncia uma dimensão absolutamente nova. Isto é, uma dimensão que nos remete para o exercício de uma reflexão fundamentada sobre a prática da arte e da pintura. Por outro lado, e porque assim é, o projecto teórico nadiriano é de natureza seminal, transportando na sua essência, não só a ideia e a teoria do pintor, como também uma verdadeira ideologia que em projecto se conforma numa teoria¹¹.

11. Ao contrário de Victor Vasarely, para quem os seus textos sobre arte não se pretendendo constituir-se como teoria aplicável ou como teoria reflexiva sobre o modo de pensar e fazer a arte, antes pretendiam constituir-se como pensamento resultante de uma óbvia leitura da obra, os textos-de-artista de Nadir Afonso pretendem constituir-se como teoria, estética, simultaneamente de recepção e de produção da obra de arte, que se pretendem como exemplos de referência e de possibilidade. Para além de uma leitura óbvia da sua obra, Nadir desejou que a sua teoria estética, nesse contexto demonstrada, pudesse abrir-se a um enorme campo de possibilidades. Por isso, a teoria estética de Nadir não é uma teoria estética da sua obra, e para a sua obra, de pintura, é antes uma teoria estética que, dela partindo, pretende ser uma outra obra, uma obra teórica susceptível de ser interpretada ou aplicada de modos muito diferenciados e diferenciadores. Pelo que, a teoria estética de Nadir Afonso não é redutora, ou exclusiva do seu próprio acto de pintar ou acto de entender a pintura. Antes universal e passível de ser aplicada ou interpretada em contextos culturais singulares.

with the condition of the place and the context. In other words, it comes from a relationship that is both implicit and explicit, between the painting and the painter, and conceptual implications that arise from the genesis of the work of art from amidst the *affirmation of theory* and the *existence of history*.

Both artistic research and the object of artistic production itself are called into question in relational terms; that is, there are two prongs to the investigation – theory and practice. Indeed, both the form of knowledge about the world and the form that the creation of the work of art takes (which persists as a form-strategy to know and understand the world) depend on a close and complementary link between theory and practice, which means that this relationship always occurs from two possible directions: from theory to practice, and/or from practice to theory. In other words, it is a movement starts with practice, proceeds towards theory and returns to practice (or remains in the theory), and/or a movement that starts with theory proceeds towards practice, and returns to theory once again (or remains in the practice). Theory–practice–theory or practice–theory–practice.

In terms of the correspondence between theory and practice, countless possible relationships of cause and effect can be examined. Practice is often understood as the place and the object where theory is applied. The opposite can occur, too: artistic practice as an action can, instead of reflecting a theoretical model, inspire the organisation of a particular model. In some sense, as Deleuze tells us, the relationship between practical action and theoretical action should always be understood as the relationship of a process that should be complete, and by assuming that the artistic object always has two sides at once: a practical side and a theoretical side. However, the relations between theory and practice appear to be partial and fragmented. On the one hand, theory is always positioned within and related to a limited field, and the relationship that justifies the application of theory is never one of mere resemblance. Moreover, from the moment that the theory moves of its own accord, it often finds itself confronted with obstacles and blockades, which demand the search for another kind of discourse. As Michel Foucault writes, practice is a set of relationships that are stated in terms of their distance from one point of theory to another, while the theory, which is a similar but reversed set of relationships, draws together different practices.

No aesthetic theory seems to be able to develop without finally encountering a body, place or context, for which reason practice is indispensable in realising and determining, respectively, object and (its) meaning.

With regard to the development and implications of theory, Achille Mbembe talks about *reflexive theory*, while Jean and John Comaroff suggest the adoption of *grounded theory*. The crucial distinction here is in the greater or lesser dynamic, and especially in the importance of the way in which work is received in order to provide affirmation for the theory. In this methodological counterpoint between the inductive and the deductive, the physical and the conceptual,

O projecto ideológico na teoria

A teoria estética de Nadir Afonso, que é absolutamente original, parece corresponder à ideia de que a prática artística é constitutiva de um projecto ideológico fundamentado nas leis da natureza. Isto é, Nadir reverte no seu trabalho sobre as formas as leis universais, dizendo-nos:

Não é o objecto inexistente que o géometra vê, mas a regra, a lei, único ser universal, preexistente. A resposta real é esta: a imagem perfila-se através dum longo caminho [...] que, para além do objecto, desvenda as condições de existência que o animam: a norma do equilíbrio cósmico, atemporal, geométrico, essência da matemática, da física e de todas as ciências da natureza [...] É aí que a percepção se afirma como sentimento artístico e o raciocínio se impõe como consciência estética¹².

É na relação entre as leis universais e as formas geométricas que se consubstancia a prática artística nadiriana. Prática que é portadora de um projecto ideológico, que faz centrar na ideia de arte a fonte de um princípio de teoria. Em Nadir a teoria estética é, por isso, fundamentalmente corpo de memória do artista enquanto ser transcendente. Não de uma estética resultado, antes de uma estética acção e ou processo. Por isso, a estética de Nadir não se fecha ou não se compromete apenas na sua pintura. Mas é antes (um)a estética que respeita o homem, a vida e a natureza. A estética de Nadir suporta imensas 'estéticas', isto é, permite acções criativas diversas e múltiplas. O respeito pelas leis geométricas da vida e da natureza fazem da estética uma espécie de caminho estratégico natural, onde as relações de formas e espaços são a das partes com as partes e a das partes com o todo. O mecanismo da vida que a natureza demonstra é o mesmo que a arte deve adoptar – é este o modelo constitutivo e de organização que a estética de Nadir comporta de essencial. Por isso a sua estética não é só a sua estética plástica, mas antes uma espécie de estética mãe, aplicável à arte em geral. Estética que recusa o arbitrário e o artificial. Estética verdadeiramente celular, do corpo, do corpo da imagem da pintura.

A teoria estética de Nadir Afonso é uma teoria que se organiza numa dimensão absolutamente relacional entre o arbitrário e o não arbitrário (entre o caos, aparente, e a ordem, certa), entre o singular (unicelular) que inicia e o plural (multicelular) que continua. Teoria que organiza o modo de pensar a composição na pintura, onde as formas se sucedem, convivendo, umas com as outras, em absoluto estado de relação. As leis matemáticas são plasmadas no modo como se organiza a gestão do espaço da pintura. É no interior quantitativo das formas geométricas (que entre si relacionadas estão) que emerge a qualidade. Esta passagem ou transformação é a que permite a diferença entre a perfeição e a exactidão, isto é, entre a subjectividade e a objectividade.

the meaning and the material, the *reflexive theory* is a dynamic theory that calls the generation of history (and its reception) into question, in a perspective that is open to contingencies. This openness, which was, in fact, the whole *thrust of theory* throughout the 20th century, seeks to serve as a response that enables the essence of objects to take on an evolutionary dimension within the system and in the face of its imponderable aspects.

The idea that is central to art research has the aim, among many other things, of pursuing a double matrix, consisting of knowledge and information. This double matrix (which is apparently redundant) seeks, under the pretext of the need for a praxis, the possibility of realising a place where the process of cognition is not limited to a mental circumstance, but rather extends to the body and the context, in a loop of continuous *feedback*.

Nadir Afonso's theoretical and practical work naturally welcomes the different problems raised by the functions of painting, by the affinity between research and creation, and even by the key implication of a methodology of artistic creation that ultimately ushers in a completely novel dimension. That is, a dimension that compels us to reflect upon the practice of art and painting. Moreover, and because this is the case, the thrust of Nadirian theory is seminal by its very nature, with its essence containing not only the idea and theory of the painter, but also a real ideology that, in its very arrangement, conforms to a theory.¹¹

The ideological approach in theory

Nadir Afonso's aesthetic theory, which is utterly original, seems to correspond with the idea that artistic practice constitutes an ideological project that is based on the laws of nature. Nadir thus invests the universal laws in his work, telling us that:

11. Unlike Victor Vasarely, who believed that his writings about art did not seek to establish themselves as applicable theory or reflective theory about the way of thinking out and creating art, but rather sought to take the form of thought that originated from an obvious reading of the work, Nadir Afonso's artist-texts sought to serve as aesthetic theory, both for the reception and the production of the work of art, intended as key examples that point out possibilities. Beyond an obvious reading of his work, Nadir wanted his aesthetic theory, which was demonstrated within that context, to open up to a wide array of possibilities. As such, Nadir's aesthetic theory is not limited to his work, or to his painting, but is rather an aesthetic theory that, arising from his work, seeks to be another work, a theoretical work that can be interpreted or applied in a wide range of different and differentiating ways. As such, Nadir Afonso's aesthetic theory is not reductive or exclusive to his own act of painting or understanding painting. Instead, it is universal and can be applied or interpreted in unique cultural contexts.

12. AFONSO, Nadir – *Nadir Face a Face com Einstein*. Lisboa: Edições Chaves Ferreira, 2008.

Teoria estética de Nadir ou teoria da exactidão, ou teoria da pintura certa, ou teoria das quantidades e das qualidades das formas geométricas. O estado relacional das formas é o que se absorve através da passagem gradual das formas. A teoria, estética, pretende pensar o fazer da pintura, mas também pretende fazer o pensar. Se bem que a teoria estética tenha origem na pintura (inicial) de Nadir, é a própria pintura de Nadir que com a teoria estética cresce. Estética contundente, nas próprias palavras de Nadir. Estética que assegura o absoluto da arte na obra de arte: a exactidão não poderá, contudo, ser compreendida. Por isso, não pode ser dita, verbalizada, explicada, e ainda criticada: a teoria estética organiza e contextualiza a arte e a pintura de Nadir.

Para Nadir Afonso a *pintura certa* não pode ser explicada, apenas sentida.

Esta determinação nadiriana faz-nos concluir que a teoria parece ser responsável pela inexplicação da pintura. E, se podemos apenas sentir a pintura certa, a questão central e nodular, que se colocaria, seria a seguinte: (1) pode a teoria possuir uma função que não é a de comunicar uma lógica construtora e estética?, (2) pode a teoria eximir-se do seu papel pedagógico de explicação do objecto artístico?, e (3) qual é de facto o papel e a função da teoria no âmbito da pintura nadiriana?

A proposta de uma teoria estética parece sustentar-se, com efeito, num projecto de forte ideologia artística. Este postulado suscita-se através de situações e de contextos muito rigorosos onde as formas geométricas transcrevem as leis da natureza. A matemática, que é oriunda da relação entre a geometria e a vida, permite então a organização dos grandes princípios. De facto, a teoria nadiriana sustenta-se em princípios factuais, e não impressivos. Pelo que, a teoria estética nadiriana está em estado de relação com a obra artística. É bem verdade que a obra de arte, com ou sem teoria, estética, é passível de ser pensada no recurso a uma inusitada ordem de valores, pela valorização de circunstâncias e factores que são os da representação, ou não, os da evocação, ou não, no fundo, em exercício manifesto de qualidades que não se transcrevem de um postulado ou de um contexto fundador, qualquer que ele seja.

O ponto de partida que parece fundamentar a produção teórica de Nadir Afonso residirá na denúncia e crítica à divergência essencial entre idealismo e materialismo. Os trabalhos teóricos de Nadir comportam, na relação sujeito-objecto, a origem de uma relação cuja essência activa o acto do sujeito e a acção do objecto. Nadir Afonso propõe a adopção de uma terceira via para fundamentar a sua teoria estética. Propõe uma terceira via franqueada à relação que estabeleça na arte a relação expressa pelas leis imutáveis e universais. Enquanto ponto de chegada, os textos de Nadir desenvolvem a *prioridade da relação*.

O pensamento teórico de Nadir Afonso tem, ou apresenta, três grandes momentos, ou anos que correspondem a publicações de textos centrais: a) em 1958, a publicação de *La Sensibilité Plastique*, que antecipa, ou introduz, os grandes temas ou assuntos do que viria a ser a produção de conhecimento teórico; b) em 1970, a publicação de *Les Mécanismes de la Création Artistique*, que permite, já, situar as grandes balizas, e a afirmação consciente dos modelos de trabalho e de organização de um pensamento coerente, onde o sistema e o processo – para a pintura, e na pintura, se transformam em realidade; e c) em 1983, a

It is not the non-existent object that geometry sees, but rather the rule, the law, the only universal entity, which pre-exists. The real answer is this: the image follows a long road in order to attain its existence [...] and this road, if we look beyond the object, unveils the conditions of existence that enliven it: the tenet of cosmic balance as something timeless and geometrical, the essence of mathematics, physics and all of the natural sciences [...] It is here that perception asserts itself an artistic sentiment and reasoning imposes itself as aesthetic consciousness.¹²

Nadirian artistic practice is substantiated in the relationship between universal laws and geometric forms. This practice brings with it an ideological approach that renders the source of a theoretical principle the heart of the idea of art. For Nadir, aesthetic theory is, therefore, essentially the body of the memory of the artist as a transcendent being. This is not aesthetics as a result, but rather one led by action and/or process. As such, Nadir's aesthetics is not closed off or committed solely to his painting. Instead, it respects mankind, life and nature. Nadir's aesthetics support a vast array of 'aesthetics' – they allow for many different creative actions. Respect for the geometrical laws of life of life and of nature make aesthetics a kind of natural approach, where the relationships between forms and spaces assume the form of those of separate parts with each other, and of the parts with the whole. The mechanism of life as demonstrated by nature is the one that art should adopt – this is the constitutive and organisational model that Nadir's aesthetics essentially enacts. As such, his aesthetics is not simply his visual aesthetics, but rather a kind of mother aesthetics applicable to art in general, an aesthetics that eschews anything arbitrary or artificial. This aesthetics is truly cellular and of the body, the body of the image of painting.

Nadir Afonso's aesthetic theory is arranged in a completely relational dimension between the arbitrary and the non-arbitrary (between apparent chaos and certain order), between the singular (and unicellular) at the outset and the plural (multicellular) that proceeds. This theory organises the thinking out of composition in painting, where forms appear in succession, co-existing with one another, in an absolute state of relationship. Mathematical laws are reflected in the way in which the management of the space is organised in painting. Quality emerges within the quantitative inner essence of geometrical forms, which are inter-related. This transition or transformation gives rise to the difference between perfection and exactitude – in other words, between subjectivity and objectivity.

In Nadir's aesthetic theory, or his theory of exactitude, or his theory of true painting, or his theory of the quantities and qualities of geometrical shapes, the state of relationship between shapes is that which is absorbed through the gradual transition of the shapes. Aesthetic theory attempts to think out the making of

12. AFONSO, Nadir – *Nadir Face a Face com Einstein*. Lisbon: Edições Chaves Ferreira, 2008.

publicação de *Le Sens de l'Art*, que resistemiza e aprofunda as qualidades das formas geométricas, as condições reais de existência, e o sentido da arte. O ensaio *La Sensibilité Plastique* é publicado em Paris, em 1958, com o apoio, nomeadamente, de Michel Gaúzes, e de Vasarely. Neste texto, seminal (que antecipará *Les Mécanismes de la Création Artistique*), Nadir Afonso enuncia o princípio de que «L'art clarifie les esprits et dignifie l'homme. L'art humanise», e expressa, no seu escrito, a génese do que viria a ser a sua teoria estética – que os textos futuros confirmariam¹³.

A publicação de *Les Mécanismes de la Création Artistique* é decisiva, não só para a afirmação de uma ideia de teoria estética, mas, e principalmente, para se firmar a divulgação da obra de Nadir Afonso, tanto no país como internacionalmente. Este trabalho, verdadeira monografia, é a obra capital e verdadeira matriz do seu pensamento artístico e estético. Trata-se, como bem refere José Henrique Dias, de:

(...) um importantíssimo tratado de reflexão estética, construindo exaustivamente os mecanismos da criação, artir da análise das qualidades da natureza, os sentimentos, a harmonia, a perfeição, etc., até às relações da arte com a sociedade, estudo referenciado quer à sua produção artística quer à análise de obras de outros pintores (...)¹⁴.

Para Michel Gaúzes a obra estética de Nadir Afonso culmina o conhecimento pressentido desde o século XV, nomeadamente através dos textos de Alberti. Nomeadamente, o conhecimento que supõe a aplicação de regras organizadas por relações, e proporções, de espaços. Nadir reorganiza, por isso, muito do legado albertiano, mas num contexto moderno onde é imprescindível ao objecto artístico ser motor de um exercício de obstinada reflexão. É precisamente em *Les Mécanismes de la Création Artistique* de Nadir Afonso, que se reconhece um estudo aprofundado às qualidades de perfeição, harmonia, evocação e originalidade, constituindo, segundo Michel Gaúzes,

(...) as quatro qualidades que compõem toda a obra de criação artística [de Nadir]. Análise e síntese, tal que sístole e diástole, são bem as pulsações deste artista-esteta cuja obra nos aparece aqui em toda a sua intensidade criadora¹⁵.

the painting, but also to do the thinking. Although aesthetic theory has its origins in Nadir's (initial) painting, Nadir's paintings grow with his aesthetic theory. Nadir himself described it as a hard-hitting aesthetic. It is an aesthetics that ensures the absolute of art in the work of art; exactitude, however, cannot be understood. As such, it cannot be uttered, verbalised, explained or even critiqued: aesthetic theory organises and contextualises Nadir's art and painting.

For Nadir Afonso, *true painting* cannot be explained, only felt.

This sense of determination on the part of Nadir leads us to conclude that theory seems to be responsible for the inexplicable nature of painting. And if we can only feel true painting, the key and crucial question is as follows: (1) can theory have a function other than that of communicating a constructive, aesthetic approach? (2) can theory exempt itself from its pedagogical role of explaining the artistic object?; and (3) what is the real role and function of the theory within the scope of Nadirian painting?

The proposal of an aesthetic theory seems to be based essentially on an approach of strong artistic ideology. This postulate arises through strict situations and contexts where geometrical shapes transcribe the laws of nature. Mathematics, which comes from the relationship between geometry and life, thus allows for the formulation of major principles. In fact, Nadirian theory is based on factual principles that are not particularly striking in themselves. As such, Nadirian aesthetic theory is in a state of relation with artistic work. It is true that the work of art, with or without aesthetic theory, can be considered in terms of an unexpected order of values, through the valorisation of circumstances and factors of representation, or not, or else those of evocation, or not, at their heart a manifestation of qualities that are not transcribed from a postulate or an underlying context, whatever it may be.

The point of departure that seems to serve as the basis for Nadir Afonso's theories is the denouncement and criticism of the essential divergence between idealism and materialism. In terms of the subject-object relationship, Nadir's theoretical work gives rise to a relationship whose very essence activates the action of the subject and the action of the object. Nadir Afonso proposes the adoption of a third way to support his aesthetic theory. This third way opens up to the link that establishes a relationship expressed by immutable, universal laws in art. As a point of arrival, Nadir's texts set out the *priority of the relationship*.

Nadir Afonso's theoretical thinking has and reveals three major moments or years that correspond with the publication of key texts: a) in 1958, the publication of *La Sensibilité Plastique*, which anticipates or introduces the major themes or issues that would feed into his theory; b) in 1970, the publication of *Les Mécanismes de la Création Artistique*, in which we can identify the main markers of his theory and the conscious affirmation of the work models, as well as the organisation of a coherent philosophy in which the system and the process – for painting and in painting – become a reality; and c) in 1983, the publication of *Le Sens de l'Art*, which re-systematises and deepens the qualities of the geometrical shapes, the real conditions for existence, and the meaning of

13. Será em Chaves que Nadir estrutura o trabalho *Les Mécanismes de la Création Artistique*, ocupando-o durante toda a década de 60. Editado na Suíça, em 1970, *Les Mécanismes de la Création Artistique* é simultaneamente publicado em três línguas, francês, inglês e alemão.

14. In *Nadir Afonso no século XXI*, (catálogo de exposição) «Nadir Afonso – De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l'Art*», Museu Municipal Edifício Chiado, Coimbra, 2009, p. 18.

15. GAÚZES, Michel – «Através das suas pinturas» (traduzido do inglês, texto do roteiro da exposição de Nadir Afonso na *Seleted Artists Galleries*, 1974), *Nadir Afonso*. Porto: Bial, 1994, p. 4.



Chicago, 2007
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 88,5 × 138 cm

O método e a essência

O método de investigação e a teoria

No universo nadiriano a existência de um postulado teórico que dá cobertura ao pensamento e prática da obra de Nadir Afonso é sinónimo de uma estratégia investigativa que se organiza e desenvolve metodologicamente. Isto é, existe na prática pictórica um inusitado e coerente método de investigação que se reverte numa dimensão teórica concreta estabelecida para se responder à *ideia na pintura*, de que Francisco de Holanda nos fala, isto é, para se dar sentido à *interrogação pura* que a arte insta para ser compreendida. Por outro lado, a ideia e a teoria do pintor encontram na praxis artística a realidade dos processos de investigação como motores dos processos de criação, alimentando e nutrindo o corpo teórico que se instala no pensamento da obra.

A forte consciência da existência de processos de investigação, desenvolvidos nomeadamente no interior da praxis, podem e devem configurar conhecimento traduzível em *valor simbólico*, e em *objectos de saber*. Se a importância maior da investigação artística parece ser a do seu fundamento no interior da praxis, a verdade é que não se descobre a investigação por via apenas da procura ou invenção de um método. Em investigação artística o que acontece, certamente, é a consubstanciação, sempre, de um encontro ou recepção de vários métodos. E, nesta circunstância, a participação central e activa do objecto artístico é certamente crucial. Método e processo articulam-se em coerentes estratégias de construção artística onde o objecto de pintura é sempre o do lugar do simbólico e do saber. Como nos afirma Mieke Bal:

... No se trata de encontrar um método, sino de provocar un encuentro entre varios métodos, un encuentro del que participa también el objeto, de modo que el objeto y los métodos se conviertan juntos en un campo nuevo, aunque no firmemente delineado¹⁶.

Numa perspectiva mais fina, que extravase a dicotomia *investigação sobre* por oposição a *investigação em*, podemos admitir, de facto, três grandes possibilidades: a) *investigar sobre a arte* (*investigação académica*, formal, externa, objectiva, e distanciada da prática artística), b) *investigar para a arte* (*investigação aplicada* que visa a obtenção de técnicas, métodos e conhecimento que os artistas podem aplicar na sua própria obra), e c) *investigar em arte* (*investigação artística*, que situa-se no interior da arte, e com métodos que surgem directamente da prática artística). Estas considerações permitiriam aduzir que estaremos, com efeito, perante três tipos de investigação: investigação académica, investigação

art. The essay *La Sensibilité Plastique* was published in Paris in 1958, with particular assistance from Michel Gaüzes and Vasarely. In this seminal text, which can be considered a forerunner to *Les Mécanismes de la Création Artistique*, Nadir Afonso sets out the principle that "Art enlightens the mind and dignifies man. Art humanises" and his writing reveals the genesis of what would become his aesthetic theory, which would be confirmed by later texts.¹³

The publication of *Les Mécanismes de la Création Artistique* marked a real milestone, not only because it affirmed the idea of an aesthetic theory, but also, and principally, because it helped to raise the profile of Nadir Afonso's work both in Portugal and abroad. This work, which is a veritable monograph, is the key text in relation to his artistic and aesthetic philosophy. As José Henrique Dias quite rightly states, it is:

(...) a vitally important treaty on aesthetic reflection, comprehensively structuring the mechanisms of creation from the analysis of aspects of nature, feelings, harmony, perfection, and so on to the relationship of art with society, and is a study referred to both for its artistic accomplishment and for its analysis of the works of other painters (...)¹⁴.

For Michel Gaüzes, the aesthetic work of Nadir Afonso is the culmination of the knowledge that has been put forward since the 15th century, especially in the writings of Alberti. In particular, it draws upon knowledge that presupposes the application of rules configured according to relationships, proportions and spaces. Nadir thus reorganises much of Alberti's legacy, although within a modern context where it is vital that the artistic object provide the impetus for an exercise of obstinate reflection. It is in Nadir Afonso's *Les Mécanismes de la Création Artistique*, too, that we see a more in-depth study of the qualities of perfection, harmony, evocation and originality. According to Michel Gaüzes, these comprise:

(...) the four qualities that make up the sum total of [Nadir's] works of artistic creation. Analysis and synthesis, like systole and diastole, are this artist's very heartbeat, and his work appears before us here in all of its creative intensity.¹⁵

13. It was in Chaves that Nadir put together the work *Les Mécanismes de la Création Artistique*, which occupied him throughout the 1960s. Published in Switzerland in 1970, *Les Mécanismes de la Création Artistique* is available in three languages: French, English and German.

14. In *Nadir Afonso no século XXI*, (exhibition catalogue) "Nadir Afonso – De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l'Art*", Museu Municipal Edifício Chiado, Coimbra, 2009, p. 18.

15. GAÜZES, Michel – "Através das suas pinturas" (based on a Portuguese translation from English, text from the exhibition guide by Nadir Afonso in *Selected Artists' Galleries*, 1974), *Nadir Afonso*. Porto: Bial, 1994, p. 4.

16. BAL, Mieke – *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC. Ad Litteran, 2009.

aplicada e investigação artística. Se bem que com estas designações a verdade é que todas elas configuram-se, ou podem configurar-se, em ambiente universitário ou académico¹⁷.

Exigir-se-á ao artista-pintor que, para além de desenvolver a investigação em arte, possa também desenvolver a investigação tanto tecnológica como, no limite, académica? Isso seria possível dependendo, apenas e tão só, do contexto em que toda a investigação artística poderia e deveria decorrer. Por isso, a investigação artística coloca, no âmbito institucional e universitário, uma questão de escala e de dimensão. A investigação artística que não dependa, em exclusivo, do acto primeiro e último de criar, mas que dependa, de um modo alargado, de níveis de abrangência disciplinar e de reflexão. Tratar-se-á, porventura, de um desafio novo, e que faz pensar que a investigação artística, tanto a que é inerente à obra, como a que dela sobra, é muito mais do que o objecto que de imediato resulta da narrativa. Investigação artística então entendida como exercício de investigação em expansão? Isto é, como estratégia de locomoção do fazer artístico? O que equivale a dizer que estaremos perante duas realidades: a) a possibilidade de um *exercício de inversão* (a investigação com impacto na criação, em oposição à criação com impacto na investigação), e b) a possibilidade de um *exercício interdisciplinar* entre criar e investigar, ou entre fazer e pensar).

A investigação artística necessita de um modelo próprio, diferente, e diverso dos modelos oriundos das ciências experimentais, sociais ou humanas. Contudo o modelo originário das humanidades será o mais próximo, pese embora a sua perspectiva obviamente exterior à prática artística: a investigação artística dependerá apenas do pintor e da sua prática artística para que, desse modo, seja possível consumir-se a realização de experiências e de intuições no propósito de uma relação possível com a realidade e a vida. Muitos autores consideram que a investigação artística será, até certo ponto, uma ciência, ou pelo menos, recorrente a alguma estratégia de natureza científica. Mas, se a investigação artística é compatível com a ciência estética, já não será compatível com os mecanismos operatórios da metodologia científica. Consequentemente, para a maior parte dos autores a investigação artística estará centrada na *instância do fazer* ou no *território da experiência*.

Se Henk Borgdorff dá-nos a ideia básica do que é uma investigação artística,

Artistic research seeks to convey and communicate content that is enclosed in aesthetic experiences, enacted in creative practices and embodied in artistic products¹⁸.

17. É possível (e desejável?) que tanto a *investigação aplicada* como a *investigação artística* possam ser abraçadas no interior da instituição académica? Pensar a investigação artística, logo a produção e o conhecimento da teoria, no âmbito da escola de arte, isto é, no âmbito da universidade corresponderia sinalizar uma outra realidade, ou problemática, que não importa aqui e agora desenvolver. Com efeito, o domínio deste ensaio intersecta disciplinarmente áreas artísticas e estéticas que são as da academia, mas as elas não se liga ou compromete.

18. BORGdorFF, Henk – "The Production of Knowledge in Artistic Research". Routledge Companion to Research in the Arts. London: Routledge, 2011, p.45.

Method and essence

Research method and theory

In Nadirian philosophy, the existence of a theoretical postulate that covers Nadir Afonso's thought and work is synonymous with a research strategy that is organised and developed in a methodological way. That is, in pictorial praxis there is an unprecedented and consistent research method that harks back to a specific theoretical dimension, established in order to respond to the *idea in painting* of which Francisco de Holanda speaks – that is, in order to give meaning to the *pure interrogation* that art performs in order to be understood. Moreover, in artistic praxis the idea and theory of the painting encounter the reality of research processes as drivers of the processes of creation, feeding and nourishing the theoretical body that settles within the thinking out of the work.

The strong awareness of the existence of research processes that evolve especially within praxis can and should configure knowledge that can be translated into *symbolic value* and *objects of knowledge*. While artistic research seems to draw its primary significance from its foundations within praxis, the fact is that research cannot be carried out simply by searching for or devising a method. Through artistic research, an encounter or reception of various methods are indubitably consubstantiated. As such, the central, active participation of the artistic object is crucial. Method and process join together in coherent approaches to artistic construction, where the object of painting is always the same as the dwelling place of symbolism and knowledge. As Meike Bal states,

... It is not about finding a method, but about bringing about an encounter between various methods, an encounter in which the object itself is also involved, in the sense that the object and the methods both turn into a new field, albeit one that is not clearly demarcated.¹⁶

By taking a more refined view that goes beyond the dichotomy of *research on* versus *research in*, we can acknowledge three major possibilities: a) *researching art* (*academic research* – formal, external, objective and at a distance from artistic practice), b) *researching for art* (*applied research* aimed at obtaining techniques, methods and knowledge that artists can apply in their own work), and c) *researching in art* (*artistic research*, which takes place within art, with methods that emerge directly from artistic practice). These considerations allow us to add that there are, in fact, three types of research: academic research, applied

16. BAL, Mieke – *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC. Ad Litteran, 2009.

por outro lado, Dieter Lesage informa-nos como se procede:

An artistic project then begins with the formulation, in a certain context, of an artistic problem, which necessitates an investigation, both artistic and topical, into certain problematic, which may or may not lead to an artwork, invention, performance or statement, with which the artist positions with regard to the initial artistic problem and its context¹⁹.

Então concluir-se-á que a *experiência artística* é crucial para o entendimento da investigação artística: se para Henk Borgdorff a experiência tem que ser resolvida num produto artístico ou objecto, já para Dieter Lesage a experiência pode ser suficiente sem a presença de um objecto. O que quer dizer que a investigação artística assume-se obrigatoriamente com objecto (Borgdorff) ou eventualmente sem objecto (Lesage). O pressuposto comum a ambos é o de que a investigação artística é manifestamente coincidente com o caminho processual da criação artística. Por outro lado, um dos objectivos centrais da investigação artística é o de suscitar reflexão sobre as relações entre ciência e arte, por via da transformação de fronteiras da disciplina. Segundo Henk Borgdorff:

In a material sense, then the research impacts on the development of art practice and in a cognitive sense, on our understanding of what that art practice is²⁰.

Uma metodologia de investigação artística, em estado de encontro de processos ou não, deve ter como objectivo a elaboração de um discurso que interrogue em permanência. Que interrogue na investigação, enquanto estado de observação, modelos factuais de procura de conhecimento. Pelo que a investigação interroga e constrói, sendo possível desta maneira a adopção de uma estratégia metodológica resultante de um encontro de processos, tanto práticos como teóricos. Esta convergência, a da aproximação de um estado de prática a um estado de teoria, é muito importante no que diz respeito à necessária adequação entre método e processo.

A investigação artística, que foi praticada desde o Renascimento até à Bauhaus, deve consagrar obviamente todas as linhas de trabalho que se vinculam tanto à produção artística como à reflexão teórica. Com efeito, a metodologia de investigação é, desde logo, a descoberta de um caminho essencial que, de um modo recto, possibilita o conhecimento do lugar, não como espaço territorial, mas antes como paradigma de experiências – nomeadamente a *exposição como método de investigação*. Por isso, o exercício da arte, em geral, é o de uma espécie de identificação de uma *arqueologia biopolítica do lugar*, como

research and artistic research. That said, these categories mean that all of these types are found, or may be found, in a university or academic setting.¹⁷

Should an artist/painter really be asked to investigate technology and, ultimately, academic fields of study on top of his artistic research? Whether this were possible would depend solely upon the context in which all artistic research can and should run. As such, within an institutional and university setting, artistic research presents an issue of scale and dimension. Such artistic research does not depend exclusively upon the initial and final acts of creation, but rather, in a broader sense, on levels of disciplinary coverage and reflection. Perhaps it is about a new challenge, leading one to surmise that artistic research, inasmuch as it is an inherent part of the work, or what remains of it, is much more than the object that is the immediate result of the narrative. Is artistic research, then, to be understood as a research exercise under expansion? In other words, is it an approach that drives artistic action? This is the same as saying that we are facing two situations: a) the possibility of conducting an *exercise of inversion* (research with an impact on the creation, as opposed to creation with an impact on research); and b) the possibility of a *cross-disciplinary exercise* that falls between creating and researching, or between doing and thinking.

Artistic research requires its own model – one that is different and more diverse than the models espoused by experimental, social or human sciences. However, the model originally behind the humanities is the closest, although its perspective is obviously weighted outside artistic practice: artistic research should depend only on the painter and his artistic practice, so that it is possible to carry out experiments and follow one's intuition in establishing a relationship with reality and life. Many writers believe artistic research to be a science, to a certain extent, or at least deem it to deploy a scientific approach. Nonetheless, if artistic research is compatible with aesthetic science, it is not compatible with the operating mechanisms of scientific methodology. As a result, for most writers, artistic research will be centred on the *instance of making* or the *territory of experience*.

While Henk Borgdorff gives us a basic idea of what artistic research is –

17. Is it possible (and is it indeed desirable?) that *applied research* and *artistic research* can be taken up by academic institutions? Thinking about artistic research, in other words thinking about the production and understanding of theory, within an art college, within a university setting, would equate to signalling another reality or problem, which does not merit further examination here and now. Indeed, in terms of discipline the scope of this article intersects with artistic and aesthetic areas that chime with those of academia, without being bound or committed to it.

19. LESAGE, Dieter – "Who is Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output". *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Vol 2, 2009, p.5.

20. BORGdorff, Henk – "The Production of Knowledge in Artistic Research". *Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Routledge, 2011, p.45.

nos sugere Teresa Blanch²¹. Se o método é o da ordem (pedagógica), do processo (racional) e do modo (de procedimento), a metodologia é (o resultado d) a aplicação de um modo ou procedimento, o que quer dizer, estratégia operativa que aplica na praxis a possibilidade de uma teoria. Por isso o método é tendencialmente de matriz teórica, pois aspira a disciplinar numa ordem de progressão lógica os principais eixos de um processo racional: lugar para o conhecimento, o método implica o limite ou a baliza da meta. O *metamétodo* deseja transferir para a dimensão metodológica o objectivo de uma meta como ideia de chegada de um caminho singular.

Por outro lado, a investigação-criação permite recentrar a totalidade das estratégias metodológicas para que a coerência interna da criação artística possa manifestar na sua praxis a narrativa, seja ela real, imaginária ou simbólica, acrescentando valor ao pensamento contemporâneo: os seus métodos, específicos, geram reflexão processual geradora de uma lógica construtiva. Se a obra artística não possui um centro matricial específico ou objectivo, por ser aberta e multidisciplinar, a verdade é que a sua natureza de objecto, entendido no pressuposto da existência de um *metamétodo*, parece reflectir o sentido de processos em movimento, de viagens entre métodos e conceitos, de transformação e de pluralidade plena. Com efeito, os caminhos operados pelas estratégias metodológicas próprias afectam tanto os modos de produção como as formas de circulação da obra, ou a correspondência entre a praxis e a reflexão mais não é do que a inerência da recepção como instância, implícita e explícita, da produção artística.

Uma das funções centrais da investigação artística reside, parece-nos, na exploração dos limites que os métodos podem comportar. Se explorarmos esses limites e se os convertermos em objectos passíveis de serem expostos (pela libertação da sombra do íntimo e ou do processo), então estaremos perante uma reflexão a que se designará de *metamétodo*. Isto é, a adopção de uma estratégia que possibilita a transformação de um constructo teórico em objecto, e vice-versa, onde a sua metalinguagem mais não faz do que redimensionar a dicotomia, clássica, entre forma e fundo – ou, ainda, o redimensionamento narrativo por via da introdução do lugar e ou do contexto.

Pelo que a ideia do método, ou do *metamétodo*, parece ser a ideia (simultânea) de construção (sistematização) e de desconstrução (expansão). A investigação artística parece buscar, por isso, a compreensão possível, mas também se abre à especulação, para que um conhecimento novo possa erguer-se do seu interior, ou exterior, na desejada e imperativa relação entre produção e recepção. A estrutura, qualquer estrutura (não nos esqueçamos que o princípio da metodologia da investigação artística é suportada por uma ideia lógica de estrutura), supõe sempre um estado relacional: nomeadamente a propositura de

Artistic research seeks to convey and communicate content that is enclosed in aesthetic experiences, enacted in creative practices and embodied in artistic products¹⁸.

Dieter Lesage, by contrast, tells us how it is carried out:

An artistic project then begins with the formulation, in a certain context, of an artistic problem, which necessitates an investigation, both artistic and topical, into certain problematic, which may or may not lead to an artwork, invention, performance or statement, with which the artist positions with regard to the initial artistic problem and its context¹⁹.

As such, we conclude that *artistic experience* is vital to an understanding of artistic research: while Henk Borgdorff considers that experience has to be resolved in an artistic product or object, for Dieter Lesage the experience can suffice, without the presence of an object. This means that artistic research is invariably assumed either to take place with an object (Borgdorff) or without an object (Lesage). The common assumption in both cases is that artistic research clearly coincides with the procedural path of artistic creation. Moreover, one of the key objectives of artistic research is to stimulate reflection on the relationships between science and art by transforming the borders that demarcate respective disciplines. As Henk Borgdorff writes:

In a material sense, then, the research impacts on the development of art practice and in a cognitive sense, on our understanding of what that art practice is²⁰.

A methodology of artistic research, whether it undergoes processes or not, should aim at the development of a discourse that ensures constant interrogation. In research, as a state of observation, it should interrogate factual models in its search of knowledge. Therefore research interrogates and serves as a tool for construction, it opens the way for the adoption of a methodological strategy that comes from a gathering of both practical and theoretical processes. This convergence, which brings a state of practice closer to a state of theory, is very important for the necessary alignment of method and process.

21. "Arte y arqueologías biopolíticas del lugar. Métodos y contextos", in *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*, Grupo de Investigación IMARTE, Departamento de Pintura, Facultad de Belles Arts de la Universidad de Barcelona, Edición Comanegra, p.171.

18. BORGDORFF, Henk – "The Production of Knowledge in Artistic Research". Routledge Companion to Research in the Arts. London: Routledge, 2011, p.45.

19. LESAGE, Dieter – "Who is Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output". Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods. Vol 2, 2009, p. 5.

20. BORGDORFF, Henk – "The Production of Knowledge in Artistic Research". Routledge Companion to Research in the Arts. London: Routledge, 2011, p.45.

uma relação físico-emocional em correspondência com a ideia de uma extensão cognitiva sobre os espaços, apelando-se, deste modo, a conceitos defendidos pelas ciências cognitivas – ou conceitos complementares, que se situam entre a *teoria da distribuição cognitiva*, a *teoria do Embodied-Mind*, e a *teoria da metáfora cognitiva*. Por outro lado, e para Jorge Wagensberg, existe uma relação muito nítida entre arte e ciência:

(...) el conocimiento complejo humano actual tiene, creo, tres componentes: una científica, una revelada y otra artística. La primera evidencia de conocimiento científico tiene unos 30.000 años, es un dibujo rupestre. La primera evidencia de conocimiento revelado tiene más de 100.000 años, es una tumba ritual. La primera evidencia de conocimiento artístico tiene casi medio millón de años, es un hacha simétrica de piedra. Primero fue el arte, luego la revelación y luego la ciencia²².

Toda a investigação artística é, por natureza interdisciplinar, na medida em que, não sendo hermética, busca relações alargadas entre arte, ciência e tecnologia, nomeadamente, no sentido de ampliar, significativamente, os níveis de sinergia entre os diferentes campos ou territórios em estado de intervenção: a *observação do mundo*, a *consciência dos fenómenos naturais*, e a *invenção de novos conceitos*, serão apenas algumas das dimensões partilhadas entre arte e ciência que, em muitas situações, comungam (de) um mesmo paradigma – o da *fusão disciplinar* –, contudo os objectivos metodológicos, obviamente específicos, são naturalmente distintos²³.

No contexto da investigação artística nadiriana a pintura, que se deseja como espelho e imagem autobiográfica, onde se povoa a memória do pintor, acrescenta o movimento total em gesto de uma totalidade da diferença, do único, do que sobrevive como inscrição plena de acidentes e de acasos. Mas também de intenções. A pintura é, por isso, o prolongamento do pintor. E o pintor o prolongamento do acto de pintar. Prolongamentos vitais que resolvem a urgência de uma necessidade, interior ou não, e que cumprem um desígnio de sobrevivência. Em liberdade a pintura é a liberdade do pintor. Por isso, o acto de pintar, que indicia uma ideia de (projecto de) pintura, de acção, de interpelação do gesto como testemunho e testamento matricial, aspira, de facto, a ser chave da razão e da emoção do fazer pictural, seja por via do método de investigação, seja por via da teoria.

Artistic research, which has been practised throughout the ages from the Renaissance to the Bauhaus, should follow all working lines that are linked to artistic production and theoretical reflection. Indeed, the research methodology is, of course, the discovery of an essential path that quite rightly allows a knowledge of the place, not as a territorial space, but rather as a paradigm of experiences, and in particular the *exhibition as a research method*. As such, the practice of art is, generally speaking, a kind of identification of a *bio-political archaeology of place*, as Teresa Blanch suggests.²¹ If method is drawn from the (pedagogical) order, the (rational) process and the (procedural) mode, methodology is (the result of) the application of a mode or procedure, which means that it is an operational approach that is, in practice, applied to the possibility of a theory. Method, therefore, has a theoretical basis, as it strives to instil discipline in the main principles of a rational process as a logical progression; meanwhile, as a place of knowledge, method implies the limits or markers for a goal. The *meta-method* seeks to transfer the objective of a goal to the methodological dimension, as the idea arrived at by a unique path.

Moreover, research-creation allows all methodological approaches to be refocused so that the internal consistency of the artistic creation can express the narrative, whether it be real, imaginary or symbolic in its practice, adding value to contemporary thought, while its specific methods give rise to a reflection on the process that leads to a constructive approach. If the work of art does not have a specific or objective centre due to its open or cross-disciplinary nature, the fact is that its objectual nature, understood in the assumption of the existence of a *meta-method*, seems to reflect the sense of processes in movement, of journeys between methods and concepts, of transformation and full diversity. Indeed, the routes traversed by the very methodological strategies affect both the modes of production and the ways in which the work circulates, otherwise the correspondence between practice and reflection is nothing more than the inherent reception as an implicit and explicit instance of artistic production.

As I see it, one of the key functions of artistic research lies in the exploration of the limits that the methods may entail. If we examine those limits and convert them into objects that can be exposed (due to being freed from the shadow of the intimate and/or the process), then we are faced with a reflection that is designated as *meta-method*. This is the adoption of a strategy that allows for the transformation of a theoretical construct into object, and vice versa, such that the meta-language does no more than adjust the dimensions of the classic

22. WAGENSBERG, Jorge – *El origen de la estética*. Madrid: "El País", 18 de Dezembro de 2002.

23. Já Leonardo da Vinci nos dizia: "Estuda a ciência da arte e a arte da ciência", como nítida estratégia de junção da abordagem conjunta da ciência e da arte na formulação da investigação artística.

21. "Arte y arqueologías biopolíticas del lugar. Métodos y contextos", in *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*, Grupo de Investigación IMARTE, Department of Painting, Facultad de Belles Arts de la Universidad de Barcelona, Edición Comanegra, p.171.



Mármara, 2010
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 174,5 x 234 cm

A essência da teoria estética

A pintura parece nascer no preciso momento em que a *paleta* (reportório, processo) inicia um acto de transferência de matéria. Lugar de pintura primeira a *tela* será, também e sempre, uma espécie de *paleta segunda*, uma *paleta* que organiza, uma memória que descreve, e uma imagem que transcende. Entre a *paleta* e a pintura o acto de pintar encontra-se em permanente estado de sítio. Por isso, a *paleta* é uma espécie de magma original, onde o pensamento teórico está presente e que, por estar presente, fará a sua condução em direcção a uma acção, a uma construção, a um acto que produza de facto sentido. Aliás, o pensamento teórico que, transposto para valores conceptuais, dão sentido e dão a ver a prática como acção coerente de um pensar, de uma teoria. Em estado de enunciado a teoria plasma-se certamente nos interstícios da acção, isto é, no âmbito de uma transferência de uso e de estado, transformando por dentro a (afirmação da) pintura enquanto realidade de um amplo universo de emoções.

Toda a arte possui, implicitamente, uma dimensão conceptual que releva de uma construção teórica implícita. Todavia, a produção artística, que espelha uma dada emergência teórica, é sempre o resultado de uma acção de arte, não se vislumbrando, aparentemente, a realidade da prática como efeito ou causa de um projecto teórico. No caso de Nadir Afonso o pensamento teórico parece ser absolutamente autónomo. Mas, ocupando um lugar privilegiado enquanto projecto que se distingue da produção, a esta recorre e reformula. O pensamento teórico de Nadir é de uma consistência arrebatedora, e não se esgota na realização dos objectos artísticos, neles se relançando enquanto motor de uma natureza pioneira e locomotora. A teoria estética nadiriana é de facto portadora de uma ideologia que faz unir ou fundir o conceito com a forma, e o índice teórico com a manifestação prática.

A arte e a investigação parecem ser sempre pertença de uma *memória da intersecção e do projecto*, da acção e do pensamento. De facto, parece não existir, também, e cada vez mais, uma linha divisória ou fronteira, entre a *produção da pintura* e a *investigação em pintura*, por isso, a correspondente relação entre a arte e a vida suscita a natureza da *diferença* para a afirmação, objectiva, de todos os processos operatórios, nomeadamente, ao nível do objecto (Donald Judd), ao nível da estrutura (Sol LeWitt), e ao nível da proposta (Dan Flavin). A partir da segunda metade do século XX a arte opera a transformação radical do estatuto da obra de arte, ou a convicção de que o fenómeno de um exercício denso de disseminação estética constitui-se na passagem do modernismo ao pós-modernismo, como expressão de uma liberdade absoluta, como lugar de um postulado da impossibilidade, e como identidade de um efémero (em decorrência de paradigmas tão diversos, como o do *acaso*, em Pollock, ou o da *desconstrução*, em Derrida). Será, também e ainda, tendo esta memória como acervo, que a investigação em pintura se fará nos interstícios e em reiterada afirmação do princípio de *objecto segundo* da pintura.

dichotomy between form and background, or even adjusting the narrative through the introduction of the place and the context.

For this reason, the idea of method, or *meta-method*, seems to simultaneously be the idea of (simultaneous) construction (systematisation) and deconstruction (expansion). Artistic research thus seems to search for potential understanding, while also opening the way for speculation, so that a new kind of understanding can emerge within it, or outside it, in the longed-for and imperative relationship between production and reception. The structure, any structure – let us not forget that the principle of artistic research is supported by a logical, structural approach – always assumes that there is a relational state, in particular the proposition of a physical/emotional relationship that corresponds with the idea of cognitive extension across spaces, thus calling upon concepts advocated by cognitive science, or complimentary concepts that are located between the *theory of cognitive distribution*, the *theory of the Embodied Mind*, and the *theory of cognitive metaphor*. Moreover, and as far as Jorge Wagensberg is concerned, there is a clear relationship between art and science:

(...) I believe complex human knowledge to have three components: one scientific, one revealed and one artistic. The first evidence of scientific knowledge dates back some 30,000 years, in rock art. The first evidence of revealed knowledge dates back more than 100,000 years, in the form of a ritual grave. The first evidence of artistic knowledge dates back almost half a million years, in a symmetrical stone battle-axe. First came art, then revelation, and then science.²²

All artistic research, due to its inter-disciplinary nature and the fact that it is not hermetic, seeks broader relationships between art, science and technology, in the sense of substantially expanding the levels of synergy between the different fields or territories that are undergoing intervention: the *observation of the world*, the *awareness of natural phenomena*, and the *invention of new concepts*, which are only some of the dimensions that are shared between art and science, and, in many situations, share the same paradigm – *disciplinary fusion* – although methodological objectives, which are obviously specific, are naturally distinct.²³

In the context of Nadirian artistic research, painting, which one hopes will serve as a mirror and autobiographical image where the memory of the painter resides, adds the overall movement in gestures of fundamental difference, of the unique, and of what survives as the totality of of the inscription of accidents

22. WAGENSBERG, Jorge – *El origen de la estética*. Madrid: "El País", 18 December 2002.

23. Leonardo da Vinci himself told us: "Study the science of art and the art of science", as an approach clearly aimed at broaching science and art together through the formulation of artistic research.

O que a arte procura é também do domínio da investigação em arte, que o mesmo é dizer, de uma teoria da arte. Uma possibilidade, então, sempre em aberto: a de se pensar que a criação e a investigação pertencem a uma mesma acção ou desígnio. O que, correspondendo a uma probabilidade, permitiria, dessa maneira, alargar o campo de produção artística para novas e inusitadas fronteiras. Incluindo, nessas novas fronteiras, o exercício e a gestão do pensamento artístico: o que quer dizer, incluir a reflexão artística total no processo mesmo da produção artística. Implícita na investigação em arte o âmbito da criação terá, ainda, a vantagem de aceitar a sistematização, ou a ideia de que é possível exorcizar mitos e inexplicações em torno da função e do objecto de arte. A produção artística, ou a prática artística, consagraria, assim, na opinião de Timothy Emlyn Jones, a *noção de uma prática com conhecimento, e o lugar do conhecimento como prática*, em acção recíproca que legitimaria o fazer do objecto enquanto estratégia do pensar a arte através da arte. Com a abertura suscitada pela investigação (em arte) é a própria arte que perde alguma estabilidade na sua definição, pois, se o campo de investigação em arte tem que recentrar a articulação certa entre o *atelier* e o *pensamento*, tem também que determinar o lugar de um território fértil de proximidade entre a prática de produção da obra e a reflexão dessa mesma obra, antes, durante e depois do seu questionamento enquanto objecto.

Se a *prática faz compreender melhor a teoria* facilitando *correlações mais exatas entre forma e sentido*²⁴, isso quererá significar que, transposto este paradigma para a equação criar-investigar, chegaremos rapidamente à conclusão de que é no jogo entre a *reflexão* e a *produção* que se consubstancia o que de essencial constrói a diferença entre a criação e a investigação. Isto é, entre a teoria e a prática a investigação artística permite-nos a percepção da essência maior de uma qualquer teoria estética²⁵.

Transpondo a realidade da investigação artística para a realidade do paradigma teórico da pintura em Nadir Afonso constataremos que a essência da sua teoria é constituída pelas formas, geométricas, enquanto pensamento matricial e organizador da composição na obra de arte. Por isso, em Nadir Afonso, sendo a morfometria o centro da sua proposta estética, a proposta teórica constrói-se a partir da constatação de que a arte pensa-se e faz-se entre a *compreensão* e o *sentimento*. Se as formas geométricas regem-se por leis, sendo que na composição elas estão sempre presentes, a verdade é que não se implica a presença visual e física das formas em explícita presença e representação. As leis das formas geométricas devem estar sempre presentes, estando presentes ou não as formas. Deste modo, a lei do quadrado, a lei do círculo, e a lei do triângulo, existem para além da

and random chances, but also of intentions. Painting is therefore the extension of the painter, and the painter is the extension of the act of painting. Such extensions are vital in resolving the need that comes from within and without, fulfilling a plan for survival. In freedom, painting means the freedom of the painter. As such, the act of painting, which points up an idea of the (conception of) painting, of the interpellation of the gesture as a witness and testament to the matrix, actually aspires to be the key to the reason and emotion behind pictorial creation, whether through the method of research or through theory.

The essence of aesthetic theory

Painting seems to emerge at the precise moment in which the *palette* (the repertory or process) sparks an act of transference of matter. As the primordial site of painting, the *canvas* will always and forever be a kind of *secondary palette*, a *palette* that organises, a memory that describes, and an image that transcends. In between the *palette* and the painting, the act of painting is in a continuous state of siege. As such, the *palette* is a kind of primeval magma, in which theoretical thought is present and, due to this presence, advances towards an action, a construction, a gesture that begets real meaning. Indeed, theoretical thought, when transposed to conceptual values, gives meaning and reveals practice as the coherent action of a way of thinking, a theory. In a state of utterance, theory certainly draws life from the interstices of action – that is, within the context of a transference of use and of state, inwardly transforming (the affirmation of) painting as a manifestation of a vast realm of emotions.

All art has an implicit conceptual dimension that is fed by an inherent theoretical construct. Nevertheless, artistic production, which reflects a given theoretical contingency, is always the result of an action of art, without apparently providing a glimpse of the reality of practice as the cause or effect of a theoretical project. In the case of Nadir Afonso, theoretical thought seems to be completely autonomous. However, given its special status as a project that is distinct from production, it falls back upon and reformulates the latter. Nadir's theoretical thought has an overwhelming coherence that is in no way exhausted with the realisation of artistic objects, rather renewing itself in them as the impulse of a pioneering and driving nature. Nadirian aesthetic theory actually brings with it an ideology that unites or fuses concept with form, and theoretical content with practical manifestation.

Art and research always seem to pertain to a *memory of this intersection and the project*, between action and thought. In fact, it seems as though the dividing line or border between *production of painting* and *research in painting* is becoming increasingly blurred, while the corresponding relationship between art and life calls forth the nature of the *difference* of the objective affirmation of all operational processes, in particular at the level of the object (Donald Judd), structure

24. ELKINS, James – "Histoire de l'art et pratiques d'atelier", in *Histoire de l'Art*. Paris: n.º 29–30, maio 1995, pp. 103–112.

25. O termo *teoria* possui a mesma raiz grega que *teatro*: ambas as palavras estão ligadas com a ideia de exibição de um cenário. Para a ciência, uma teoria não é mais o que parece ser ao seu autor, uma maneira provável de construir realidades e apresentá-las. Aliás, as teorias científicas (em relação ou não com as praxis) jogam-se de acordo com critérios diferentes e raramente ligados entre si.



presença dessas mesmas formas. Em consequência, as leis preconizadas por Nadir, e que dão consistência à sua teoria estética, desejam-se comuns a toda a obra de arte. Por isso, a teoria nadiriana terá, em última instância, uma função similar à da teoria dos conjuntos.

A teoria nadiriana é, pois, uma teoria de unidade e de inclusão, para além de que é uma teoria que faz interrogar a coerência e o sistema da criação artística: com efeito, a proposta de Nadir pretende ser uma resposta, permanente e definitiva, a interrogações por via do entendimento e da aplicação dos mecanismos da criação artística suportados na reflexão em torno da forma geométrica. A teoria estética nadiriana constrói-se conceptualmente, então, enquanto momento de uma arquitetura da pintura, enquanto acto que consagra o impulso criativo como constituindo um impulso de jogo e de invenção, no sentido de uma apreensão dos princípios geradores da metamorfose, onde nada se inventa, apenas tudo se transforma. Enquanto objectivo central do acto de pintar, o pintar certo é pintar com emoção e com regra. A emoção e a regra conjugam-se como vetores essenciais do fazer pictural ou a consequência de uma ideia certa de pintura.

A importância da *teoria estética* é fundamental para a construção, não só de um pensamento estético construtor de uma ideia de arte, em geral, como de uma prática artística própria, em particular. Pelo que, a teoria é também fundamental para a formulação e apresentação da obra teórico-prática de Nadir Afonso. Em cada oportunidade de escrita, Nadir reitera, e desenvolve, o seu ideário e, por essa via, os seus textos prolongam ou são uma extensão, não só da sua obra pintada, como do seu pensamento.

O princípio da intuição criadora entendido em relação com as leis geométricas será porventura um dos aspectos mais essenciais e mais subtis da teoria estética de Nadir. De facto, a teoria estética de Nadir constrói-se em torno dos mecanismos das formas e implica o imperativo de se *sentir* as suas leis.

Para José Henrique Dias,

(...) também na escrita (Nadir) procura a exactidão, e só neste confronto poderemos aspirar à possibilidade do seu entendimento²⁶.

A abordagem geométrica da obra nadiriana passa pela equação de uma gramática essencial onde o aberto (mínimo) e o fechado (máximo) significa entender a linha como transição para a forma, e a forma lugar de acolhimento da cor. Esta gramática, que dá substância à metodologia artística, é absolutamente linear e preparatória da relação arquitectural

(Sol LeWitt), and the proposal (Dan Flavin). From the late 20th century, art has proceeded with the radical transformation of the status of the artwork, or the conviction that the phenomenon of an intense exercise of aesthetic dissemination takes place in the transition from modernism to post-modernism, as the expression of an absolute freedom, as a place of a postulated impossibility, and as the identity of something ephemeral (resulting from a vast range of paradigms, such as that of *chance*, in Pollock, or *deconstruction*, in Derrida). In addition, having this memory as an archive, we find that research in painting occurs at the interstices and as the reiterated affirmation of the principle of the *second object* of painting.

That which is attempted by art also falls within the domain of artistic research – that is, of a theory of art. As such, it presents a possibility that is constantly open: thinking that creation and research belong to one and the same action or plan. Which, corresponding to a probability, would allow the field of artistic production to be opened up to new and unexpected territories. These new territories would include the exercise and management of artistic thought, which means including complete artistic reflection in the very process of artistic production. As it is implicit within artistic research, the scope of creation also has the advantage of accepting the systematisation or the idea that it is possible to exorcise myths and a dearth of explanations about the function and object of art. Artistic production or artistic practice determine, in the view of Timothy Emlyn Jones, the *notion of practice with knowledge* and the *place of knowledge as practice*, in a reciprocal action that legitimises the making of the object as a strategy for thinking out art through art. Through the opening up that is instigated by research (in art), it is art itself that loses some stability in its definition, because if the field of research in art has to refocus the correct link between the *studio* and the *thought*, it also has to determine the location of a fertile territory between the practice of the production of the work and the reflection of that same work, before, during and after its interrogation as an object.

If *practice allows us a better understanding of theory*, facilitating *more exact correlations between form and meaning*,²⁴ this can mean that, once this paradigm is transposed to the creating–researching equation, we will soon arrive at the conclusion that it is in the very interplay between *reflection* and *production* that we see the consubstantiation of what essentially forms the difference between creation and research. In other words, between theory and practice, artistic research allows us to perceive the overriding essence of an aesthetic theory.²⁵

26. DIAS, José Henrique – «Nadir Afonso – De La Sensibilité Plastique a Le Sens de l'Art», Nadir Afonso no século XXI, (catálogo de exposição) Museu Municipal – Edifício Chiado. Coimbra, 2009, p. 17. Deve-se salientar que José Henrique Dias tem sido o principal, senão mesmo o único autor que, de um modo mais aprofundado e sistemático, se tem debruçado sobre a estética de Nadir. Devemos a este autor a criação do termo «nadiriano» como termo que designará a natureza pioneira da teoria estética de Nadir Afonso.

24. ELKINS, James – “Histoire de l'art et pratiques d'atelier”, in *Histoire de l'Art*. Paris: n.º 29–30, May 1995, pp. 103–112.

25. The term *theory* has the same Greek root as *theatre*: both words are associated with the idea of unveiling a situation. In science, a theory is nothing more than it's author's way of seeing something – a way of building realities and presenting them. Indeed, scientific theories (whether combined with praxis or not) play out according to different criteria that are rarely connected with one another.

e volumétrica que será ulterior. Os factores da forma, ou atributos quantitativos, são de difícil apreensão gerando na obra de arte a morfometria: a construção morfométrica é uma construção que obedece a uma estrutura compositiva e organização matemática. Por isso, a harmonia morfométrica, ou harmonia das formas geometrizadas, fundamenta tanto a teoria como a prática, pelo que Nadir Afonso propõe-nos uma relação similar entre a geometria e a arte com a intuição e a razão:

Para facilitar o entendimento e estabelecer a distinção ulterior entre essas duas disciplinas – Geometria e Arte – consideramos paralela a distinção entre raciocínio e intuição sensível. Digamos que a intuição sente e a razão compreende²⁷.

No seu ensaio *O Sentido da Arte*, Nadir Afonso analisa os mecanismos da criação artística a partir de quatro princípios: (1) as condições de existência, (2) as leis preexistentes no cosmos, (3) a sensibilidade receptiva do criador, e (4) as qualidades próprias do objecto criado. Começando por uma explicação dos erros da percepção, o autor prossegue enumerando as contradições em que caem normalmente os estetas e historiadores do fenómeno artístico, acabando por mostrar que o sentido da arte não está na intencionalidade do sujeito, nem na extensão do objecto, mas nas suas condições reais. Para Nadir Afonso estas condições não são idênticas às que o marxismo e o idealismo (Hegel e Husserl, em particular) propuseram, já que apenas se referem à precisão matemática de relações quali-quantitativas.

Nadir desenvolveu o seu trabalho com a dedicação apaixonada que lhe proporcionou a formulação de uma teoria estético-filosófica muito própria, pois «a obra escrita de Nadir Afonso é caso único na bibliografia portuguesa», como nos dirá José-Augusto França²⁸. Nadir Afonso desenvolve, sustentadamente, a sua reflexão teórica suportada pela observação das *análises morfológicas* em torno das formas geométricas entendidas pela detenção de propriedades *quali-quantitativas*. Contudo, as mesmas propriedades *quali-quantitativas* corresponderão, em suma, a condições e a normas meramente quantitativas. Isto é, a qualidade depende da quantidade. Exemplo deste postulado primordial é o que nos é dado pelo exemplo da unidade formal mais simples: a forma. Para Nadir Afonso, a geometria é a *forma-redução*, suportada pela interacção das formas que constituem um conjunto, a *forma-cor*, cuja intensidade influencia as suas relações ou, ainda, a *forma-síntese* que, de uma maneira ou de outra, as integra ou mesmo sugere. A cor, que é inerente à forma, será uma espécie de variante, de elemento acessório, ou compensador de uma totalidade ou unidade formal. Com a introdução da cor a forma passa a possuir uma classificação de *unidade com variante*. A cor, para Nadir, apenas permite sublinhar a forma, ou o conjunto

Transposing the reality of artistic research to the reality of the theoretical paradigm of painting in Nadir Afonso, we find that the essence of his theory is made up of geometrical forms as the matrix-defining, organising thought behind the composition of the work of art. According to Nadir Afonso, therefore, as morphometry is at the centre of the aesthetic that he posits, his theoretical proposal is built up from the discovery that art thinks itself and makes itself in the area between *comprehension* and *feeling*. While geometric shapes are governed by laws, and these are always present in the composition, the fact is that the visual and physical presence of the forms is not implied in explicit presence and representation. The laws of the geometric shapes should always be present, whether the shapes themselves are present or not. As such, the law of the square, the law of the circle and the law of the triangle exist beyond the presence of those shapes. In view of this, the laws devised by Nadir, and which give coherence to his aesthetic theory, are intended to be common to the whole work of art. For this reason, Nadirian theory ultimately functions in a similar way to set theory.

Nadirian theory is, therefore, marked by unity and inclusion, on top of which it also calls the coherence and the system of artistic creation into question; in effect, Nadir's approach seeks to serve as a response, once and for all, to interrogations, through the understanding and application of mechanisms of artistic creation, underpinned by reflection on geometric form. Nadirian aesthetic theory is thus constructed conceptually, like an architecture of painting, as an act that consecrates the creative impulse as the impulse towards play and invention, in the sense of the apprehension of the principles that spark metamorphosis, whereby nothing is invented but everything is transformed. As a key objective in the act of painting, it spells out that to paint correctly is to paint with emotion and restraint. Taken together, emotion and restraint are essential vectors to pictorial creation or the outcome of a correct notion of painting.

The importance of *aesthetic theory* is crucial to the construction not only of an aesthetic thought that builds up an idea of art, in general, but also of an artistic process in itself, in particular. As such, theory is also vital to the formulation and presentation of Nadir Afonso's theoretical and practical work. Within his writing, Nadir seizes every opportunity to reiterate and elaborate upon his ideas, such that his texts extend and expand upon not only his painted work, but also his very thought.

The principle of creative insight, when understood in relation to the geometric laws, is perhaps one of the most important and subtlest aspects of Nadir's aesthetic theory. In fact, Nadir's aesthetic theory is built around the mechanisms of the forms and implies the need to *feel* its laws.

27. AFONSO, Nadir – *As Artes : Erradas Crenças e Falsas Críticas*. Lisboa: Edições Chaves Ferreira, 2005.
28. In «Homenagem a um artista», *O Futuro Renascimento*. Lisboa: Dinalivro, 2008, p. 85.

de formas, na sua interacção, e na sua relação com o fundo. Pelo efeito do contraste de cor é possível aumentar (valorizar) ou diminuir (desvalorizar) a forma ou um conjunto (relação) de formas. A cor será, então, para Nadir Afonso, um elemento julgado acessório para a construção da harmonia na arte. A qualidade é, por isso, e segundo Nadir “uma quantidade de factores de ordem dimensional e relacional”²⁹. O que, dito por outras palavras, significa dizer que a *unidade formal mais simples* é aquela que possa conciliar a *maior informação possível com o menor número de recursos ou meios*. Este princípio é o mesmo que faz reger a composição, é o mesmo que faz reger as *leis de organização* (depois da Gestalt). O mesmo que fará reger a arte no seu todo, enquanto princípio geral de absoluto inquestionamento. O que a obra de arte possui de mais particular, em Nadir, é a lei em toda a sua unidade.

É notável o facto de Nadir, pela via do texto, acrescentar um pensamento seminal e arquétipo que melhor enquadra ou contextualiza o que, supostamente, se transcende em possibilidade estética. E, dessa maneira, Nadir Afonso acaba por produzir uma imensa obra teórica, aberta e por isso inacabada, dizemos nós, e que, sendo complementar à sua pintura, também dela se torna efectivamente independente, justamente porque alicerçado num enunciado mais transversal, que mais amplo permite-se abrir a um universo novo de possibilidades reais de citação e de um fazer estético novo. A proposta teórica de Nadir, com efeito, não fecha a sua obra de pintura, antes abre a um entendimento universal caminhos de pensamento que recolocam a função estética e a relação da arte com a natureza. Faz sentido dizer-se que a linha matricial da proposta teórica de Nadir tem que ver com o seu entendimento e enunciado de que o trabalho estético na pintura pretende consubstanciar-se na geometria, fundada que é na *integração e desintegração* dos espaços constituindo-se, na sua organização, pela via intuitiva. E esta, a via intuitiva, não tem certamente explicação. Nadir, por outro lado, faz a distinção entre a perfeição e a harmonia, ou exactidão. Tratando-se de qualidades, a qualidade da perfeição é contingente, evolutiva, transitória, arbitrária. Por isso, a perfeição será sempre relativa. Ao contrário, a harmonia ou a exactidão será sempre absoluta. Do âmbito próprio do artista a exactidão é a qualidade que se obtém pelo procedimento de uma operação geométrica que visa o absoluto no espaço e no tempo. Ou a estratégia para a *fixação da obra de arte* pelo artista. O mecanismo da arte encerra um princípio muito simples: o de se compreender a diferença, e a passagem, entre o *ver* e o *perceber*. É, diz-nos Nadir Afonso, graças à união íntima entre o objecto e a sua lei que se obtém a compreensão emancipada das formas. Existe, por isso, uma natural tensão entre o *ver* e o *perceber*.

A obra teórica de Nadir Afonso organiza-se em torno da compreensão e sistematização dos *mecanismos de criação*, numa primeira instância, e em consequência, a consciência da existência de um *sentido*, da arte, numa segunda instância. Com efeito, existe uma postura

As José Henrique Dias sees it,

(...) even in writing, (Nadir) aims for exactitude, and it is this confrontation that we can aspire to rise to his level of understanding.²⁶

The geometrical approach espoused by Nadir involves the equation of an essential grammar whereby what is open (minimum) and what is closed (maximum) means understanding the line as transition to form, and the form as the place that receives colour. This grammar, which gives substance to the artistic methodology, is completely linear and prepares the way for the architectural and volumetric relationship that follows it. The different factors of form – its quantitative attributes – are difficult to understand, thus creating morphometry in the work of art: a morphometric construction is one that obeys a compositional structure and mathematical organisation. As such, morphometric harmony, or the harmony of geometrical forms, constitutes the basis of both theory and practice, for which reason Nadir Afonso proposes a similar relationship between geometry and art, with intuition and reason:

In order to facilitate understanding and establish the later distinction between those two disciplines – Geometry and Art – I believe that the distinction between reasoning and sensitive intuition acts as a parallel. We might say that intuition feels and reason understands.²⁷

In his essay *O Sentido da Arte*, Nadir Afonso analyses the mechanisms of artistic creation from the basis of four principles: (1) the conditions of existence, (2) the pre-existing laws of the cosmos, (3) the receptiveness of the creator, and (4) the qualities of the created object itself. Beginning with an explanation of errors of perception, the writer proceeds by listing the contradictions into which aesthetes and historians examining the artistic phenomenon usually stumble, before showing that the meaning of art does not reside in the intentionality of the subject, nor in the extension of the object, but rather in its actual conditions. For Nadir Afonso, these conditions are not identical to those advocated by Marxism and idealism (and by Hegel and Husserl, in particular), as they only refer to the mathematical precision of qualitative and quantitative relationships.

26. DIAS, José Henrique – «Nadir Afonso – De La Sensibilité Plastique a Le Sens de l'Art», Nadir Afonso no século XXI, (exhibition catalogue) Museu Municipal – Edifício Chiado. Coimbra, 2009, p. 17. It is worth highlighting that José Henrique Dias has been the leading if not the only writer who has addressed Nadir's aesthetics in an in-depth and systematic way. We owe the term “Nadirian” to him, as he first used it when referring to the pioneering nature of Nadir Afonso's aesthetic theory.

27. AFONSO, Nadir – *As Artes : Erradas Crenças e Falsas Críticas*. Lisbon: Edições Chaves Ferreira, 2005.

29. In *O Sentido da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, p.93.



de sistema, isto é, de organização de um pensamento teórico que permite pensar a pintura como exercício também mental. Pelo que, toda a obra teórica de Nadir Afonso repete e reitera, com absoluta convicção, o princípio de que é em função da Natureza e das suas leis geométricas imutáveis que o artista-criador se (com)promete numa acção, sensível, para que, em função de uma consciência das condições de existência entre o universo e a criação possam produzir-se as qualidades, sensíveis, e inerentes a um objecto artístico. Para Nadir Afonso, e aqui reside, talvez, a circunstância mais controversa do seu pensamento teórico – a qualidade quantitativa é constante no espaço e no tempo, pelo que será susceptível de se comportar como factor de radical importância da obra de arte que visa a universalidade. A especificidade da Arte, na definição e no entendimento de Nadir, é o resultado do produto da criação humana que se define pela exactidão, constante, das formas geométricas. E é na consciência teórica e prática da qualidade quantitativa que todo o labor de Nadir se desenvolve. Isto é, que faz sedimentar a convicção e a certeza de um projecto que se conduz pela manipulação absoluta das formas.

Através dos seus textos teóricos (fonte de produção de conhecimento teórico), Nadir Afonso tem o intuito de desmistificar aquilo a que se designa de *alma* e ou de *espírito*, enquanto entidades importantes, e supostamente imprescindíveis, na fenomenologia da arte. Tanto as *significações metafísicas* como o *mistério da arte*, a que os estetas de um modo geral aludem, não colhe, ou não é aceite por Nadir. Mais, o autor de *Espacillimités*, tem a pretensão de desconstruir e desmistificar este entendimento.

A teoria e a exactidão

A teoria e a relação com a prática

A prática será anterior, sempre, à teoria? Possivelmente, porque depende, apenas, de *constructos* mentais e conceptuais, por isso, alocada ao pensamento artístico do autor. Contudo, a teoria é essencial, ou pode ser essencial, porquanto permite a exposição dos pressupostos estéticos e, pela experimentação, sustentar a formulação de uma proposta teórica-prática que, sendo anterior, é passível de (re)formulação. Se a teoria parece ser uma resultante da prática, a prática, ao fazer compreender melhor a teoria, deseja a sua confirmação e ou alteração. Porque, a própria prática artística tem já implícita no seu processo um projecto ideológico inerente. A teoria não será mais do que a confirmação de um projecto ideológico, que a prática transporta, mas poderá a ser a teoria, quando associada a um comportamento estético-artístico, uma antecipação da prática, sem a condicionar certamente. Mas a prática artística, entendida como exercício pleno de experimentação (da interrogação pura), é passível de sugerir caminhos teóricos novos. A prática permite à teoria refazer-se, reconstruir-se, acrescentar-se. Por isso, quando dizemos que a teoria deve ser entendida como lição, estamos a dizê-lo numa perspectiva absolutamente aberta. No

Nadir went about his work with the passionate commitment that he gave to the formulation of his very own aesthetic and philosophical theory; as José-Augusto França says, "Nadir Afonso's written work is a unique case within Portuguese literature".²⁸ He develops his theoretical views steadily, supported by his observation of his *morphological analyses* about geometrical forms, understood as the pinning down of *qualitative and quantitative* properties. However, all in all, those very *qualitative and quantitative* properties essentially correspond with conditions and norms that are purely quantitative. In other words, the quality depends on the quantity. An example of this fundamental principle is that of the most basic formal unit: the form itself. As far as Nadir Afonso was concerned, geometry is *form-reduction*, underpinned by the interaction of forms that constitute a set, a *form-colour*, the intensity of which influences its relationships, and, indeed, the *form-synthesis*, which, one way or the other, constitutes part of them or even suggests them in the first place. Colour, which is inherent to form, is thus to be seen as a type of variant, an accessory element, or one that compensates for a formal wholeness or unity. With the introduction of colour, the form comes to be classified as a *unified entity with a variant*. For Nadir, colour simply allows the artist to highlight the form or the set of forms in terms of the way in which they interact and relate to the background. In creating a colour contrast, it is possible to increase (add value) or diminish (devalue) the form or a set (relationship) of forms. As such, Nadir Afonso sees colour as decidedly accessory to creating harmony in art. In his view quality is, therefore, "a series of dimensional and relational factors".²⁹ To put it differently, this means that the *simplest formal unit* is that which is able to reconcile *as much information as possible* with the *fewest resources or means*. This is the very principle that governs composition and, indeed, the *laws of organisation* (after Gestalt). And it is this principle that governs art in its entirety, as an overarching and utterly infallible principle. In Nadir, the most remarkable thing about the work of art is the overall law of unity.

It is worth noting that in his writing Nadir introduces a seminal and archetypal way of thinking that frames or provides a context for what apparently transcends into aesthetic potential. In doing so, he ultimately produces a vast body of theory that is open and thus might be considered unfinished. Inasmuch as it complements his painting, it also becomes effectively independent from it, precisely because it is rooted in a more cross-sectional formulation, which, being broader, allows it to open up to a new world of real possibilities for drawing upon it and forging a new aesthetic. In effect, Nadir's theory does not round off his painting work, but instead opens up ways of thinking to universal understanding, replacing the aesthetic function and relationship of art with nature. It makes

28. In «Homenagem a um artista», *O Futuro Renascimento*. Lisbon: Dinalivro, 2008, p. 85.

29. In *O Sentido da Arte*. Lisbon: Livros Horizonte, 1999, p.93.

limite, a teoria como lição pode ser entendida como lição da pintura: como a que, de facto, Nadir Afonso nos propõe.

Nadir Afonso desenvolveu, ao longo da sua vida, um trabalho de persistente investigação artística, nomeadamente por via da abordagem de temas que se prendem com os mecanismos da criação artística, e sobre a organização e composição na pintura, pelo que a sua produção pictural está ancorada, de um modo decisivo, num trabalho teórico de notável qualidade. Da enorme lista de publicações, destacaremos os seguintes títulos: *A Sensibilidade Plástica*, *O Sentido da Arte*, *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, *Mecanismos da Criação Artística*, entre muitos outros. É na intersecção e conciliação entre a teoria e a prática que se constrói, coerentemente, o projecto estético de Nadir. Intersecção de um jogo essencial de conhecimento e de invenção. Em todo o processo e sistema conceptuais de se pensar a pintura, tanto ao nível teórico como ao nível prático, Nadir Afonso concede à forma geométrica a qualidade de forma fundadora ou matricial de toda a gramática pictural. A forma corresponde, assim, a uma ideia de essência estruturante e estruturada da obra de arte. É a geometria que determina, com efeito, as condições de existência, regulada que é por leis de integração e de desintegração dos espaços. E é através da geometria que as formas organizam os espaços. Existe, para Nadir Afonso, uma relação estreita, inegável, entre o *sentido da geometria* e o *sentido da arte*. O que Nadir procura é, com efeito, o de saber de que modo a relação conceptual e experimentada (pelos pitagóricos) se reitera por uma previsível evolução da *percepção do sentido* para uma *consciência estética do sentido*. Este será, porventura, um dos nódulos cruciais de toda a reflexão teórica em Nadir Afonso.

Com efeito, Nadir Afonso dedicou-se particularmente aos fenómenos da percepção das formas geométricas anteriores ao homem – sol e disco lunar, superfícies do céu e do mar limitadas pela linha do horizonte, troncos que se entrecruzam em quadrados, triângulos e rectângulos –, pois são estas as figuras básicas da Arquitectura, da Pintura e da Escultura, como das restantes artes. Para ele, toda a arte se limita a descobrir e representar estas formas simples, ou a aduzir-lhes as estruturas mais desenvolvidas que delas decorrem. Deixando de lado a criação “ex nihilo”, Nadir Afonso insiste na ideia de que a originalidade de cada objecto evoca outros, expressando simultaneamente a perfeição das figuras para o sujeito, dentro de uma totalidade que tende para a harmonia da bela forma que confere à arte a sua universalidade.

Para Philippe Sers qualquer teoria de arte é elaborada sempre a partir de uma avaliação da prática artística. Desejando-se que a teoria, ou o seu assunto, seja universal e passível de ser ensinada ou, no limite, de ser dada a conhecer. A teoria estética de Nadir aspira a constituir-se numa verdadeira ciência das artes. Entre o aleatório ou acaso, de um começo, onde previsivelmente *au début était la tache* (Schmarson), imensas outras referências e ou citações acontecem, também, no projecto estético nadiriano. Consubstanciada no princípio de que a forma deve conciliar a observação exacta com o sentido da sua representação, a construção do processo criativo desenvolve-se em rigor entre a razão e a emoção. Desenvolve-se, tendo em consideração, nomeadamente, a *lei de economia* de Malévitch, ou a

sense to say that the matrix-defining thread of Nadir's theory has to do with his understanding and conviction that in painting, the aesthetic dimension seeks to become consubstantiated in geometry, based as it is upon the *integration* and *disintegration* of spaces that are configured, organised, through an intuitive path. What is more, this intuitive path does not have an explanation. Nadir, for his part, draws the distinction between perfection and harmony or exactitude. If we consider qualities, the quality of perfection is contingent, ever-evolving, fleeting and arbitrary. As such, perfection will always be relative. By contrast, harmony or exactitude will always be absolute. For the artist himself, exactitude is the quality gained by performing a geometrical operation aimed at grasping the absolute in space and time. In other words, a strategy conceived by the artist in order to *pin down the work of art*. The mechanism of art contains a very simple principle: understanding the difference and transition between *seeing* and *perceiving*. As Nadir Afonso tells us, it is thanks to the intimate union between the object and its law that we gain an emancipated understanding of forms. For this reason, there is a natural tension between *seeing* and *perceiving*.

Nadir Afonso's theoretical work is organised around the understanding and systematisation of the *mechanisms of creation*, in the first instance, and, as a result, the awareness of the existence of a *meaning*, of art itself. In effect, there is a system-like stance – the setting out of a theoretical way of thinking that allows painting to be thought of as a mental exercise, too. For this reason, all of Nadir Afonso's theoretical work repeats and reiterates, with the utmost conviction, the principle that it is as a function of Nature and its immutable geometrical laws that the artist-creator (com)promises himself to an action, in the awareness that the prevailing conditions of existence for the world and creation can produce qualities that are sensitive and inherent to an artistic object. For Nadir Afonso, it is perhaps here that we find the most controversial element of his theory – that the quantitative quality is a constant in space and time, and is therefore capable of acting as a hugely important factor in the work of art that is aimed at universality. The specific nature of Art, according to the official definition and to Nadir's own understanding of it, is the result of the product of human creation that is defined by the constant exactitude of geometrical forms. And it is in the theoretical and practical awareness of the quantitative quality that all of Nadir's work blossoms. In doing so, it embeds the conviction and certainty of a project that is driven by the absolute manipulation of forms.

Through his theoretical writings (the source of his theoretical knowledge), Nadir Afonso seeks to demystify what is dubbed *soul* or *spirit*, inasmuch as these are perceived as important and ostensibly vital entities in the phenomenology of art. Both *metaphysical meanings* and the *mystery of art*, as alluded to by aesthetic philosophers in a general sense, are not given credence or accepted by Nadir. What is more, the author of *Espacillimités* makes it his aim to deconstruct and demystify this view.

lei do movimento pendular de Vassily Kandinsky, que pretende regular, e fundamentar, os pressupostos essenciais da acção de organizar e ou de compor a pintura:

Le principe premier et primordial [de la composition] est le rythme: le pouls, la respiration, la circulation du sang (...) La respiration de l'homme coïncide avec la respiration du cosmos (...) il est donc bien naturel que toute création humaine – dont l'art – participe de la même pulsation cosmique. Ainsi toute artiste véritable est tributaire de la nature (...)³⁰.

De facto, a teoria nadiriana define as suas âncoras principais em torno da compreensão das leis das formas geométricas. Do ponto de vista prático, ou pragmático, a teoria produzida por Nadir Afonso tem, ainda, a particularidade de ajudar a melhor explicitar a sua produção pictural no que se refere à natureza do projecto. É deste modo perceptível a compreensão das verdadeiras preocupações e motivações, e estratégicas invocadas, para a realização dos objectos pictóricos.

Existem nos *corpos da natureza*, segundo Nadir Afonso, dois atributos: as quantidades e as qualidades. É também a partir desta premissa que Nadir desenvolve o seu pensamento teórico sobre a criação artística. Enquanto que as quantidades são inerentes à Natureza, é com o homem e as suas funções que se compreendem, e se sentem, as qualidades. Por isso, as qualidades são extrínsecas, existindo uma correspondência directa entre a arte e as formas, nas suas relações matemáticas, onde a exactidão é o atributo mais (emocionante e) difícil, dizemos mesmo, impossível de racionalizar ou de explicar. O processo corresponde, então, a um caminho muito preciso. O designado *livre arbitrio* da arte não existe em Nadir Afonso enquanto estratégia de investigação criadora, apenas existirá, numa primeira instância, como pretexto ou ponto inicial. Pensar e fazer a arte (a pintura), mesmo que de um ponto de vista estritamente artístico, não o é de um modo arbitrário, de facto. No caminho processual de Nadir Afonso o único arbítrio é o do começo. Começo enquanto vontade de escolha de uma forma. De uma forma accidental. A primeira forma, por ser a primeira, é arbitrária, mas tudo o que acontece depois estará comprometido a partir das condições provocadas pela forma inicial ou fundadora. As condições provocadas alargar-se-ão cada vez mais a outras e subsequentes formas, todas elas, dependentes das anteriores. Com efeito, a elaboração efectiva da obra só começa (é o processo) quando a primeira forma apela a uma segunda forma, e assim sucessivamente, isto é, quando as formas anteriores apelam às formas posteriores, sempre a outras formas, num permanente exercício de cada vez maior complexidade relacional. E, desta maneira, pela totalidade das relações suscitadas se organiza a composição na obra. Que termina na escolha de uma última forma como fecho. A última forma, ao contrário da primeira, não é accidental. É uma

Theory and exactitude

Theory and its relationship with practice

Does practice always come before theory? This seems possible, as it depends solely on the mental and conceptual *constructs* that form part of the creator's way of thinking about art. However, theory is essential, or can be essential, as it exposes aesthetic assumptions, and also, through experimentation, enables one to formulate a theoretical and practical approach that, coming first, can be reformulated later. If theory appears to be an outcome of practice, practice, in making it easier to understand theory, seeks to confirm or alter it. After all, there is an inherent ideological component implicit in the process of artistic practice itself. Theory is no more than the confirmation of an ideological project that is borne along by practice, but when associated with an aesthetic and artistic approach, it can serve as a forerunner to practice, without conditioning it in a clearly definable way. However, artistic practice, which is understood as full experimentation (pure interrogation), is capable of suggesting new theoretical paths. Practice allows theory to be remade, rebuilt and expanded. As such, when we say that theory should be seen as a lesson, we do so from a completely open perspective. Ultimately, to speak of theory as a lesson can refer to a lesson in painting, in the very way that Nadir Afonso suggests.

Over the course of his life, Nadir Afonso carried out sustained artistic research, in particular by tackling subjects related to the mechanisms of artistic creation, and in terms of organisation and composition in painting. As such, his pictorial output is decidedly anchored by theoretical work of remarkable quality. Of his vast list of publications, I would highlight the following: *A Sensibilidade Plástica, O Sentido da Arte, Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético, Mecanismos da Criação Artística*; there are, of course, many others. Nadir's aesthetics emerge in a coherent way from the intersection and reconciliation between theory and practice – the meeting point between a vital play of knowledge and invention. Throughout the conceptual process and system of thinking about painting at both a theoretical and a practical level, Nadir Afonso gives the geometrical shape the quality of a foundational or matrix-defining element for the whole pictorial language. The form thus corresponds with a notion of essence for the work of art that brings structure, and is itself structured. It is geometry that effectively determines the conditions of existence, governed as it is by laws of spatial integration and disintegration. And it is through geometry that forms organise spaces. For Nadir Afonso there is a close and undeniable relationship between the *meaning of geometry* and the *meaning of art*. Essentially, Nadir is looking to determine the way in which the conceptual and experiential (i.e. Pythagorean) relationship is reiterated by a predictable evolution of the *perception of meaning* to an *aesthetic awareness of meaning*. This is perhaps one of the most crucial points of focus in Nadir Afonso's theoretical writings.

30. KANDINSKY, Wassily – *Cours du Bauhaus, Introduction à l'art moderne*. Paris: Denöel/Gonthier, 1975, p. 235.

forma, assumidamente única, que possibilita solucionar a composição, isto é, tornar a composição certa.

As propostas teóricas de Nadir Afonso, podemos dizê-lo, foram assumidas a partir da produção consciente do exercício da pintura. Por isso, a necessidade de Nadir encontrar um outro lado da prática da pintura que, para além de fundamentar a verdade da (sua) pintura, pudesse dar consistência alargada a um pensamento, o seu, que rapidamente se libertaria dos objectos de pintura. Pelo que a obra de Nadir Afonso é autónoma e complementar. Atrever-nos-íamos a dizer que a pintura de Nadir não necessita dos seus textos teóricos para sobreviver, nem os seus textos teóricos necessitam da sua pintura para se confirmarem. Somente neste pressuposto, de pura constatação, é possível aceitar a teoria estética de Nadir na sua real dimensão: a da pertinência do seu enfoque enquanto objecto de investigação da pintura e da arte antes mesmo da realidade dos objectos. Contudo, existe uma relação, que é de complementaridade aberta, entre a prática da pintura, e a teoria do pensamento. Contudo, ainda, se a pintura de Nadir é única, e por isso irrepitível, a sua teoria tem duas funções ou possibilidades funcionais: a) a de possibilitar um *corpo de sentido da pintura*, pela instauração de um sistema (d)e processo, e b) a de enunciar um *horizonte de possíveis*. Isto é, toda a produção teórica de Nadir Afonso justifica-se pela sua pintura, e propõe-se como entendimento novo de campos de possibilidades inimagináveis. No limite, podemos dizer que a pintura de Nadir Afonso é a recepção, interpretação, ou demonstração da sua teoria que, por ser aberta, não se esgota na praxis da sua pintura. Tratando-se de produção teórica aberta e ampla temos a convicção de que é passível de ser adoptada, interpretada, traduzida, e realizada em termos do que podem ser outras instâncias e possibilidades de se pensar o fazer artístico.

A teoria estética é, no fundo, uma *teoria da lei de exactidão*, segundo Nadir Afonso. A exactidão é uma qualidade essencial, uma qualidade intrínseca das formas, pelo que o acto de manipular as formas visa a exactidão, visa a lei essencial do universo. Nadir dir-nos-á que a exactidão das formas é sentida pela sensibilidade e apenas é possível de ser compreendida pelo raciocínio. Só trabalhando longamente as formas é possível sentir profundamente a arte. Segundo Nadir, o objecto de arte é criado sempre a partir das fontes universais, a partir das suas condições de existência. Pelas condições de existência observadas é possível a sua constatação e transporte para a construção de objectos. E esta estratégia de afirmação tanto acontece segundo as normas da evolução natural (transformações energéticas), como pela manipulação do homem. A arte é, sentidamente, um acto de manipulação. Assim, as condições de existência serão as responsáveis pela gestação dos objectos geométricos.

O que a teoria estética nadiriana nos propõe é o seguinte: é possível a conciliação das regras ligadas à razão e à emoção. Dito de um outro modo, a razão, que ditada é pelas leis geométricas, reorganiza-se ou restabelece-se por via da intuição. Mas, ao contrário do sugerido por Malévitch, a criação intuitiva, sendo aparentemente inconsciente, tem um

Indeed, Nadir Afonso dedicated his work in particular to phenomena related to the perception of geometrical forms that precede man – sun and the lunar disc, the expanses of the sky and seas bounded by the line of the horizon, trunks that cross-connect to form squares, triangles and rectangles – because these are the basic figures of architecture, painting and sculpture, like the other arts. For Nadir, all art is restricted to discovering and representing these simple forms, or revealing the more developed structures that come from them. Setting aside "ex nihilo" creation, Nadir Afonso insists on the notion that the originality of each object evokes others, simultaneously expressing the figural perfection for the subject, within an overall system that is aimed at the harmony of beautiful forms that gives art its universal nature.

As far as Philippe Sers is concerned, every art theory is developed on the basis of an evaluation of artistic practice. It or its subject should be universal, able to be taught or, at the very least, made known. Nadir's aesthetic theory aspires to be a real science of the arts. Between the randomness or chance of a beginning, as one might expect, *au début était la tache* (Schmarson), there are myriad other references or citations, and this is also true of Nadir's aesthetical project. Consubstantiated within the principle that the form should reconcile exact observation with the meaning of its representation, the construction of the creative process stems specifically from the crossover between reason and emotion. It is developed with a view to Malevich's *law of economy*, or Vassily Kandinsky's *law of pendular movement*, which seeks to standardise and provide a grounding for the essential principles of the action of organising and/or composing painting:

The first and most basic principle [of the composition] is rhythm: the pulse, breathing, the circulation of the blood (...). Man's breathing coincides with the breathing of the cosmos (...) it is therefore entirely natural that all human creation, including art, should participate in the same cosmic beat. Thus, every true artist is reliant on nature (...)³⁰.

In fact, the main points of anchorage for Nadirian theory are concentrated around the comprehension of the laws of geometrical forms. From a practical or pragmatic perspective, Nadir Afonso's theory has the particular aspect of being able to better help to explain his pictorial output in relation to the nature of the project. It is thus possible to grasp his real concerns and motivations, and the strategies employed in order to implement pictorial objects.

According to Nadir Afonso, the *bodies of nature* have two attributes: quantities and qualities. From this premise, Nadir also develops his theory of artistic

30. KANDINSKY, Wassily – *Cours du Bauhaus, Introduction à l'art moderne*. Paris: Denöel/Gonthier, 1975, p. 235.

fim e uma resposta precisa. Pretende Nadir, com a sua teoria estética, o efeito de um novo realismo pictural? Na sequência, aliás, do preconizado por Kasimir Malévitch no contexto da designada quinta dimensão? Onde a intuição, enquanto princípio criador, "(...) est la nouvelle raison qui crée consciemment des formes" (?)³¹. No contexto ainda do que Malévitch nos designa de quinta dimensão pictural, ou lei de economia (pictural), que mais não é do que o entendimento de um princípio da pintura pura fundado na expressão máxima através do mínimo de recursos (*dizer muito com pouco*):

(...) Je déclare que l'économie est la mesure nouvelle, la cinquième, de l'appréciation et de la définition de la Modernité des arts et des créations; sous son contrôle entrent toutes les inventions créatrices de systèmes, de technique, de machines, des constructions ainsi que des arts (peinture, musique, poésie), car ces derniers sont des systèmes d'expression du mouvement intérieur, illusionné dans le monde tangible (...)³².

A teoria estética de Nadir Afonso preconiza as realidades do contexto e da relação. Por isso, também, poder-se-á dizer que se trata de uma *teoria do contexto* e ou uma *teoria da relação*, porquanto é no interior de um plano original que a composição se organiza. E organiza-se tendo em conta o conjunto do todo, e a relação das partes. Uma teoria estética, como a proposta por Nadir Afonso, pretende, entre outras coisas, desenvolver-se em *história da criação artística* no interior de um sistema. Criação artística que se questiona em torno do contexto e da relação de um postulado onde a forma ocupa e trata o espaço. Por esta razão, ainda, poder-se-ia aduzir o contexto e a relação numa mesma entidade: o espaço. Por isso, ainda, a teoria estética nadiriana é, finalmente, uma *teoria do espaço*, uma teoria onde a forma se constrói, e se estrutura em contexto, relação e praxis.

O processo abstracto na pintura de Nadir Afonso resultou espontaneamente de uma enorme capacidade de síntese que lhe permitiu, através do percurso da sua obra pictórica, mas principalmente estudos, um ganho extraordinário de consciência modernista. Com efeito, Nadir prolonga de certo modo algumas das permissas plásticas abertas quer por Amadeo quer por Almada, no plano nacional, assim como muitas das permissas conceptuais partilhadas com Vasarely, Kandinsky, Mondrian e Malévitch, no plano europeu. Nadir entra na abstracção através de uma progressiva mas rápida compreensão da pintura e das suas infinitas possibilidades. Que iniciaria, primeiro, na Escola do Porto, e desenvolveria, depois, na Escola de Paris. De facto, a aventura pioneira e inicial de Nadir consistia num exercício de forte experimentação, que com a expressão e com a figuração teve começo. Por isso, a aproximação à abstracção é incansável e determinada para um objectivo

creation. While quantities are inherent to nature, the qualities are understood and felt through man and his activities. As such, qualities are extrinsic, and there is a direct correspondence between art and the forms, in their mathematical relationships, where exactitude is the most difficult (and exciting) attribute, and we might even say that they are impossible to rationalise or explain. The process therefore equates to a very precise path. For Nadir Afonso, the *free will* attributed to art is not a creative research strategy but merely, in the first instance, a pretext or starting point. There is, in fact, nothing arbitrary about the thinking up and making of art (painting), even from a strictly artistic point of view. According to Nadir Afonso's procedural approach, the only choice is that of the beginning itself – a beginning in the sense of the wish to select a form, albeit an accidental one. The first form, by virtue of its being first, is arbitrary, but everything that happens subsequently will be compromised due to conditions caused by the initial or underlying form. The conditions that this brings about will increasingly extend to other, subsequent forms, all of them depending on those that have preceded them. Indeed, the effective development of the work only begins (given that it constitutes the process) when the first form calls upon a second form, and this is repeated in succession, with the previous forms appealing to subsequent forms, always different, in an ongoing exercise of increasingly complex relationships. From the total sum of relationships established, the composition arranges itself into a work, and this culminates in the choice of a final form, providing closure. The final form, unlike the first, is not accidental. It is an ostensibly unique form that allows one to solve the composition – in other words, to make it correct.

We might say that Nadir Afonso's theories stem from the conscious exercise of painting. As such, Nadir's need to find another side to the practice of painting, upon which to base the truth of (his) painting, could give greater coherence to a philosophy – his philosophy – that soon frees itself from the objects of painting. As such, Nadir Afonso's work is independent and complementary. We might even dare to say that Nadir's painting does not require his theoretical writings in order to prevail, while his writings on theory do not need his paintings in order to have their content confirmed. Only by assuming pure observation is it possible to grasp Nadir's aesthetic theory in its proper dimension: the pertinence of its focus on research in painting and art, even before the real existence of the objects. There is, however, a relationship of open complementarity between the practice of painting and the theory of thought. Yet even if Nadir's painting is unique and thus unrepeatable, his theory has two functions or functional possibilities: a) it makes a *body of meaning in painting* possible by introducing a system, together with the process that informs it; and b) it sets out a *horizon of potential*. In other words, all of Nadir Afonso's theoretical work is validated by his painting and sets itself out as a new understanding of unimaginable fields of possibility. Ultimately, we might say that Nadir Afonso's painting is the reception, interpretation or manifestation of his theory, which, due to its openness,

31. MALÉVITCH, Kasimir – *De Cézanne au Suprématisme*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1974, p.66.

32. Ibid. Ibidem.

central: o da construção de uma nova *plasticidade do visível*. Através de exercícios de abordagem às poéticas emergentes de meados do século XX, o caminho da abstracção, que o mesmo é dizer o caminho da geometrização, encontra referências cruciais a montante identificadas, tanto na arquitectura enquanto linguagem arquétipa e estrutural, como na organicidade das formas magmáticas da cidade segunda de Nadir, o Porto. No âmbito do processo pictórico nadiriano o entendimento das formas e do espaço é primordial. Como aliás nos diz Bernardo Pinto de Almeida:

(...) a compreensão dos espaços. Da infinita *mathesis* dos espaços. Espaços que se dobram e desdobram infinitamente, que se multiplicam e que dançam, espaços que intuitivamente são já quase fractais (...) ³³.

É no âmbito de um desejar que surge a necessidade da forma dar corpo a uma ideia – ideia de obra de arte onde o *inédito* e o *irrepetível* se conjugam em processo de criação, nunca em resultado. Por isso, a teoria nadiriana implica-se em processo enquanto que a obra de arte produzida por Nadir explica-se em resultado. Se a obra fecha o que o processo abre, a teoria começa o que a obra acaba. Mas em Nadir a teoria estética permite à prática artística a exigência da forma em gesto de produção de comunicação de forças expressivas para possibilitar a experiência estética. Experiência que, sendo criadora, permite que pela geometria seja adoptado um meio elaborativo. Geometria que alimenta, consistentemente, as regras constantes que o processo teórico impõe. Mas a geometria não elabora apenas, fundamenta a essência de uma totalidade de pensamento e de realização artísticas.

A teoria estética nadiriana centra-se na relação, indissociável, entre o pensamento e a produção artísticas, como temos vindo a reiterar. Isto é, o discurso de Nadir Afonso não é unidisciplinar, coexistindo antes numa abordagem transversal onde a porosidade entre a teoria e a prática, em ambas as direcções, é uma mais-valia. A teoria existe, e não existe, para a prática da pintura, e a pintura não existe, ou existe, para a teoria da pintura. Não há, por isso, uma automática relação de causa e efeito. Se a prática da pintura é inclusa de uma certa ideia de teoria, mesmo não estando explicitamente presente, também a teoria da pintura é premonitória de uma certa ideia de prática artística, mesmo quando de um modo explícito inexistente.

Sendo de origem matemática a essência da obra de arte em Nadir é, na morfometria, enquanto organização matemática das formas ou dos objectos, que se estabelece a diferença entre compreender e sentir. A obra de arte perfeita poderá ser compreendida, mas não sentida. Apenas a obra de arte exacta poderá ser sentida. A teoria estética de

is not exhausted in the practice of his painting. As his theories are open and broad-based, I am convinced that they can be adopted, interpreted and realised in terms of other instances and possibilities for thinking and creating art.

At base, aesthetic theory is a *theory of the law of exactitude*, as Nadir Afonso puts it. Exactitude is an essential quality, an intrinsic characteristic of forms, for which reason the act of manipulating forms is aimed at exactitude and complying with the essential law of the universe. Nadir tells us that the exactitude of forms is felt through our sensibility, and that it can only be understood by reason. Only by working with form at great length is it possible to feel art in a profound sense. According to Nadir, the object of art is always created on the basis of the universal source, taking the conditions of existence as its starting point. By observing the conditions of existence, it is possible to acknowledge and transfer them to the creation of objects. This confirmation strategy takes place according to the laws of natural evolution (the transfer of energy) and through manipulation by man. Art is felt as an act of manipulation. As such, the conditions of existence are responsible for the gestation of geometrical objects.

Nadirian aesthetic theory posits that it is possible to reconcile the rules associated with reason and emotion. Put differently, reason, which is dictated by the laws of geometry, is rearranged or re-established through intuition. However, contrary to what Malevich suggests, intuitive creation, which apparently is unconscious, has an end-point and an exact response. Does Nadir's aesthetic theory seek to bring about a new pictorial realism, following that declared by Malevich as part of the so-called fifth dimension? In other words, where intuition, as the creative principle, '(...) new reason, consciously creating forms' (?) ³¹. And within the context of what Malevich deems to be the fifth pictorial dimension, or the law of (pictorial) economy, which is nothing more than the understanding of a principle of pure painting, founded upon the idea of maximum expression with minimum resources (*saying a lot with a little*):

(...) I declare economy to be the new measure, the fifth, of the valuation and definition of modernity in the arts and creation; it controls the emergence of all the inventions that create systems, technology, machines, constructions and the arts (painting, music, poetry), because they are systems for expressing inner movement, deluded in the material world (...) ³².

Nadir Afonso's aesthetic theory posits the realities of contexts and relationships. As such, we might also say that it is a *theory of context* or a *theory of relationships*, because the composition is arranged according to an original

33. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Nadir ou a Consciência do Modernismo*, in Catálogo da Exposição "Nadir Afonso" no âmbito do projecto "Sinais do Modernismo no Porto – anos 40". Porto: Fundação Dr^o António Cupertino de Miranda, Junho 2014, p. 20.

31. MALÉVITCH, Kasimir – *De Cézanne au Suprématisme*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1974, p.66.

32. Ibid. Ibidem.

Nadir pretende estruturar uma ligação umbilical com toda a obra de arte, ligação essa que é transversal a estilos ou movimentos, que traz unidade a toda a criação artística. Na convicção de que existirá na arte, com efeito, uma qualidade de fonte geométrica que é apreendida através da matemática, que na obra artística está latente e é intuitiva.

Em consequência, a teoria estética de Nadir não pretende ser uma proposta dogmática. Embora sustentada, pretende fundamentar uma fenomenologia suportada pela matemática através das leis universais da natureza. Nadir pretende, de facto, com a sua proposta teórica promover a investigação, e dizer-nos que as suas fundadas interrogações e inquietações buscam, apenas, a compreensão do sentido da obra de arte, e a procura de entendimento efectivo dos mecanismos criativos, que o mesmo é dizer, dos processos e dos sistemas, tendentes a uma visão universal da arte – que nos suscita compreender melhor as derivas tanto da recepção como da produção. A obra de arte em Nadir é criadora, porque reconhecível, e é pioneira porque introduz no seu seio a compreensão de uma lógica matemática onde o quadro é o lugar de um processo que decorre da passagem da perfeição à exactidão, isto é, da subjectividade à objectividade.

A exactidão na teoria estética

O grande epicentro da teoria estética nadiriana localiza-se na ideia de que a matemática é a mãe de toda a obra de arte (Nadir encontra, aqui, uma relação com o *teorema da incompletude* de Kurt Gödel – onde se enuncia que numa teoria há sempre proposições verdadeiras que não poderão ser demonstradas nem desmentidas). Cada obra de arte possui uma estrutura composicional, uma ordem interna e externa definida por um ou mais conjuntos de relações, complexas, que determinam as leis matemáticas, elas próprias oriundas das leis da natureza. Por isso, não só as composições pictóricas replicam as leis geométricas presentes nas formas como, e principalmente, por via da exactidão, cada quadro (obra) enquanto universo organiza-se por leis próprias: cada composição apresenta, assim, as suas próprias leis, as leis que permitem a existência e a função da exactidão. Dir-se-á que é a partir de regras gerais classificadas em torno de leis matemáticas que a teoria nadiriana se elabora: a teoria estética de Nadir será supostamente idêntica à teoria dos conjuntos.

Partindo das leis matemáticas, imutáveis, Nadir transporta para a sua arte uma dimensão conceptual de extrema e radical convicção por via de um projecto pertinente, moderno e absolutamente contemporâneo. A estética é, de facto, uma ciência da arte. Uma ciência estética que Nadir Afonso promove e realiza, entendendo essa teoria estética formulada segundo uma determinada ideia, método e enunciado. Essa estética permitirá, então, o exercício de uma reflexão total sobre a arte, mas permitirá, ainda e também, aquilo que para Nadir é vital: o exercício de um verdadeiro pensar em arte. Nadir Afonso é absorvido pelas suas preocupações em torno da construção do seu edifício teórico: pensado nos

programme and takes everything into account at once, including the relationships between the parts. An aesthetic theory like that proposed by Nadir Afonso seeks, among other things, to develop into a *story of artistic creation* within a system. An artistic creation that raises questions about the context and the relationship of a postulate whereby the form occupies and has an impact upon the space. For this reason, therefore, we might include the context and the relationship within one and the same entity: space. Ultimately Nadirian aesthetic theory is, therefore, a *theory of space*, where the form is built and structured in terms of its context, relationships and praxis.

In Nadir Afonso's painting, the process of abstraction spontaneously resulted in an enormous capacity for synthesis that, through the course of his pictorial work, but mainly through his studies, allowed him to attain a remarkable modernist awareness. Indeed, to a certain degree Nadir expands upon some of the visual premises first set out by the Portuguese artists Amadeo de Souza Cardoso and Almada Negreiros, along with many conceptual ideas shared with Vasarely, Kandinsky, Mondrian and Malevich, at a European level. Nadir's approach to abstraction is facilitated by a progressive yet agile understanding of painting and its infinite possibilities. This first began with the Porto School and would later be developed in the Paris School. In fact, Nadir's early pioneering forays were exercises in bold experimentation, starting out with expression and figuration. His approach to abstraction is, therefore, tireless and driven by a key objective: the construction of a new *plasticity of the visible*. Through exercises that deal with the emerging poetics of the mid-20th century, the course of abstraction, which could also be described as the course of geometrisation, encounters crucial and multiple references both in architecture as an archetypal and structural language, and in the organic nature of the magmatic forms of Porto, Nadir's second city. Within the scope of the Nadirian pictorial process, an understanding of the forms and the space is of prime importance. As Bernardo Pinto de Almeida writes:

(...) the comprehension of spaces. The infinite *mathesis* of spaces. Spaces that fold and unfold endlessly, which multiply and dance; spaces that are, intuitively, almost fractals (...).³³

From desire comes the need for form to give body to an idea – an idea for the artwork whereby the *unique* and the *unrepeatable* come together in the process of creation, never in the result. As such, Nadirian theory implies process, while

33. ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Nadir ou a Consciência do Modernismo*, in the catalogue for the exhibition "Nadir Afonso" as part of the project "Sinais do Modernismo no Porto – anos 40". Porto: Fundação Dr^o António Cupertino de Miranda, June 2014, p. 20.

anos 50, a partir de um aturado estudo sobre a filosofia estética desde Platão a Sartre, passando por Husserl, Merleau-Ponty ou Piaget, é nos anos seguintes (anos 60) que tal consolida e que é o resultado da solidão do artista e das viagens entre Chaves e Paris: na cidade-luz encontra-se com Roger Garaudy, Vasarely e Gaüzes. Sendo por sugestão de Garaudy que trabalhará, ainda, em Toulouse com o esteta Charles-Pierre Bru.

Quando Nadir Afonso escreve e fala sobre a sua teoria estética não o está a fazer para fundamentar ou explicitar a sua pintura, de um modo exclusivo. Fá-lo enquanto necessidade para exprimir a sua convicção sobre a natureza da arte e da obra de arte, na sua generalidade. Por isso, a sua teoria estética deseja projectar-se para além da sua própria obra. A sua pintura será, apenas, uma possibilidade, particular, de aplicação da teoria, cujos pressupostos são construídos de molde a serem pensados e aplicados em contextos vários: na sua essência a teoria estética nadiriana ultrapassa todas as escolas, movimentos ou épocas pois, as leis em si enunciadas, são observáveis e válidas qualquer que seja o quadrante temporal ou cultural, segundo Nadir, em sinal da aplicabilidade inclusa do seu pensamento. Por isso, o processo de sedimentação da teoria estética em Nadir Afonso acontece em simultâneo com o exercício da sua pintura, obviamente.

Nadir propôs-se *construir uma teoria da arte de cujas certezas dependesse como corolário, a prática*, onde a *fórmula mágica* capaz de produzir obras de arte chama-se trabalho. Sendo apenas acessível à intuição, a matemática da obra de arte insere-se na aplicação dos teoremas da incompletude enunciados por Kurt Gödel (em 1931), já anteriormente referido, e que Nadir valorizou dizendo-nos:

(...) a conclusão do Gödel reforça o que vimos tentando demonstrar nos nossos trabalhos estéticos elaborados ao longo dos anos: existe na obra de Arte, uma morfometria de fonte matemática, irreduzível a qualquer sistema coerente e apenas acessível à intuição³⁴.

De facto, numa teoria haverão sempre proposições verdadeiras que não poderão ser demonstradas nem negadas. E o processo de crescimento e de clarificação das convicções estéticas da teoria acompanham os momentos ou fases da pintura. No caso particular de Nadir, a sua pintura é um exemplo paradigmático de aplicação e de reflexão do seu pensamento estético. Pelo que, é com a sua obra pictórica que a teoria se realiza e se demonstra em experimentação e investigação artísticas.

Nadir Afonso, pioneiro da experimentação artístico-estética em Portugal e co-criador da Escola do Porto, pintor de cuja originalidade plástica e abstracta partilhava com a Escola de Paris, constrói o seu projecto teórico enquanto projecto de rigor e de precisão, ao mesmo tempo instrumento e pensamento de reflexão, e também ferramenta de um inusitado programa plástico de labor e de invenção absolutamente ímpares, tornando Nadir

the work of art produced by Nadir is explained in the result. If the work closes that which the process opens, the theory begins that which the work finishes. In Nadir, however, aesthetic theory allows artistic practice to take up the requirement of form through production, in order to communicate expressive forces that bring about the aesthetic experience. As it is creative, this experience means that, through geometry, it can take on an elaborative function. Geometry consistently fuels the constant rules imposed by the theoretical process. However, geometry does not simply develop, but also provides the foundation for a whole philosophy and artistic accomplishment itself.

Nadirian aesthetic theory is centred around the inextricable relationship between artistic thought and production, as I have highlighted at various points. In other words, Nadir Afonso's discourse does not relate to a single discipline, but rather corresponds with a transversal approach whereby added value is provided by the porous membrane, permeable in both directions, between theory and practice. Theory both exists and does not exist for the practice of painting, and painting both does not exist and exists for the theory of painting: there is no inherent relationship of cause and effect. If the practice of painting includes a specific idea of theory, even if it is not explicitly present, the theory of painting also foreshadows a specific idea of artistic practice, even if it does so in a way that is not explicit.

According to Nadir, the essence of the work of art originates from mathematics. As such, it is in morphometry, as the mathematical arrangement of forms or objects, that the difference between understanding and feeling is established. The perfect work of art could be understood, but not felt. Only the exact work of art can be felt. Nadir's aesthetic theory seeks to create an umbilical connection with the whole work of art – a connection that cuts across styles and movements, and which brings unity to the whole artistic creation. Nadir believes that in art there is, in effect, a geometric source that can be understood through mathematics, and which is latent and intuitively felt in the work of art.

As a result, Nadir's aesthetic theory does not seek to be dogmatic. Although it has a firm basis, it seeks to found a phenomenology that is supported by mathematics, through the universal laws of nature. Indeed, through his theory, Nadir attempts to promote research and explains that his substantiated interrogations and concerns are aimed simply at understanding the meaning of the work of art, and the quest for an effective understanding of creative mechanisms – in other words, processes and systems, all aimed at a universal view of art – that leads us towards a better grasp of the drift of both reception and production. For Nadir the work of art is creative because it is recognisable, and pioneering because it places at its very core an understanding of a mathematical approach whereby the picture is the place of a process that stems from the transition from perfection to exactitude – that is, from subjectivity to objectivity.

34. AFONSO, Nadir – *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas*. Lisboa: Edições Chaves Ferreira, 2005.

numa das figuras mais singulares da arte portuguesa dos últimos cem anos e que marcará, para o futuro, o curso da cultura e da história da arte portuguesa³⁵. Até 1946 Nadir Afonso integra e expõe no grupo *Os Independentes* (que possuía a designação inicial de *Convencidos da Morte* – por oposição irónica aos *Convencidos da Vida*), contribuindo, desde logo, para a afirmação de uma opção estética sustentada numa deriva abstracto-geométrica partilhada entre Porto e Paris. Entre estas duas capitais culturais Nadir saberá realizar um diálogo ecuménico muito fecundo em torno dos conceitos fundamentais do seu projecto filosófico e estético. Entre o Porto enquanto raiz de uma memória fundadora, e Paris enquanto território fértil dos modernismos e das vanguardas, Nadir apreenderá as propostas inovadoras suscitadas por Merleau-Ponty (em *Phénoménologie de la Perception*), Piaget (em *Les Mécanismes Perceptifs de la Perception*), e Jean-Paul Sartre (em *L'Imaginaire*), e que se tornará decisivo para a construção do universo conceptual nadiriano e que Chaves saberá acolher enquanto porto de permanente abrigo e reflexão. Pelo que, o pensamento matemático e geométrico artísticos será um dos grandes pilares do panorama português do século XX, e que encontrará em Nadir Afonso um dos seus expoentes maiores, a par de Almada, Lanhas, Lima de Freitas, e Joaquim Rodrigo, nomeadamente. O trabalho solitário e singular de Nadir percorrer-se-á entre Porto e Paris, sempre a partir de Chaves como referência de relação e de contexto, por via de uma capacidade exarcebada de reflexão sobre a pintura: seja ao nível do pensamento, seja ao nível da metodologia, seja ainda ao nível da criação artística.

Reiteradamente os anos 40 e 50 serão cruciais para a afirmação de um projecto teórico de afirmação estética, assim como os anos 60 e 70 serão decisivos para a confirmação desse mesmo projecto ou enunciado teórico. Deste modo, se tanto a produção teórica como a produção pictórica correspondem a uma extensa e continuada persistência de uma ideia total e absoluta de obra, a verdade é que o trabalho de Nadir persiste num

35. Do Porto, cidade de deserto cultural nos anos 40, iniciar-se-ia um processo de expansão artística, por via da convocação de arquétipos verdadeiramente inovadores que, por serem modernos e contemporâneos, interessavam, ou relacionavam outros espaços. Este processo configuraria a Escola do Porto como testemunho de uma atmosfera de euforia que antecedeu uma clara proliferação de expressões e linguagens, pelo que as manifestações culturais surgiam, antes de tudo, como resultado e expressão de um desejo *de uma cultura por haver*. O que aconteceu no âmbito da Escola do Porto não pode ser confundido como tratando-se de uma iniciativa meramente localizada, e delimitada nas fronteiras herméticas de então, e que fazia do isolamento um destino. Antes, pelo contrário, é possível vislumbrar uma lúcida observação ao(s) paradigma(s) da arte internacional, das suas linguagens, por isso, os artistas do Porto foram os protagonistas de uma realidade nova vivida na primeira pessoa, daí, esta história, que está por fazer, requerer o respeito e a compreensão de uma necessidade da redescoberta das rupturas e das construções. Neste sentido o trabalho de Nadir Afonso é muito especial: será porventura a excepção que fará transportar para a Europa o desígnio da Escola do Porto, por via da sua extraordinária intervenção na cultura artística parisiense, fazendo a fusão da Escola do Porto com a Escola de Paris.

Exactitude in aesthetic theory

At the very core of Nadirian aesthetic theory is the idea that mathematics is the mother of all works of art. In this belief, Nadir's thought has a certain affinity with Kurt Gödel's *incompleteness theorem*, which considers every theory to have true propositions that can be neither demonstrated nor refuted. Every work of art has a compositional structure, an internal and external order defined by one or more sets of complex relationships that determine the laws of mathematics, which themselves stem from the laws of nature. As such, it is not only pictorial compositions that replicate the geometrical laws present in the forms, but also, and most importantly, due to exactitude, each piece, as its own world, is organised according to its own laws: each composition therefore presents its own laws, which allow for the existence and operation of exactitude. One might say that it is from general rules classified in accordance with the laws of mathematics that Nadirian theory is developed, and this aesthetic theory is apparently identical to set theory.

Taking the immutable laws of mathematics as his starting point, Nadir gives his art a conceptual dimension imbued with extreme, radical conviction through a relevant, modern and utterly contemporary project. Aesthetics is indeed a science of art. Nadir Afonso furthers and implements this aesthetic science, deeming that it should be formulated according to a particular idea, method and form of expression. This aesthetic therefore opens the way for an exercise of total reflection on art, while also enabling that which is absolutely vital for Nadir: the exercise of real thought within art. He is consumed by his concerns about the construction of his theoretical edifice, which was dreamed up in the 1950s from a thorough study of aesthetic philosophy from Plato to Sartre, by way of Husserl, Merleau-Ponty and Piaget, and was consolidated in the 1960s, borne of the artist's isolation and his journeys between Chaves and Paris, where he met Roger Garaudy, Vasarely and Gaúzes. He would later go on to work with the aesthete Charles-Pierre Bru at Garaudy's suggestion.

When Nadir Afonso writes and talks about his aesthetic theory he does not do so in order solely to justify or explain his painting. Instead, this comes from a need to express his beliefs about the nature of art and the work of art in general. As such, his aesthetic theory seeks to project itself beyond his work. His painting is simply a possibility, particular to the application of the theory, the premises of which are fashioned to be thought out and applied to different contexts. In essence, Nadirian aesthetic theory transcends all schools, movements and periods – as the laws are self-declared, they are discernible and valid no matter what the temporal or cultural context, which Nadir sees as a sign of their applicability. The sedimentation process for his aesthetic theory therefore takes place at the same time as the exercise of his painting, as is obvious.

Nadir proposes *the construction of a theory of art whose certainties depend on practice as a corollary*, where the *magic formula* that brings forth pieces of art

caminho de profunda certeza e de verdade acerca da importância da sua teoria estética que, embora suportando o seu discurso pictórico, dele não é refém ou extensão exclusiva³⁶. A teoria estética de Nadir formula-se como teoria da construção da obra de arte, como teoria do artista que pensa e realiza a obra. Portanto, como teoria que é pensada constitutivamente do ponto de vista do artista, isto é, do ponto de vista que exclusivamente se suscita pelo lado de dentro da obra, mas que pensa a obra também pelo lado de fora. Para a formulação da teoria estética concorrem várias circunstâncias em torno do entendimento da aplicação das leis universais às formas geométricas. Com efeito, se o sentido da geometria corresponde à sua importância enquanto forma de harmonia, isso quer dizer ainda que existe uma relação estreita, inegável, entre o sentido da geometria e o sentido da arte. Ou, da prática manual das formas às dos números, passar-se-á do trabalho prático das mãos para o trabalho teórico do pensamento.

A construção de uma teoria estética é sempre um exercício de pertinente indagação e sistematização, onde a sua investigação responde a uma sentida necessidade e dificuldade. Nadir Afonso procura, com a sua teoria estética, dizer que a relação matemática e geométrica experimenta a evolução da *percepção do sentido* para uma *consciência estética do sentido*. Para a determinação da consciência estética existe a organizada manipulação das qualidades das formas geométricas. As qualidades a que Nadir Afonso faz alusão não são as qualidades dos objectos, são antes as qualidades resultantes das suas leis imanentes. Sendo que, se toda a verdadeira obra de arte encontra nos princípios geométricos imutáveis a sua especificidade, isso quererá dizer que a geometria de que Nadir fala não é, seguramente, a geometria não-euclidiana, pela simples razão de que a essência das artes plásticas corresponde à supremacia da pura sensibilidade (Malévitch), ou essência legítima, pois é a essência de um absoluto que se rege, ou é regido, por leis. Ao contrário de Kandinsky, em Nadir a essência da arte reconhecerá na forma geométrica o sentido das leis imutáveis.

É apenas na relação pintor-pintura que é possível evoluir segundo as leis geométricas. O factor-motor da transformação não está nem no sujeito nem no objecto: está antes na relação. Contudo, quando falamos de produção artística de Nadir não é possível desligá-la da reflexão teórica suscitada. De facto, dar a conhecer a obra de Nadir Afonso implica revelar o estabelecimento, de um modo recíproco, das relações entre a sua prática da pintura e a sua teoria estética. Esta relação é dual e imperativa de um modo de estar na arte, que não permite indissociar a prática da teoria, e a teoria da prática.

Em Nadir Afonso coexiste o pioneirismo de soluções criativas que se exercem na obra enquanto objecto e na teoria enquanto pedagogia. Uma das hipóteses de relação entre a

is called work. As it is only accessible to the intuition, the mathematics of the works of art falls under the incompleteness theorems set out by Kurt Gödel in 1931, as mentioned above. Nadir certainly acknowledged these, as he tells us:

(...) Gödel's conclusion reinforces what we have been trying to demonstrate in our aesthetic works over the years: in the work of art there is a morphometry, which comes from a mathematical source, and which cannot be reduced to any coherent system; it is accessible only to intuition.³⁴

Indeed, in theory there will always be true propositions that cannot be demonstrated or denied. And the process of the growth and clarification of the convictions of aesthetic theory go hand-in-hand with the moments or stages of painting. In Nadir's case, his painting is a paradigmatic example of the application and reflection of his aesthetic thought. As such, it is in his pictorial work that the theory is manifested and shown, through artistic experimentation and research.

As a pioneer of artistic and aesthetic experimentation in Portugal, a co-founder of the School of Porto, and a painter whose visual and abstract originality has much in common with the School of Paris, Nadir Afonso builds his theory using a thorough and precise approach, while at the same time making it a reflective instrument and way of thinking, not to mention a tool for an unprecedented and utterly unparalleled visual programme of work and invention, making him one of the most remarkable figures in Portuguese art over the last century, and one who would define the course of Portuguese culture and art history.³⁵ Up until 1946 Nadir Afonso was a member of the *Os Independentes* group (who were initially called *Convencidos da Morte* ["Convinced about Death"]), in

34. AFONSO, Nadir – *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas*. Lisbon: Edições Chaves Ferreira, 2005.

35. Porto, which was a cultural desert in the 1940s, would see its art scene expand considerably through the coming together of truly innovative archetypes that, by virtue of being modern and contemporary, drew interest or forged relationships with other spaces. This process had the School of Porto as witness to an atmosphere of euphoria that preceded a clear proliferation of forms of expression and language. Cultural manifestations arose, first and foremost, as the result and expression of a desire for *a culture that was yet to come*. What happened with the School of Porto must not be confused with a merely local initiative, limited to the sealed borders of its time, drawn from its isolation. Rather, one can clearly observe the paradigm(s) of international art and its language, showing that the artists of Porto were the protagonists of a new reality that was lived in the first person, such that this history, which is still being made, requires respect for and understanding of a need to rediscover breaks and constructions. In this sense, Nadir Afonso's work is very special indeed: it is, perhaps, the exception that can carry the efforts of the School of Porto across to Europe, through its extraordinary involvement in Parisian artistic culture, merging the School of Porto with the School of Paris.

36. O termo *estética* surgiu apenas no século XVIII por iniciativa de Baumgarten (1714–1762) e possuía como significado a sua ligação à teoria da sensibilidade, de acordo com a etimologia da palavra grega *aisthesis*. Embora a estética tivesse sempre existido ao longo dos tempos, a partir do século XVIII apresentava-se formalmente e em definitivo ligada à reflexão filosófica, à crítica literária, e à história da arte. Só no século XX se constituiu em ciência independente.

obra e o texto, ou entre a prática e a teoria, é a que se determina no pressuposto de que existe uma ideia, um projecto, e um processo. Desta maneira, a produção escrita de Nadir Afonso terá pelo menos dois grandes objectivos centrais: a) o de *produzir conhecimento teórico*; e b) o de *produzir fundamentação processual*.

A obra de Nadir é uma cidade de geometria e de harmonia. É uma cidade que abraça, no seu processo de criação artística, a procura da essência da arte: a procura fundamental de uma teoria estética: a grande singularidade teórica de Nadir Afonso afirma-se na convicção de que a essência da arte reside numa matemática intuitiva, se bem que regida pelas leis da Natureza.

Reafirmamos o que Nadir Afonso sempre nos propôs, em pensamento organizado e sistemático, enquanto certeza da exactidão de uma teoria estética, que não surge concebida para resolver ou fundamentar a (sua) prática artística – embora dela faça naturalmente eco –, surge sim para resolver, numa perspectiva mais abrangente, o problema da obra de arte. Quando dizemos resolver queremos dizer que a grande aspiração é a da compreensão da obra de arte nas suas dimensões de produção e de recepção. Deste modo, a produção teórica de Nadir Afonso é muito mais do que a pintura. A produção teórica de Nadir enquadra a arte, com o único intuito de dar a conhecer ao homem a possibilidade da obra de arte absoluta, da obra de arte geométrica, da obra de arte onde a matemática e as leis que da natureza emergem sejam plasmadas nas formas e nas relações dessas mesmas formas. De um modo essencial, Nadir Afonso supõe: a) a *essência matemática*, como estando presente em toda a obra de arte independentemente do objecto ou tema representado; b) a *harmonia morfométrica*, ou harmonia das formas geometrizadas, recuperadas que são a partir das leis da natureza; e c) os *elementos da composição*, como estando organizados segundo relações geométricas.

Segundo Nadir Afonso:

Devemos acentuar a grande dificuldade que existe, não só de sentir, mas mesmo de aceitar a qualidade a que damos o nome de harmonia morfométrica, ou harmonia das formas geometrizadas, como origem comum da Geometria e da Arte. Para facilitar o entendimento e estabelecer a distinção ulterior entre essas duas disciplinas – Geometria e Arte – consideramos paralela a distinção irradiada das preocupações estético-artísticas. E como poderia o raciocínio de Kant ou Fechner apreender, no labirinto de condições de existência evolutivas, essa qualidade quantitativa, mensurável – apenas acessível à intuição – essa lei de compensações, de integrações e desintegrações de espaços, essa operação sentida na Natureza e – mediante esse mesmo reflexo sensível – elaborada e instaurada na obra? ³⁷.

O projecto teórico nadiriano tem, no essencial, duas grandes valências no que se refere à sua aplicabilidade. Assim, numa perspectiva exterior, será um contributo decisivo para se

ironic opposition to *Convencidos da Vida* “*Convinced about Living*”]), exhibiting his work with them and soon contributing to the affirmation of an aesthetic alternative borne along by the abstract and geometric current that flowed between Porto and Paris. Moving between these two cultural capitals, Nadir was able to effect a rich ecumenical dialogue around the fundamental concepts of his philosophical and aesthetic project. While Porto lay at the root of a primordial memory, Paris was the fertile ground for modernism and avant garde movements, and between them Nadir would seize upon the innovative proposals of Merleau-Ponty (in *Phénoménologie de La Perception*), Piaget (in *Les Mécanismes Perceptifs de La Perception*) and Jean-Paul Sartre (in *L’Imaginaire*), which would have a defining influence on the construction of his conceptual world, while Chaves would come to serve as a safe harbour for reflection. Artistic thought in relation to mathematics and geometry should therefore feature as an important pillar in 20th-century Portuguese art, with Nadir Afonso as one of its leading proponents, alongside Almada, Lanhas, Lima de Freitas and Joaquim Rodrigo, to name but a few. Nadir’s solitary, unique work would take him back and forth from Porto to Paris, with Chaves providing a point of reference for relation and context, by means of a heightened capacity for reflection on painting, whether in terms of thought, methodology or artistic creation.

As mentioned previously, the 1940s and 50s were crucial to the affirmation of Nadir’s aesthetic theory, while the 1960s and 70s were key to the consolidation of that very project and theoretical work. In this way, while both his theoretical and his pictorial output correspond with the far-reaching continuation of a total and absolute idea of work, the fact is that Nadir’s work proceeded along a path of utter certainty and truth, firm in his conviction of his aesthetic theory, which, although it supports his pictorial discourse, is not merely hostage to it, nor an extension of it.³⁶ Nadir’s aesthetic theory is formulated as a theory about the construction of the work of art, as the theory of an artist who thinks through and then carries out the work. As a theory, therefore, it is thought out constitutively from the artist’s point of view – that is, from a point of view that arises exclusively from inside the work, but which also thinks out the work from the outside. In order to formulate aesthetic theory, a number of circumstances impact on the understanding of the application of the universal laws for geometrical forms. Indeed, if the meaning of geometry is commensurate with its importance as a form of harmony, this means that there is also a close and undeniable relationship between the meaning of geometry and the meaning of art. Or, from manual

36. The term *aesthetics* appeared only in the 18th century in the writings of Baumgarten (1714–1762), making the connection to the theory of sensitivity. Its etymological origins were in the Greek word *aisthesis*. Although aesthetics had always existed throughout time, from the 18th century it was formally and definitively linked to philosophical reflection, literary criticism and art history. Only in the 20th century was it seen a separate area of study.

37. AFONSO, Nadir – *O Sentido da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999, p. 11.

compreender e eventualmente julgar a natureza da arte. Por outro lado, e numa perspectiva interior, o projecto teórico como que prolonga a pintura de Nadir, isto é, como que dá a ver a composição das formas que a pintura organiza e, desse modo, é espelho do trabalho e da prática: tanto a prática faz reflectir melhor a teoria, como a teoria faz compreender melhor a prática.

É pela identificação das leis patentes na natureza que se determina a fronteira entre o que é arte e o que não é. E esta identificação passa pelo reconhecimento de que a diferença está na *morfometria*. Com efeito, a teoria estética de Nadir Afonso pretende estruturar uma ligação umbilical com toda a obra de arte – e não apenas com a sua própria pintura –, ligação essa que é transversal a estilos ou movimentos, e que traz unidade a toda a criação artística. Existirá na arte, com efeito, uma qualidade de fonte geométrica que é apreendida através da matemática, e que na obra artística está latente e é intuitiva. Deste modo, ainda, a proposta teórica de Nadir é um contributo decisivo para a própria definição de obra de arte e implícita avaliação estética do que é, e do que não é, artístico.

A lição da pintura compreende-se principalmente, no caso de Nadir, na teoria, enquanto ideia e começo da obra do pintor, mas também na prática, enquanto processo e objectivo da pintura. Por isso, se a acção artística é na sua *essência uma origem*, ou uma forma de *pensar o mundo*, então a pintura é certamente uma lição. A pintura entendida enquanto totalidade de uma estética, e de uma prática. Pelo que a teoria, como lição, é uma espécie de permanente procura do sentido do vestígio da obra, da sua estrutura e natureza, do seu lugar e contexto. Se o pintor, ao criar investiga, e ao investigar cria, a teoria do pintor insta à existência de um projecto ideológico na teoria. Consequentemente, projecto inquestionável de teoria estética aquele que Nadir nos legou, e que se poderia de designar por *teoria da exactidão*, ou *teoria da pintura certa*.

Nota final

No nosso ensaio foi principalmente a dimensão estética, em coabitação com as demais dimensões artísticas, que nos interessou desenvolver para que fossem formuladas sínteses relativas ao pensamento artístico e filosófico de Nadir Afonso e, por essa via, a possibilidade da elucidação de que a sua obra teórica, matricial relativamente à restante, se nos impõe como lição. Como lição de uma absoluta dimensão estética plasmada em *corpus teórico*. Dizemos então que a proposta teórica nadiriana possui na sua essência uma dimensão artística, plural, que ultrapassa qualquer classificação restritiva da estética. Mesmo a de Fátima Lambert quando nos sugere que a estética de Nadir propõe-se atingir 3 grandes objectivos: (1) a estética enquanto implícita da produção artística e pictórica; (2) a estética enquanto fundadora de uma filosofia da arte; e (3) a estética enquanto metaestética. Acrescentamos nós, contudo, que as referidas tipologias estéticas são possuidoras de um mesmo denominador comum, enfatizado pela dimensão autoral:

practice with forms to that with numbers, the artist moves from practical work with his hands to the theoretical work of the mind.

The creation of an aesthetic theory is invariably an exercise that involves appropriate questioning and systematisation, where research addresses a perceived need and problem. In his aesthetic theory, Nadir Afonso seeks to convey that the mathematical and geometrical relationship undergoes a change from the *perception of meaning* to an *aesthetic awareness of meaning*. In order to ascertain aesthetic awareness one needs to manipulate the qualities of the geometrical forms in an organised way. The qualities to which Nadir Afonso alludes are not the qualities of the objects, but rather those that result from their inherent laws. As such, if all true works of art acquire their specific nature from immutable geometric principles, this means that the geometry of which Nadir speaks is certainly not non-Euclidian geometry, for the simple reason that the essence of visual arts means the supremacy of pure feeling (Malevich), or pure essence, as it is an absolute that governs, or is governed, by laws. Unlike Kandinsky, for Nadir the essence of art finds the meaning of its immutable laws in geometric form.

Only in the relationship between painter and painting is it possible to evolve according to the geometric laws. The driving force for the transformation is not to be found in the subject, nor in the object; rather, it resides with the relationship. However, when we talk about Nadir's artistic output we cannot uncouple it from the theoretical reflection that has been called forth. Indeed, unveiling Nadir Afonso's work means revealing the establishment of the relationships between his practice of painting and his aesthetic theory, in a reciprocal way. This relationship is dual and imperative to a way of being in art, which cannot be detached from the practice of theory and the theory of practice.

In Nadir Afonso the pioneering approach to finding creative solutions that can be implemented in the work as an object coexists with theory as pedagogy. One of the scenarios for the relationship between the work and the text, or between practice and theory, is that it can be determined in the assumption that there is an idea, a project and a process. In this way, Nadir Afonso's written output has at least two major central objectives: a) to *produce theoretical understanding*; and b) to *produce the grounding for procedure*.

Nadir's work is a veritable city of geometry and harmony. It is a city that, through the process of artistic creation, embraces the search for the essence of art, the fundamental search for an aesthetic theory; Nadir Afonso's utterly unique theory is affirmed in the conviction that the essence of art lies in an intuitive mathematics, albeit governed by the laws of nature.

We can reaffirm what Nadir Afonso has always posited, through his organised and systematic thinking, as the certainty of the exactitude of an aesthetic theory, which is not conceived in order to resolve or provide backing for his artistic practice – although it obviously has echoes of it – but rather to resolve the problem of the work of art from a broader perspective. When we talk about resolving

As 3 tipologias da estética subsistem e implicam-se, garantindo que a obra prevaleça sempre íntegra, atendendo à coerência que lhe é outorgada pelo facto do denominador comum residir, exactamente, na confluência singular da sua unidade triádica = pintor + teorizador + autor³⁸.

A dimensão da estética nadiriana é de facto a dimensão da sua teoria que se elabora em cooperação com a praxis da pintura.

Toda a produção escrita de Nadir organiza um *corpus teórico* fundador: os textos nadirianos, referindo-se à produção em pintura, falam principalmente do processo criativo. Falam de um processo em *estado de teoria*. A montante do processo criativo existem os estudos primordiais que, não sendo ainda pintura, são já pintura no seu estado absoluto: isto é, no seu estado total onde se concilia a possibilidade de uma praxis com a necessidade de uma ideologia que se pressentirá como *estado de teoria*. A série *Espacillimités* fecha o processo e o decisivo ciclo dos estudos nadirianos dos anos 40 e 50. De facto, o conceito de *movimento perpétuo*, que se consigna na série *Espacillimité*, é o conceito que sedimentará a razão do seu pensamento e *corpus teórico*: uma espécie de um *perpetuum mobile* (da estética), ou de um *continuum* (da pintura). De certa maneira, os *Estudos* nadirianos, autênticas memórias-sínteses para o futuro, e que funcionam como programas-contentores de informação, com possibilidades e metas tão divergentes como as da análise e síntese. Os *Estudos* dos anos 40 e 50, verdadeiras sequências ininterruptas do pensamento nadiriano, a que Fátima Lambert designa de *sequenzas*, correspondem a exercícios seminais e que comportam variações e propostas de absoluta abertura. Ao mesmo tempo que *frisos*, e que tanto podem ser *egípcios* ou *barrocos*, e que acontece como uma espécie de linha de movimento em descrição e em exuberância de uma regularidade matemático-geométrica a que o pensamento visual encontrará, mais tarde, tanto na pintura, como no texto, a ideologia de uma estratégia comum. Será por aqui que se organizará a consciência dos *mecanismos da criação artística*, mecanismos estes que serão o centro e a periferia do que viria a ser a constituição da teoria nadiriana. Os *Estudos* são de um absoluto nomadismo que a pintura produzida e a pintura reflectida tentam e tendem em estabilizar ou sedimentar. A teoria, que nasce nómada nos estudos, torna-se definitiva na pintura e no pensamento organizado: os estudos são exercícios complexos de incompletude, inacabados, de valorização e de consciência. Ou um momento de deriva fundamental que se subjaz enquanto fonte da origem do que é essencial: o pensamento. No fundo, com os *Estudos* é possível ver e antever equilíbrios, possibilidades, resultados, desvios, e principalmente uma espécie de movimento tautológico, ou uma certa *ars combinatoria* que a teoria saberá sintetizar. Existe, por isso, uma exuberância polissémica em estado de latência, em estado de memória antegráfica. Embora os *Estudos* são estudos e, por isso, lugares de aberto e de dispersão, existem sinais de algum

38. LAMBERT, Fátima – in *Nadir Afonso, Sequenzas*, publicação da exposição no Centro de Artes Nadir Afonso, em Boticas (comissariada por Fátima Lambert). Casal de Cambra: Caleidoscópico_Edição e Artes Gráficas, SA., 2014, p. 15.

this problem we mean that the key objective is an understanding of the work of art in terms of its production and reception. As such, Nadir Afonso's theoretical output is much greater than that of his painting. Nadir's theory focuses on art, with the sole intention of revealing the possibility of an absolute work of art, the geometric work of art, a work of art where mathematics and the laws of nature are in evidence, set out in the forms and the relationships between those forms. Essentially, Nadir Afonso assumes: a) *mathematical essence* as something present throughout the work of art, independent of the object or theme that is represented; b) *morphometric harmony*, or the harmony of the geometrised forms, rebuilt from the laws of nature; and c) the *elements of the composition*, organised according to geometrical relationships.

According to Nadir Afonso:

We should highlight the great difficulty that exists not only in feeling but even in accepting the quality that we call morphometric harmony, or the harmony of geometrised forms, as the common origin of geometry and art. In order to foster understanding and set out the distinction between these two disciplines – geometry and art – I see the distinction that emanates from their respective aesthetic and artistic concerns as parallel to one another. And how could the reasoning of Kant or Fechner grasp, amidst the labyrinth of conditions of evolving existence, that quantitative quality, which is measurable – but only accessible through intuition –, that law of compensation, integration and disintegration of spaces, that operation felt in nature and – through that same sensitive reflex – developed and established within the work?³⁷

Nadirian theory has, in essence, two major valences that relate to its applicability. Thus, when seen from the outside, these make a key contribution towards understanding and ultimately evaluating the nature of art. Moreover, when seen from the inside, Nadir's theory extends his painting, thus revealing the compositions of forms which painting organises and, from that point of view, reflects his work and practice, so that *practice better reflects theory*, and *theory allows practice to be better understood*.

By identifying the laws that are evident in nature, we can make out the border between what art is and what it is not. This identification requires an acknowledgement that the difference lies in the *morphometry*. Indeed, Nadir Afonso's aesthetic theory seeks to create an umbilical link with all works of art, not simply with his painting – a link that transcends styles and movements, bringing unity to the whole artistic creation. In effect, in art there is a geometric source that can be understood through mathematics, and which is latent and intuitive within the work of art. In this way, therefore, Nadir's theory makes a

37. AFONSO, Nadir – *O Sentido da Arte*. Lisbon: Livros Horizonte, 1999, p. 11.

confinamento a uma suposta e determinada pele pictural, que se concretiza ou não na pintura em estado de tela: os *Estudos* são uma espécie de *(re)começar almadiano*.

Os textos de Nadir, que por serem sobre estética, são também sobre teoria, possuem um rigor conceptual inultrapassável e que se explicita em abordagem fundamentada em representações matemáticas e geométricas. Nadir, quer nos *Estudos* (que são a origem da sua pintura), quer nos textos (que são a origem da sua teoria), desenvolve um método de investigação-criação que encontra na linha a *sequenza* da forma geométrica. Por isso, os *Estudos*, tal como o pensamento (os *Estudos* são já uma espécie de pensamento em acção), são constitutivos de uma produção-recepção metodológica, invariável, e que compromete de um modo identitário uma formulada opção que é o da prática e o da teoria. Em estado de lição, a teoria une a prática ao pensamento nadiriano sobre a arte e a estética. A teoria parece prefigurar uma espécie de retorno à origem da geometria, isto é, de regresso aos actos fundadores dos *primeiros sentidos* (segundo Husserl).

A lição da teoria é, parece-nos, a lição central de toda a obra nadiriana. E para esta lição, que à prática se liga por via das formas geométricas, uma determinada constituição ou fórmula é estabelecida com o intuito de se esclarecer os sentidos primordiais do projecto artístico. Por isso, a obra nadiriana constitui-se em torno da unidade pintor-pintura. Unidade cuja dimensão autoral permite ao dispositivo estético documentar uma crucial formulação teórica absolutamente coerente e que incide sobre questões ligadas principalmente às leis matemáticas e distinguindo-se, das demais teorias estéticas, pela consideração essencial de que a *fórmula teórica* nadiriana constrói-se em torno de 4 parâmetros: leis, condições, atributos, e conceitos. Como nos explicita Laura da Assunção Afonso, do seguinte modo:

1. As condições reais de existência como origem das significações [...].
2. As leis geométricas geram o objecto geométrico.
3. [...] Diferenciação entre meio geométrico e meio físico.
4. A intuição criadora percebe a lei para além da forma *aparente*.
5. [...] A qualidade de fonte geométrica confere especificidade à obra de arte [...].
6. [...] Os atributos quantitativos [...] determinam a obra de arte.
7. As leis matemáticas podem ser representadas [...] por aquilo que denomina por leis de integração e desintegração do espaço.
8. Conceito de morfometria como estrutura e relação compositiva e geométrica essencial na obra de Arte.
9. A exactidão [...] é uma qualidade intrínseca das formas universais [...].
10. As leis [...] regem e agem no Universo³⁹.

39. AFONSO, Laura da Assunção – in *Nadir Afonso, Sequenzas*, publicação da exposição no Centro de Artes Nadir Afonso, em Boticas (comissariada por Fátima Lambert). Casal de Cambra: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA., 2014, pp. 9–10.

key contribution towards the very definition of the work of art and the implicit aesthetic evaluation of what can and what cannot be considered as artistic.

In Nadir's case, the lesson of painting stems mainly from theory as an idea and a starting point for the painter, but also from practice, as the process and objective of painting. As such, if the artistic act is *essentially a point of origin*, or a way of *thinking about the world*, then painting is surely a lesson. The painting is understood as the overall sum of an aesthetics and a practice, taken together. Given this, theory, as a lesson, is a kind of ongoing search for the meaning of the trace of the work – for its structure and nature, for its place and context. If the painter researches as he creates, and creates as he researches, the painter's theory calls for the existence of an ideological project to theory. As a result, what Nadir has left us is an approach that is undoubtedly steeped in aesthetic theory, and one that could be described as a *theory of exactitude*, or a *theory of the correct painting*.

Endnote

In this essay I have mainly been concerned with addressing the aesthetic dimension, together with other artistic aspects, in order to formulate a synthesis in relation to the artistic and philosophical thought of Nadir Afonso, with a view to examining whether his theoretical work, which acts as a matrix for the rest, manifests itself as a lesson, with an absolute aesthetic dimension shaped into a *theoretical corpus*. One might say, therefore, that the theory that Nadir proposes has an essentially artistic and multifaceted facet that eschews restrictive aesthetic classifications. Even the one by Fátima Lambert who suggests that Nadir's aesthetics seeks to achieve 3 major objectives: (1) aesthetics as implicit in artistic and pictorial production; (2) aesthetics as a foundation for a philosophy of art; and (3) aesthetics as meta-aesthetics. I would add, however, that the aforementioned aesthetic typologies all have a common denominator, which is emphasised by the authorial dimension:

The 3 aesthetic typologies subsist and imply each other, thus ensuring that the work of art is always complete, giving it the coherence that is conferred upon it due to the common denominator that dwells in the unique confluence of its triadic unity = painter + theoretician + author.³⁸

38. LAMBERT, Fátima – in *Nadir Afonso, Sequenzas*, published for the exhibition at the Centro de Artes Nadir Afonso in Boticas (commissioned by Fátima Lambert). Casal de Cambra: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA., 2014, p. 15.

Quando falamos da existência de uma teoria estética em Nadir Afonso como projecto inquestionável estamos indubitavelmente a falar, de facto, de uma proposta de teoria instalada tendo como referência a totalidade do universo artístico nadiriano. Quando dizemos que a teoria nadiriana é compreendida como uma lição, estamos a assumir a existência de uma abordagem absolutamente transversal de conciliação da ciência estética com o propósito artístico. Acresce, ainda, o carácter pedagógico da função da teoria nadiriana

Entendemos, por isso, que em Nadir investigação e criação fundem-se numa mesma circunstância para que o facto teórico esteja em sintonia com o facto prático. Por outro lado poder-se-ia dizer que existem lados diferentes da investigação e ou da criação (*lado de cá e lado de lá*), onde a comunicação poderá ser uma instância mediadora e crucial entre o objecto da arte (que dispensa a comunicação) e o objecto da investigação (que necessita da comunicação). *Lado de cá e lado de lá*, ou lados respectivamente produção e da recepção. Não obstante, existe a função comunicativa. De que o projecto teórico pode eventualmente ser portador. Função comunicativa que junta ou aproxima, ou que separa ou distancia, as duas instâncias nucleares: a da criação e a da investigação. Contudo, a teoria nadiriana tem uma função objectivamente original e comunicativa, pelo que, deste modo, a sua relação com a arte e a pintura será obrigatoriamente de aproximação com a prática artística⁴⁰.

De facto, investigar em pintura não é obrigatoriamente traduzir, por palavras, o que é ou o que pode ser a imagem pictórica. A palavra, podendo descrever a investigação enquanto *constructo comunicacional*, é manifestamente insuficiente e eventualmente impróprio: a investigação não se esgota, por isso, na palavra que diz a reflexão, ou na palavra que eventualmente prepara ou recepciona a produção. A investigação percorre outras metalinguagens, incluindo as que são portadoras do universo da criação artística. Por isso, a investigação artística só poderá acontecer, e sobreviver, no interior do processo da criação, isto é, em estado de absoluta relação com o acto de fazer. Pelo que *a investigação artística supõe-se como instância de um pensar que se funde para um fazer*. Consequentemente o projecto teórico-ideológico de Nadir convoca-nos o pensamento e a prática, convoca-nos então a possibilidade, absoluta, da existência de um estado de relação íntima entre teoria e prática: a teoria que fundamenta a prática, e a prática que demonstra a teoria.

Deste modo, a investigação em pintura, aquela que parece sobreviver ao objecto da pintura, será a investigação como possibilidade (acrescida) de um dar a conhecer: que comporta tanto o ver como o fazer. Por isso, investigação e pintura convocam-se de uma só vez, em estado de relação que condiciona e instala diversas proposições, a saber, e a desenvolver num outro lugar:

40. A metalinguagem da comunicação sugere-nos que a fronteira entre o *lado de dentro* e o *lado de fora* é absolutamente imperceptível. Fronteira que tanto separa como aproxima, e onde a comunicação parece influenciar decisivamente o trânsito entre o *estado de criar* e o *estado de investigar*.

In Nadir's work, the aesthetic dimension is, in fact, the dimension of his theory that is developed in conjunction with the praxis of painting.

All of Nadir's written work is ordered within an underlying *theoretical corpus*; Nadirian texts that make reference to production in painting mainly speak of the creative process, a process in a *state of theory*. Feeding the creative process are the primordial studies that, not being painting, are in fact painting in its absolute state – that is, in their total state in which they reconcile the potential for a praxis with the need for an ideology that is sensed as a *state of theory*. *Espacillimités* rounds off the process and the important cycle of Nadirian studies from the 1940s and 50s. Indeed, the concept of *perpetual movement*, which is found in the *Espacillimités* series, is the concept that underpins the reason of his thought and his *theoretical corpus*, a kind of *perpetuum mobile* (of aesthetics), or a *continuum* (of painting). To a certain extent, Nadirian *studies* are authentic syntheses-memory for the future, which function as information storage programs, with possibilities and objectives as disparate as analysis and synthesis. The *studies* of the 1940s and 50s, which are true uninterrupted sequences of Nadirian thought, which Fátima Lambert calls *sequenzas*, equate to seminal exercises that bring with them variations and suggest absolute openness. While they are *friezes*, at the same time they may be *Egyptian* or *Baroque*, and occur as a kind of line of movement that describes and reflects the exuberance of mathematical and geometrical regularity, allowing visual thought to later discover, both in painting and in text, the ideology of a common strategy. It is here that the awareness of the *mechanisms of artistic creation* emerges, and these mechanisms come to form both the centre and the edge of what constitutes Nadirian theory. The *studies* are a form of complete nomadism that the created painting and the considered painting endeavour and seek to stabilise and pin down. Theory, which stems from studies and takes on a nomad-like form, becomes crucial in painting and organised thought: the studies are complex, unfinished exercises in incompleteness, valorisation and awareness. Or they may mark a fundamental, underlying drift that serves as a source for what is essential: thought itself. Ultimately, through *studies* it is possible to see and foresee balances, possibilities, results, deviations and, in particular, a type of tautological movement and a certain *ars combinatoria* that theory is able to synthesise. As such, we find a polysemous exuberance in a latent state of pre-graphic memory. Although the *studies* are studies and thus open and diffuse places, there are signs of some restriction to a presumed and specific pictorial layer, which may or may not be realised in the form of the painting on canvas; the *studies* are a form of *Almadian (re)commencement*.

As Nadir's writing is about aesthetics, it is also about theory, and it has an insuperable conceptual rigour that it set out through an approach based on mathematical and geometrical representation. Both in his *studies* (which are at the root of his painting) and in his writing (which is at the root of his theory), Nadir develops a method of research-creation that resides in the *sequenza*, the

- a) a relação entre investigação e pintura que se associa ao paradigma do *pensar e do fazer* permitindo supor diferentes universos constitutivos, por exemplo, o da circularidade entre investigação em pintura (que faz pensar a pintura) e o da pintura em investigação (que pensa o fazer da pintura).
- b) a investigação da pintura que parece dividir-se entre a investigação teórica e a reflexão (sobre) e a investigação teórico-prática e a produção (em). Contudo, apenas a investigação em pintura é completa uma vez que se implica em caminho de muitas metodologias para se *fazer falar a pintura*.
- c) a investigação teórico-prática que é igual a investigação que reflecte e que produz fazendo coincidir a investigação artística enquanto estratégia operativa de actos, nomeadamente de reflectir e de produzir enquanto actos de teoria e de prática simultaneamente integrados e convergentes.
- d) a *teoria artística* e a *prática artística* que são intermediadas pela *investigação* cujo processo coexiste em caminho circular, ou caminho de desdobramentos entre processo e deriva, onde *pensamento e acção* (do projecto) e *observação e enunciação* (do repertório) complementam-se.
- e) o *fazer falar a pintura* que tanto o é enquanto *fazer pensar* como enquanto *pensar fazer*, respectivamente, em explicação de uma periferia e em construção de um centro. O *pensar* e o *fazer* podem ser assumidos então como realidades articuladas entre si e portadoras do universo da criação artística.

Bibliografia / Bibliography

- A.A.V.V. – *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Ed. Cendeac, 2008.
- A.A.V.V. – *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*. Barcelona: Edición Comanegra (Grupo de Investigación IMARTE, Departamento de Pintura, Facultad de Belles Arts de la Universidad de Barcelona).
- AFONSO, Nadir – *La Sensibilité Plastique*. Paris: Presses du Temps Présent, 1958.
- AFONSO, Nadir – *Les Mécanismes de La Création Artistique*. Neuchâtel: Editions du Griffon, 1970.
- AFONSO, Nadir; AFONSO, Laura – *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990.
- AFONSO, Nadir – *O Sentido da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.
- AFONSO, Nadir – *Universo e Pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- AFONSO, Nadir – *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*. Lisboa: Chaves Ferreira Publicações, 2003.
- AFONSO, Nadir – *Nadir Face a Face com Einstein/ Nadir Face to Face with Einstein* (trad. Alexandra Andresen Leitão). Lisboa: Chaves Ferreira Publicações e Fundação Nadir Afonso, 2008 (ed. bilingue: português e inglês).
- AFONSO, Nadir – “A arte, suas leis e suas crenças”, in *Síntese Estética*. Porto: Árvore, 1995.
- AFONSO, Nadir; SEGADE, J. M. Gómez; LEAL, José Garcia; GUEDES, Fernando – *Nadir Afonso*. Granada: Universidad de Granada, 1985;
- ALMEIDA, Bernardo Pinto – *Pintura Portuguesa no século XX*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1993.

line of the geometrical form. As such, the *studies*, together with his thought (indeed, the *studies* are a kind of thought in action) constitute an invariable methodological output-reception, and this commits a formulated option in the form of practice and theory, in a personal way. As a lesson, theory unites practice with Nadirian thought on art and aesthetics. Theory seems to prefigure a kind of return to the origins of geometry – a return to the founding acts of the *first meanings* (as per Husserl).

It seems to me that the lesson of theory is the lesson that is central to all of Nadir Afonso's work. And to produce this lesson, which is linked to practice through the geometrical forms, a certain composition or formula is established, with the aim of clarifying the primordial meanings of the artistic project. As such, Nadir's work is centred around the painter/painting as a unit, the authorial dimension of which allows the aesthetic mechanism to report a crucial theoretical formulation that is completely coherent and focuses on issues linked mainly to the mathematical laws, and which sets itself apart from the other aesthetic theories through the crucial fact that the Nadirian *theoretical formula* is constructed on the basis of four parameters: laws, conditions, attributes and concepts. Laura da Assunção Afonso explains these as follows:

1. The real conditions of existence as the origin of meanings [...].
2. The geometrical laws create the geometrical object.
3. [...] Differentiation between geometrical environment and physical environment.
4. Creative intuition perceives the law beyond the *apparent* form.
5. The work of art's quality as a geometrical source gives it specificity [...].
6. [...] The quantitative attributes [...] determine the work of art.
7. The mathematical laws can be represented [...] by what he calls the laws of integration and disintegration of space.
8. The concept of morphometry as an essential compositional and geometrical structure and relationship within the work of art.
9. Exactitude [...] is an intrinsic quality of universal forms [...].
10. Laws [...] govern and affect the world.³⁹

When we talk about the existence of an aesthetic theory in Nadir Afonso's work as an undisputed project, we are undoubtedly talking about the positing of an integrated theory that refers to Nadir's entire artistic realm. When we say that Nadirian theory is understood as a lesson, we are assuming the existence of a completely cross-cutting approach whereby aesthetic science is reconciled

39. AFONSO, Laura da Assunção – in *Nadir Afonso, Sequenzas*, published for the exhibition at the Centro de Artes Nadir Afonso in Boticas (commissioned by Fátima Lambert). Casal de Cambra: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA., 2014, pp. 9–10.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Nadir ou a Consciência do Modernismo*, in Catálogo da Exposição “Nadir Afonso” no âmbito do projecto “Sinais do Modernismo no Porto – anos 40”. Porto: Fundação Dr^o António Cupertino de Miranda, Junho 2014.

BAL, Mieke – *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC. Ad Litteran, 2009.

BERGER, John & Katya – *Tiziano. Ninfa y pastor*, Madrid: Ediciones Árdora, 1999.

BORGENDORFF, Henk – “The Production of Knowledge in Artistic Research”. Routledge Companion to Research in the Arts. London: Routledge, 2011.

CARDOSO, António – *Sínteses = Arte + António Cardoso*. Edições Gémeo, Porto, 2004.

CHEVRIER, Jean-François – *L’any 1967. L’objecte d’art i la cosa pública. O els avatars de la conquesta de l’espai*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

COMAROFF, John & Jean – *Theory from the South, or, How Euro-America Is Evolving Toward Africa*. Boulder: Paradigm Publishers, 2011.

DASH, Debiprasad & PONCE, Héctor – “Journey of research practice” [Editorial] *Journal of Research Practice*, 1, 2005.

DIAS, José Henrique – *Nadir Afonso no século XXI*, (catálogo de exposição) «Nadir Afonso – De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l’Art*». Coimbra: Museu Municipal Edifício Chiado, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges – *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

ELKINS, James – “Histoire de l’art 4a edição et pratiques d’atelier”, in *Histoire de l’Art*. Paris: n.º 29–30, maio 1995.

FRANÇA, José-Augusto – «Homenagem a um artista», *O Futuro Renascimento*. Lisboa: Dinalivro, 2008.

FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX, (1911–1961)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

FRÓIS, João Pedro (coordenação) – *O Primeiro Olhar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

GADERIAN, Dietmar; LEMOINE Serge; NOCKE-SCHREPPER Hella;

GAÜZES, Michel, in «Através das suas pinturas» (traduzido do inglês, texto do roteiro da exposição de Nadir Afonso na *Seleted Artists Galleries*, 1974), *Nadir Afonso*. Porto: Bial, 1994.

GONÇALVES, Rui Mário – *Pintura e escultura em Portugal – 1940–1980*. Lisboa: Biblioteca Breve – Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

GONÇALVES, Rui Mário – *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.

GRŽINIĆ, Marina – *Capitalism, democracy and the genetic paradigm of culture*. Bilbao: E-tester, Arteleku, 2003.

GUEDES, Fernando – *Estudos sobre Artes Plásticas. Os anos 40 em Portugal e Outros Estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

GUILLAUME, Marc – *A Política do Património*. Lisboa: Campo das Letras, 2003.

HALL, Stuart – “When was the ‘post-colonial’? Thinking at the limit”, en Ian Chambers y Lidia Curti (eds.), *The post-colonial questions: common skies, divided horizons*. Londres: Routledge, 1996.

HOLANDA, Francisco de – Da Pintura Antiga [1548]. In *Da Pintura Antiga*, I-II (comentários e notas de Joaquim de Vasconcellos), Porto: Renascença Portuguesa, 2.ª edição, 1930.

JONES, Timothy Emlyn – “Research Degrees in Art and Design”, in *Artists with PhDs. On the new doctoral degree in studio art*, New Academia Publishing, 2009.

KANDINSKY, Wassily – *Cours du Bauhaus, Introduction à l’art moderne*. Paris: Denöel/Gonthier, 1975.

KLEIN, Julian – “What is Artistic Research?”. *Gegenworte*. Vol 23, 2010.

KUHN, Thomas – *La estructura de las revoluciones científicas*. Mexico: FCE, 2005.

with the artistic purpose. Moreover, there is also the pedagogical character of the function of Nadirian theory.

As such, I consider that in Nadir research and creation come together in the same circumstance, so that theoretical fact is attuned to practical fact. Moreover, one might say that there are different sides to research or creation (*this side* and *that side*), where communication can act as a crucial mediator between the art object (which dispenses with communication) and the research object (which requires communication). *This side* and *that side*: production and reception. Nonetheless, there is a communicative function, which may or may not be borne by the theoretical project. A communicative function that may either connect and approach – or separate or distance itself from – the two nuclear bodies of creation and research. However, Nadirian theory has an objectively original and communicative function, so that its relationship with art and painting will necessarily be one of approximation to artistic practice.⁴⁰

As a matter of fact, researching in painting does not necessarily mean translating what the pictorial image is, or what it might be, using words. Words, through which we might describe research as a *communication construct*, are manifestly inadequate and possibly inappropriate: research does not stop with the words that express the reflection, or the words that ultimately prepare for or greet the creation. Research cuts across other meta-languages, including those that support the world of artistic creation. As such, artistic research can only happen and survive within the process of creation – in a state of absolute relationship with the act of doing. This means that *artistic research is to be considered as an instance of thinking merged with doing*. As a result, Nadir’s theoretical and ideological work prompts us to look at thought and practice, and thus the absolute possibility of the existence of an intimate relationship between theory and practice: theory providing the basis for practice, and practice demonstrating theory.

Accordingly, research in painting, as something that seems to survive the object of painting itself, is research as the (increased) possibility of making something known, in terms of both seeing and doing. Research and painting are therefore summoned up at once, in a relationship that conditions and instills various propositions for knowledge and development elsewhere:

a) the relationship between research and painting is associated with the paradigm of *thinking and doing*, enabling the existence of different constitutive worlds, such as the circularity between research in painting (which makes painting think) and painting in research (which thinks the making of painting).

40. The metalanguage of communication suggests that the boundary between *the interior side and the exterior side* is completely imperceptible. This boundary both separates the two sides and brings them closer to one another, and it is where communication definitively appears to influence the transition between the *state of creating* and the *state of researching*.

LAMBERT, Fátima – *Nadir Afonso, Sequenzas*, publicação da exposição no Centro de Artes Nadir Afonso, em Boticas (comissariada por Fátima Lambert, e com texto de Laura Assunção Afonso). Casal de Cambra: Caleidoscópio_Edição e Artes Gráficas, SA., 2014.

LATOURE, Bruno – *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

LATOURE, Bruno – *Dadme un laboratorio y levantaré el mundo*. Publicación original: "Give Me a Laboratory and i will Raise the World", en: K. Knorr-Cetina y M. Mulkay (eds.), *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*, Londres: Sage. 1983, 141–170. Versión castellana de Marta I. González García.

LESAGE, Dieter – "Who is Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output". *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Vol 2, 2009.

MALÉVITCH, Kasimir – "Des nouveaux systèmes dans l'art" (Vitebsk, 1919), *De Cézanne au Suprématisme*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1974.

MASSEY, Doreen – *Un sentido global del lugar. Abel Albet y Núria Benach*. Barcelona: Icaria, Espacios Críticos, 2012.

MBEMBE, Achille – *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte, 2013.

NAZARÉ, Leonor (coord.) – *Roteiro da Coleção, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2004.

NIEDDERER, Kristina – "Understanding methods: Mapping the flow of methods, knowledge and rigour in design research methodology". Third International Conference on the International Association of Societies of Design Research. Seoul, Korea, 2009.

NIEDDERER, Kristina, & REILLY, Linden – "Research Practice in Art and Design: Experimental Knowledge and Organised Inquiry". *Journal of Research Practice*. Vol 6, 2010.

PEREIRA, Paulo (direção de) – *História de Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995.

RAGON, Michel; SEUPHOR, Michel. *L'Art Abstrait : 1945-1979*. Paris: Maeght Éditeur, 1974.

RAUNIG, Gerald – "Intensifying Theory Production. The School of the Missing Teacher". <http://eipcp.net/transversal/1210/raunig/en> (2010).

SILVA, Sara (coord). *O Futuro Renascimento*. Lisboa: Dinalivro, 2008.

WAGENSBERG, Jorge – *El origen de la estética*. Madrid: "El País", 18 de Dezembro de 2002.

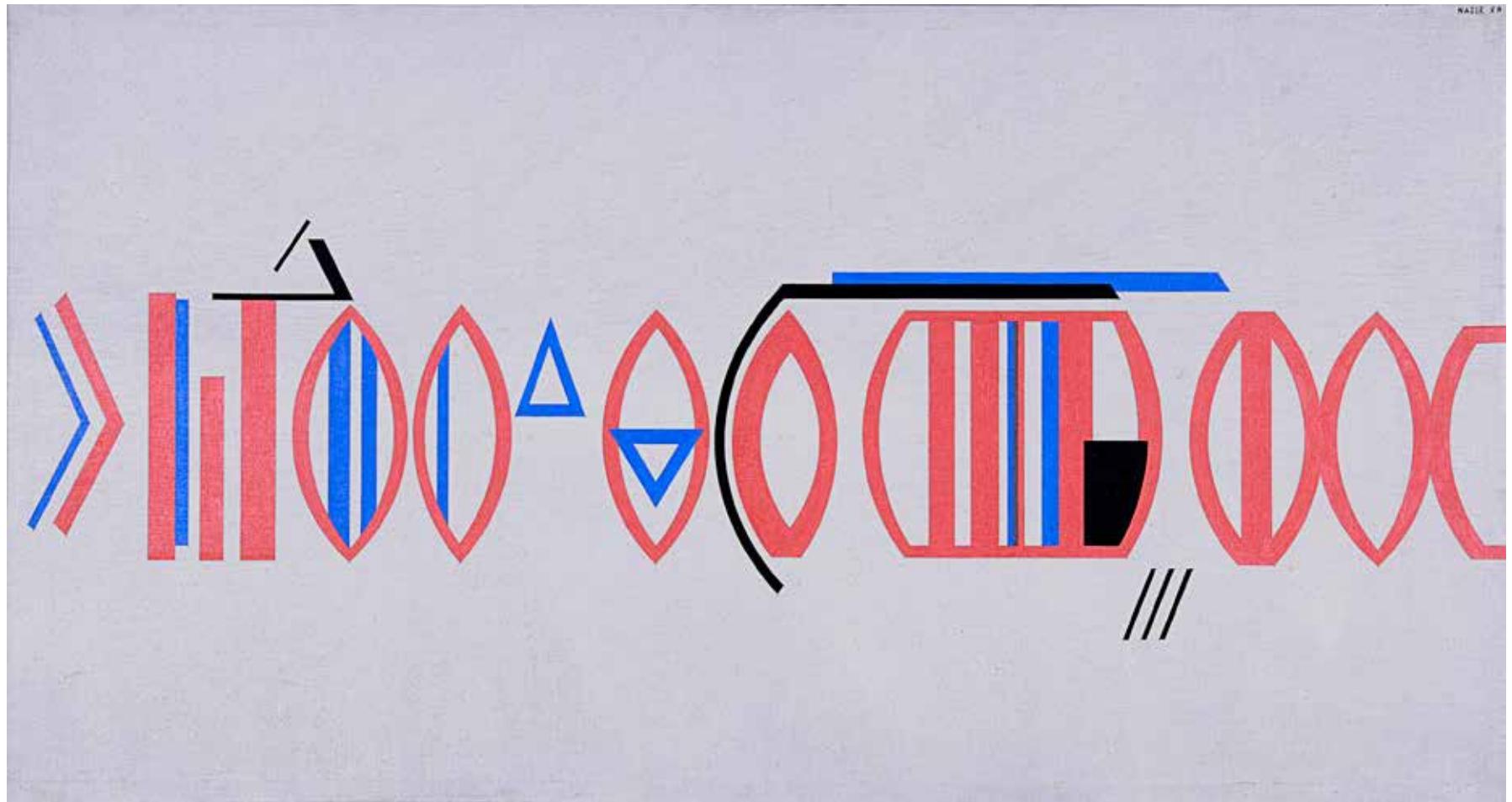
WEINBERG-STABER Margit – *Konkrete. Kunst in Europa Nach 1945/ Concrete Art in Europe after 1945*. Berlín: Hatje Cantz Publishers, 2003. WITTEGENSTEIN, Ludwig – *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988.

ZEKI, Semir – *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: La balsa de la Medusa, 150. Ed. A. Machado Libros, S.A., 2005.

ZIZEK, Slavoj – *Arte, Ideologia y Capitalismo*. Madrid: Ed. Pensamiento. Círculo de Bellas Artes, 2008.

31 de Agosto de 2015, Porto, Rua Bela da Fontinha, 4

- b) painting research that seems to be split between theoretical research and reflection (on) and theoretical/practical research and production (within). However, only research in painting is complete, as it is implied in a path made up of many methodologies for *making painting speak*.
- c) theoretical/practical research, which is equal to research that reflects and produces, coinciding with artistic research as an operative strategy of acts, in particular for reflecting and producing as acts of theory and practice that are simultaneously integrated and convergent.
- d) *artistic theory* and *artistic practice*, which are intermediated by *research*, a process that coexists in a circular path or a path split between process and drift, where *thought and action* (of the project) and *observation and utterance* (of the oeuvre) complement one another.
- e) *making painting speak*, which is both to *make it think*, and also to *think the making*, thus explaining a periphery and constructing a centre. *Thinking and making* can thus be considered as realities that are connected to one another, and as bearers of the realm of artistic creation.



Espacillimité, 1958
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 77 × 144 cm

NADIR AFONSO: INTUIÇÃO E INTELECTO

L'art clarifie les esprits et dignifie l'homme. L'art humanise.
(Nadir Afonso, *La Sensibilité Plastique*, 1958)

Overture

Nadir Afonso pertence a um dos movimentos mais complexos e vigorosos da pintura do século XX – o abstraccionismo geométrico, movimento participado por contemporâneos seus como Victor Vasarely, Auguste Herbin, Jean Dewasne. Apesar da sua obra pictórica ser conhecida pela contribuição da crítica e da história da arte, o seu trabalho teórico pede estudo de detalhe. No seu conjunto os seus textos teóricos são *desafiantes* para os investigadores de diversos domínios do conhecimento abrindo novos percursos de experimentação. À nossa disposição estão textos de reflexão filosófica sobre a arte, a estética e suas relações com a ciência. O legado teórico *nadiriano* tem implicações para a educação estética e artística. A reflexão sobre a dimensão pedagógica dos seus contributos pode ser considerada no âmbito da investigação académica beneficiando todos os que se ocupam da pedagogia das artes. É nossa intenção referir *pontos de entrada* que podem ser considerados para o desenho de estratégias de interacção com a sua obra e biografia artísticas.

Sublinhe-se que não é comum os artistas juntarem em si de modo harmónico e constante duas dimensões: teorizador e artista. A obra de Nadir Afonso pelo seu modo coerente, continuidade e extensão tem o mesmo significado de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevitch. Mário Bunge (2004), filósofo da ciência, com acuidade crítica, escreveu que cabia aos artistas a teorizarem sobre a estética e discorrerem sobre a criação artística.¹ Para o filósofo argentino apenas os artistas, fundados na experiência individual, estariam em condições de propor as teorias sobre a criatividade artística e antecipar expectativas geradas pelas obras nos seus destinatários. Entendemos que o dinamismo teórico de Nadir Afonso se esteou também nesta necessidade de pensar a arte e a estética a partir de dentro, da experiência e criação artísticas.

Alguns dos textos de crítica sobre a sua obra ao aproximarem-se das propostas teóricas de modo ajustado não se apresentam como aportes exclusivamente centrados na dimensão teórica estética da obra deste pensador. Neste aspecto, excepção é feita aos estudos de pormenor que A. Quadros Ferreira realizou sobre o artista-filósofo. Segundo Quadros Ferreira a teoria estética de Nadir Afonso é «uma teoria estética que, dela partindo,

1. Mário Bunge, *Entre dos Mundos*, Madrid, Gedisa, 2014.

NADIR AFONSO: INTUITION AND INTELLECT

Art enlightens the mind and dignifies man. Art humanises.
(Nadir Afonso, *La Sensibilité Plastique*, 1958)

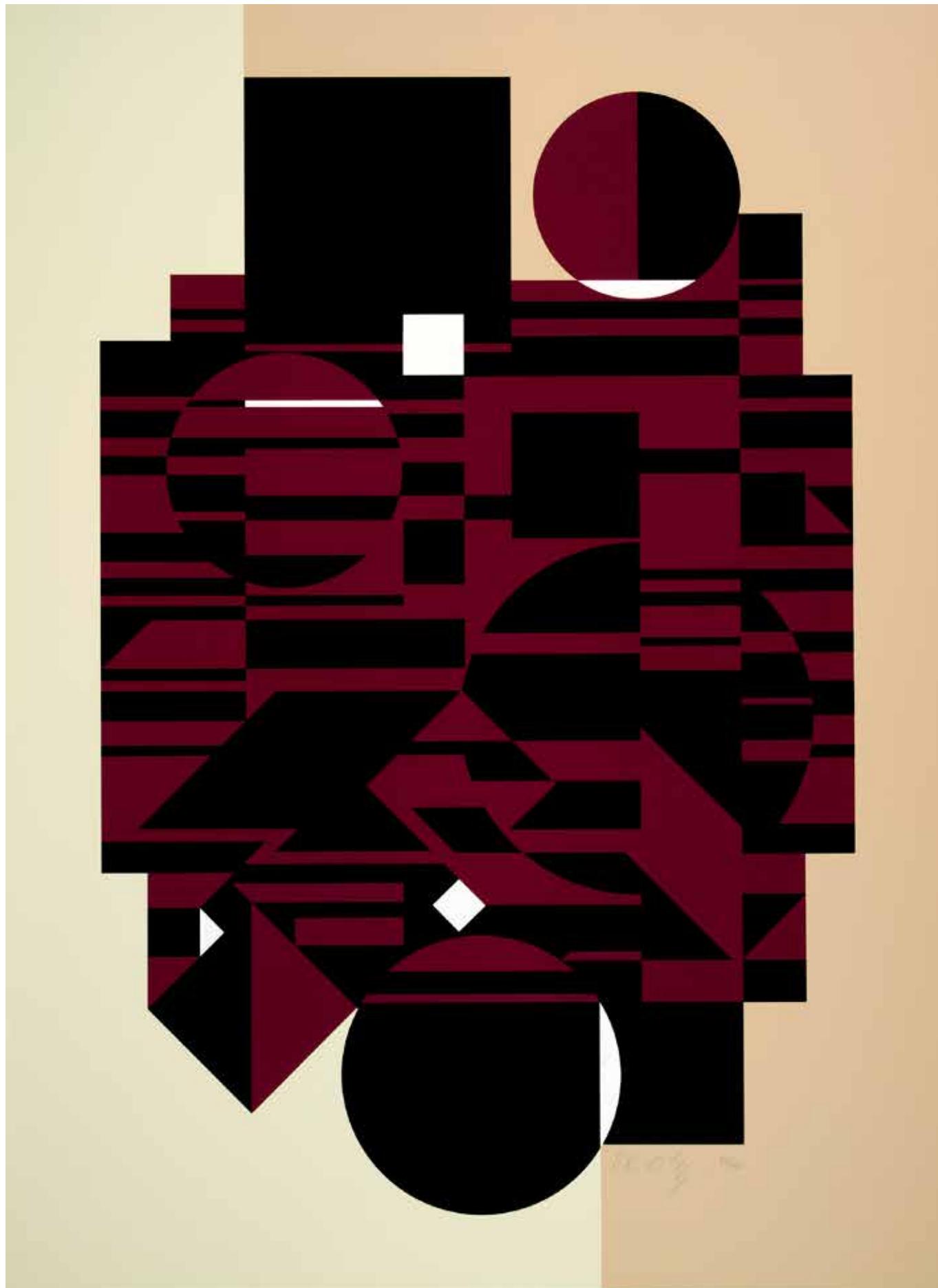
Overture

Nadir Afonso, along with contemporaries such as Victor Vasarely, Auguste Herbin and Jean Dewasne, belonged to one of the most complex and vigorous movements in twentieth-century painting: geometric abstraction. Although his pictorial work is known for the contribution that it made to art history and criticism, his theoretical work also deserves close attention. Taken as a whole, his theoretical texts pose a *challenge* to researchers in various fields of study, opening up new routes of experimentation. Afonso left behind philosophical texts on art, aesthetics and their relationship with science. His theoretical legacy has implications for aesthetic and art education: reflections on the educational aspect of his contributions could be considered within the context of academic research, benefiting all those involved with art education. It is my intention to indicate *entry points* that may be considered in drawing up strategies for engaging with his artistic work and biography.

It should be stressed that it is unusual for artists to harmoniously and continuously combine the activities of theoretician and artist. Owing to its coherence, continuity and breadth, Nadir Afonso's work is as important as that of Paul Klee, Wassily Kandinsky or Kazimir Malevitch. With great critical acuity, the philosopher of science Mário Bunge (2004) wrote that artists should theorise about aesthetics and reflect on the question of artistic creation.¹ For the Argentinian philosopher, only artists drawing on individual experience are capable of proposing theories of artistic creativity and anticipating the expectations awakened by works of art in their recipients. I believe that Nadir Afonso's theoretical dynamism also depended on this need to reflect on art and aesthetics from the inside, drawing on artistic experience and creation.

Some of the critical texts about his work, in approaching Afonso's theoretical proposals, are not presented as contributions that focus exclusively on this thinker's aesthetic theory. In this respect, an exception can be made for the detailed studies carried out on the artist-philosopher by A. Quadros Ferreira. According to Quadros Ferreira, Nadir Afonso's aesthetic theory is 'an aesthetic theory that, taking itself as a starting point, aims to be another work of art'

1. Mário Bunge, *Entre dos Mundos*, Madrid, Gedisa, 2014.



Victor Vasarely (1906–1997)
S/título; serigrafia, cores papel Arches / Untitled; silkscreen printing, Arches paper (73,6 × 53,8 cm). Col. C.A.M.-FCG

pretende ser uma outra obra» (2002, p. 202).² A sua teoria estética envolve assim uma aproximação geral e conceptual à criação artística mas não pode confundir-se com um modelo aplicado e generalizável.

Seguir o pensamento filosófico de Nadir Afonso não é exercício de livre acesso. À dificuldade desse exercício, reclamado ao investigador o domínio de múltiplas focagens disciplinares e experiência, acresce a permanência com que foi apresentada, «uma obsessão», e exigência intelectual – «a minha ideia, durante anos insistentemente repetida, não muda, o que muda é a minha preocupação de a tornar mais explícita.»³ Esta acção de teorizador cruza a sua intensa obra artística e estudos comparados, além do presente texto, urgem ser feitos.⁴ Também por isso ela se apresenta com relevância no panorama das artes em Portugal. Nesse aspecto estão reunidos o labor do filósofo, do pensador e do cientista das formas, que procurou a compreensão do que o rodeia, de fenómenos por si presenciados e interpretados, mais do que a compreensão do que se passa no interior do sujeito ou das suas *pulsões* e a partir daí encontrar um sentido de proporção das coisas e da harmonia. A sua aproximação à arte é focada na essência formal das obras de arte, mais do que do impacto destas nas vicissitudes do quotidiano dos observadores, da construção e apuramento e refinamento do gosto e preferências.

Intermezzo

Diálogo entre a intuição e o intelecto

Em reflexão sobre o saber que advém da experiência da criação das formas, em vários textos, propõe uma compreensão das razões do impulso estético e artístico com reflexos na sua actividade como artista, procura da razão de ser do seu trabalho e declaração da sua posição de existência face ao mundo. Assume uma posição *sui generis* sobre função da arte na sociedade: proponente de um «purismo formal» que o distingue dos seus contemporâneos aproximando-se de concepções sobre o desenvolvimento humano e suas perspectivas de Henry Wallon (1879–1962) e Jean Piaget (1896–1980) a eles recorrendo por necessidade teórica e empatia conceptual. O acto criativo e a criação artística como processo não são actos conscientes, dando Nadir, como outros, relevância às forças

(2002, p. 202).² Therefore, although Afonso's aesthetic theory involves a general and conceptual approach to artistic creation, it cannot be confused with an applied and generalisable model.

Nadir Afonso's philosophical thought is not easily accessible. It is difficult to follow because it requires the researcher to have knowledge and experience of several disciplinary areas and because of the persistence with which it was presented, as an obsession and an intellectual demand: 'my idea, insistently repeated over the years, does not change; what changes is my concern to make it more explicit'.³ His theoretical writings intersect with his intense artistic work and further comparative studies – besides this text – must be produced.⁴ For this reason also, these writings are relevant to the field of the arts in Portugal. In this respect, they unite the work of a philosopher, a thinker, and a scientist of forms who sought to understand his surroundings and the phenomena that he witnessed and interpreted rather than what happens inside the subject or his *urges*. From this starting point, he aimed to find a sense of the proportion of things and of harmony. His approach to art is centred on the formal essence of works of art rather than on the impact of these on the vicissitudes of spectators' everyday lives and the construction, selection and refinement of tastes and preferences.

Intermezzo

Dialogue between intuition and intellect

In reflecting, over the course of several texts, on the knowledge that he had gained from his experience of creating forms, he offered an understanding of the reasons behind the aesthetic and artistic impulse, with reflections on his activity as an artist, the search for the *raison d'être* of his work, and statements of his existential position in relation to the world. He adopted a *sui generis* position on the function of art in society, proposing a 'formal purism' that distinguishes him from his contemporaries, bringing him closer to ideas about human development and the views of Henry Wallon (1879–1962) and Jean Piaget (1896–1980), which he drew on for reasons of theoretical necessity and conceptual empathy. The creative act and artistic creation as a process are not conscious acts and Afonso, like other theorists, highlighted the importance of pre-conscious forces: 'the

2. A. Quadros Ferreira, *Nadir Afonso Arte, Estética e Teoria*, Porto, Edições Afrontamento, 2012 e *Nadir 16.11.00, Entrevista*, Porto, Edições Afrontamento.

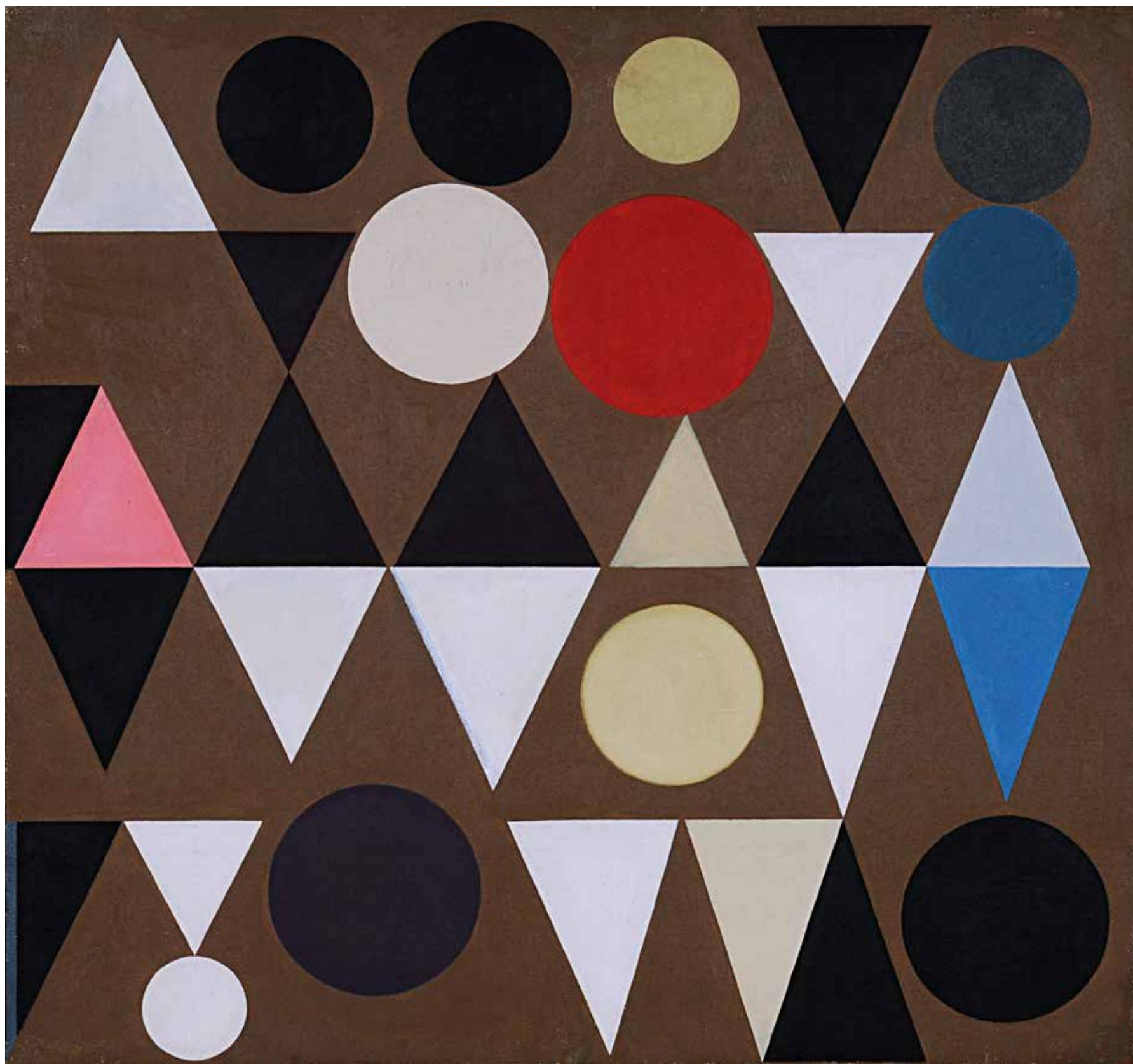
3. Nadir Afonso, *O Trabalho Artístico. Reflexões*, Lisboa, Athena, p. 19.

4. Para a compreensão dos seus textos sobre estética além dos textos já referidos de Quadros Ferreira destacam-se os trabalhos de J. Garcia Leal (1985) 'Sobre la reflexión Estética de Nadir Afonso' (in *Nadir Afonso*, Universidad de Granada) e J. Henriques Dias (2009) 'Nadir Afonso: De *La Sensibilité Plastique* a *Le Sens de l'Art*' (in *Nadir Afonso: Século XXI*, Museu Municipal, Coimbra).

2. A. Quadros Ferreira, *Nadir Afonso Arte, Estética e Teoria*, Porto, Edições Afrontamento, 2012 and *Nadir 16.11.00, Entrevista*, Porto, Edições Afrontamento.

3. Nadir Afonso, *O Trabalho Artístico. Reflexões*, Lisbon, Athena, p. 19.

4. For a greater understanding of his texts on aesthetics, besides the texts already mentioned by Quadros Ferreira, see the works by J. Garcia Leal (1985) 'Sobre la reflexión Estética de Nadir Afonso' (in *Nadir Afonso*, Universidad de Granada) and J. Henriques Dias (2009) 'Nadir Afonso: De *La Sensibilité plastique* a *Le Sens de l'Art*' (in *Nadir Afonso: Século XXI*, Museu Municipal, Coimbra).



Composição Geométrica, 1948
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 65,4 × 69,4 cm

pré-conscientes – «a imagem que nós ressentimos esteticamente não é aquela que a consciência nos revela.»⁵

Nadir Afonso critica o idealismo, a teoria da forma, bem como a estética experimental iniciada por Gustav Fechner, um dos fundadores da psicologia experimental no século XIX. Critica os críticos e os teóricos da estética – «Os críticos não têm acesso ao mundo dos artistas e, claro, além de não compreenderem, sentem-se completamente desesperados.» Há uma ideia clarificadora sobre a arte que inclui definições de leis e conceitos explicitamente apresentados – «a criação artística é a procura das leis que estão na natureza» cabendo ao artista experiente ir à busca dessas leis. Critica o idealismo na estética para acentuar o que importa; são as obras de arte e exclusivamente através delas poder-se-á intuir as leis que organizam as formas, de modo laborioso transportando para o espaço bidimensional da tela as formas que considera primordiais e que os artistas como ele trabalham à exaustão: o círculo, o quadrado e o triângulo acompanhando-as frequentemente de impressões de movimento ritmado que retém a atenção do observador. A sua investigação plástica mostra como unidades elementares da geometria combinadas, em diálogo tensivo criam relações matemáticas que ao chamarem a si outras formas «funcionam como pedra de fecho da composição.»⁶

O primeiro dos seus textos teóricos é *La Sensibilité Plastique* (1958), transformado para o artista em urgência teórica, «pequeno livro», bem cuidado, foi escrito, aos 38 anos, em Paris.⁷ No final desse estudo surgem reproduções de obras, além das suas, dos artistas que respeitará: Vasarely, Herbin, Dewasne, Mondrian e André Bloc. Depois, ao longo da vida, *afinou* os seus pensamentos noutros textos publicados em 1970, 1983 e 1999, continuando a investigar os «mistérios da arte» revisitando ideias originais e abrindo outras perspectivas sobre a sensibilidade à arte, e as tensões que cada composição gera e prováveis impactos das obras de arte nos observadores.⁸ Nos *Mécanismes de la Création Artistique* (1970) alicerça os fundamentos teóricos da sua estética e estabelece as qualidades da obra de arte.⁹ Em o *Le Sens de l'Art* (1983,1999), texto de reflexão sobre a origem da Arte, explora a relação entre as leis que regem a obra de arte e as leis que regem o Universo estabelecendo a pré existência das leis através das condições de existência; analisa

image that we feel aesthetically is not that which consciousness reveals to us.⁵

Nadir Afonso criticised idealism, the theory of forms, and the experimental aesthetics initiated by Gustav Fechner, one of the founders of experimental psychology in the nineteenth century. He criticised critics and theoreticians of aesthetics: 'critics do not have access to the world of artists and it is obvious that, besides not understanding it, they feel completely desperate.' He put forward an enlightening idea about art that included explicitly presented definitions of laws and concepts: 'artistic creation is the search for laws that are in nature' and the experienced artist is responsible for searching for these laws. He criticised idealism in aesthetics in order to highlight what matters: works of art and the fact that only through them is it possible to intuit the laws that organise forms, laboriously transporting to the two-dimensional space of the canvas the forms that he or she considers to be essential, forms that are worked to the point of exhaustion by artists like him: the circle, the square and the triangle, frequently accompanied by impressions of rhythmic movement that hold the spectator's attention. His artistic explorations show how combining the basic units of geometry in a tensile dialogue creates mathematical relations that, in calling other forms to them, function like the keystone of the composition.⁶

The first of his theoretical texts, *La Sensibilité plastique* (1958), was transformed for the artist into a matter of theoretical urgency. It is a meticulous 'short book' that he wrote in Paris at the age of thirty-eight.⁷ Included at the end of this study are reproductions of works by the author and by artists that he respected such as Vasarely, Herbin, Dewasne, Mondrian and André Bloc. Later, over the course of his life, he *refined* his thoughts in other texts published in 1970, 1983 and 1999, in which he continued to investigate the 'mysteries of art' by revisiting original ideas and opening up different perspectives on sensitivity to art, the tensions that each composition generates and the likely impact of works of art on spectators.⁸ In *Mécanismes de la Création artistique* (1970), he set down the theoretical foundations of his aesthetics and defined the qualities of a work of art.⁹ In *Le Sens de l'Art* (1983, 1999), which reflects on the origins

5. Nadir Afonso. Responde a algumas perguntas. *A Capital*, 12 de Fevereiro de 1971.

6. Laura Afonso, *A crítica na obra de Nadir Afonso: o caso das obras de título cidadão*, Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta, 2010.

7. Nadir Afonso (1958). *La sensibilité plastique*. Paris: Presses du Temps Présent.

8. *La Sensibilité Plastique* (1958); *Les Mécanismes de la Création Artistique* (1970); *Le Sens de l'Art* (1983). A primeira edição do «Sentido da Arte» surgiu em francês, *Le Sens de l'Art*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983 e depois em português *O Sentido da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999. Este texto foi seguido por um outro intitulado *Universo e Pensamento* (2000) onde explora as leis que regem o Universo e faz a oposição às teorias científicas mais conhecidas, como por exemplo a teoria da relatividade de Albert Einstein.

9. Nadir Afonso, *Les Mécanismes de La Création Artistique*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1970.

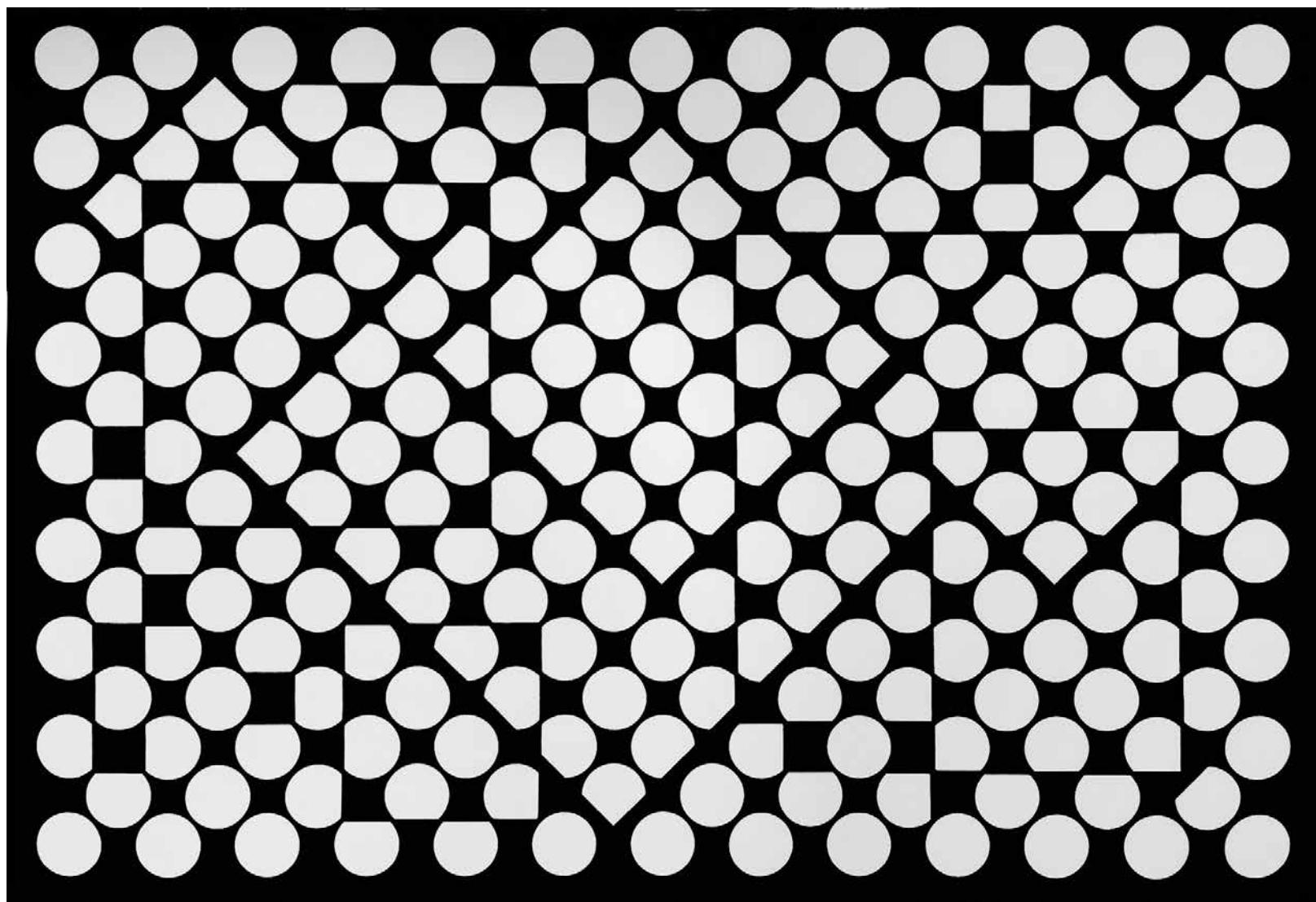
5. Nadir Afonso. In answer to some questions. *A Capital*, 12 February 1971.

6. Laura Afonso, *A crítica na obra de Nadir Afonso: o caso das obras de título cidadão*, Master's dissertation, Universidade Aberta, 2010.

7. Nadir Afonso (1958). *La Sensibilité plastique*. Paris, Presses du Temps Présent.

8. *La Sensibilité plastique* (1958); *Les Mécanismes de la Création artistique* (1970); *Le Sens de l'Art* (1983). The first edition of 'Sentido da Arte' was published first in French as *Le Sens de l'Art* (Lisbon: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983) and then in Portuguese as *O Sentido da Arte* (Lisbon: Livros Horizonte, 1999). This text was followed by another entitled *Universo e Pensamento* (2000) in which he explored the laws governing the universe and argues against the best-known scientific theories, such as Albert Einstein's theory of relativity.

9. Nadir Afonso, *Les Mécanismes de la Création Artistique*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1970.



Belatrix-NB, 1958
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 69 × 100 cm

aquilo que denomina como sendo os «erros da percepção», tratando o objecto geométrico como fonte de harmonia que concede especificidade à obra de arte, que «como qualquer outra obra humana é uma imagem da realidade, mas é antes de tudo a imagem do que a realidade comporta de imutável (...)»¹⁰

Em Nadir a essência da arte é justamente de fonte geométrica, ideia afirmada em todas as suas intervenções. Como o seu pensamento tecesse na sua experiência de artista, os diálogos e tensões entre as formas – «Comecei a tentar compreender o porquê da motivação dos meus círculos, dos meus triângulos, dos meus quadrados, comecei a ser creio esteta (...) esteta é aquele que tenta compreender os porquês das formas da sua origem e da criação e das formas.» As formas podem ser compreendidas quando são trabalhadas pelos indivíduos distinguindo nas formas qualidades físicas; a perfeição, a originalidade, evocação e a harmonia. Estas são as quatro qualidades que se podem encontrar em qualquer objecto natural ou artístico. Apenas a última considera específica da obra de arte, definida como fenómeno *psicogeométrico* de percepção das qualidades que na natureza caracterizam os espaços estruturados segundo leis de proporções geométricas. A obra de arte – referindo-se sempre à pintura – quando a percepção se cinge à observação dos atributos dos objectos exprime perfeição, evocação e originalidade; a percepção vai além da captação dos atributos dos objectos e se desenvolve «mediante o trabalho das formas» revela «exactamente as mesmas qualidades com um imperceptível acréscimo duma outra e particular natureza» a que Nadir Afonso chama harmonia. Esta qualidade em dependência das leis de integração e de desintegração geométrica «e dada a sua constância no espaço e no tempo» é o factor da obra de arte que «vise a universalidade». Para o artista a especificidade da arte compreende assim a *exactidão* e constância das formas geométricas, a *exactidão* não pode ser compreendida apenas pode ser sentida.

A criação artística em Nadir é uma harmonia e uma união do interior e do exterior, do subjectivo e do objectivo, do temporal e do intemporal. São estas as dimensões que transmitem à arte a sua autenticidade modelar e reforçam a sua dimensão humanizada e transformadora. Os fenómenos artísticos acessíveis à percepção são, como tantos outros fenómenos do real, inacessíveis para a razão, à *consciência focada*, por isso, privilegia o que é da ordem da intuição e da percepção directa do visível sem a intervenção daquela – «A sensibilidade sente para além das formas que o raciocínio visa.»¹¹ As leis da geometria na obra de arte apenas podem ser captadas pela intuição e de início são irreduzíveis ao raciocínio. Tal como para outros filósofos para Nadir o valor da intuição respeita a toda a forma de conhecimento que se processa de modo imediato, directo, sem recurso a qualquer processo regulador do entendimento. Quanto mais desenvolvidas e enriquecidas se mostrarem as capacidades intuitivas do individuo maior capacidade criativa terá. É apenas

of art, he explored the relationship between the laws that govern works of art and those governing the universe, establishing the pre-existing nature of laws through the conditions of existence; he also analysed what he called 'errors of perception', treating the geometric object as a source of harmony that grants specificity to the work of art, which, 'like any other human work, is an image of reality but above all the image of the immutable in reality'.¹⁰

For Afonso, the essence of art is precisely its geometric source, an idea affirmed in all of his work. As his thinking was woven into his experience as an artist, the dialogues and tensions between forms, he declared that 'I started to try to understand the motivation behind my circles, my triangles, my squares; perhaps I started to be an aesthete (...) an aesthete is someone who tries to understand the reasons behind forms, their origins and the creation of forms.' Forms can be understood when they are worked on by individuals who distinguish physical qualities in them: perfection, originality, evocation and harmony. These are the four qualities that can be found in any natural or artistic object. He considered only the last of these four to be specific to a work of art, defining it as a *psychogeometric* phenomenon of perception of the qualities that characterise structured spaces in nature in accordance with the laws of geometric proportions. When perception is limited to observing the features of objects, the work of art (by which he always meant painting) expresses perfection, evocation and originality. Perception goes beyond capturing the features of objects and develops, 'through the work of forms', to reveal 'exactly the same qualities, with the imperceptible addition of another of a certain nature', which Nadir Afonso calls harmony. This quality, which depends on the laws of integration and geometric disintegration, 'and owing to its constancy in space and time', is a factor found in all works of art which 'aspire to universality'. For the artist, the specificity of art thus includes the *accuracy* and constancy of geometric forms, an *accuracy* that cannot be understood but only felt.

For Afonso, artistic creation is harmony and union between the inner and the outer, the subjective and the objective, the temporal and the atemporal. These are the dimensions which grant art its exemplary authenticity and reinforce its humanised and transformative dimension. Artistic phenomena accessible to the senses, like other phenomena of the real, are inaccessible to reason, to the *focused consciousness*. For this reason, Afonso privileges that which pertains to intuition and the direct perception of the visible without the latter's intervention: 'sensitivity feels beyond the forms to which reason aspires'.¹¹ Laws of geometry in works of art can be captured only by the intuition and are, *ab initio*, impregnable to reason. For Afonso, as for other philosophers, the value of intuition concerns every form of knowledge that is processed immediately, directly,

10. Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, 1999, p. 19.

11. Nadir Afonso, *O Trabalho Artístico. Reflexões*, 2011, p.9.

10. Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, 1999, p. 19.

11. Nadir Afonso, *O Trabalho Artístico. Reflexões*, Lisbon, Athena, p. 9.



Auguste Herbin (1886–1960)
S/título; serigrafía sobre papel / Untitled; silkscreen printing on paper (48,5 × 63,5 cm). Col. C.A.M.-FCG

depois de «adquirido o sentido perceptivo poderemos passar à compreensão do sentido» daí o valor pedagógico e terapêutico que o exercício estético e artístico e a fruição das obras de arte têm individualmente e colectivamente; não apenas por nos ensinarem a ver melhor o Mundo mas também por fazerem trabalhar os mecanismos da sensibilidade dos indivíduos. Ao propor-nos este tipo de raciocínio delinea os ingredientes para uma educação estética visual que importa valorizar socialmente. Reconhecendo as dificuldades inerentes à fruição das obras é optimista em relação à aprendizagem estética e às possibilidades que advêm do trabalho com as formas através da criação plástica. O benefício dessa acção sobre o exterior e sobre os materiais plásticos revela-se no próprio indivíduo. Neste sentido, a sua aproximação à arte e à estética está impregnada de um valor pedagógico e terapêutico a consolidar com diversos públicos em contexto de museu.

Materialismo, estética experimental e teoria da forma

A racionalização que propõe para a interpretação dos fenómenos da realidade assenta no materialismo filosófico de Karl Marx, onde o pensamento surge e resulta como qualidade da matéria aceitando que o homem na sua acção prática e não apenas no pensamento se muda a si e ao mundo pela sua interacção no mundo. Tal como Marx, Nadir aceita que o homem se muda a si próprio e ao mundo pela acção no mundo, mas esta transformação tem lugar no mundo prático enquanto actividade prática e não apenas no pensamento tal como Hegel propôs. Assim, a Natureza [*Real*] constitui-se como a fonte da sua criação – porque ultrapassada a «querela» entre os dualismos idealismo-materialismo, sujeito-objecto, o artista, no resultado da sua criação, «exprime um número considerável de qualidades, entre si independentes, e organizadas em quatro categorias acima aludidas e denominadas: perfeição, evocação, originalidade e harmonia. Ao reconhecer que a estética se centra no estudo filosófico das obras de arte assume o seu domínio como uma forma de conhecimento sensível, definida por Alexander Baumgarten (1714–1762) como uma «ciência da cognição sensível» atribuindo mais importância aos sentidos como fundamento dos juízos e do conhecimento. Nadir escreveu no *Le Sens de l'Art* que a origem das significações não está nem no indivíduo, nem no objectos mas nas condições reais de existência, na relação dialéctica entre *sujeto-objeto* e interacção do homem e a natureza.

Outras duas críticas são permanentes nos seus textos teóricos: a estética experimental e teoria da forma. Critica a estética experimental apresentada por uns dos fundadores da psicologia científica Gustav Fechner (1810–1887). Fechner manifestou inclinação metafísica e foi o primeiro a propor uma estética «a partir da base», empírica, porque se sentia pouco à vontade ao olhar para as grandes teorias da arte que estas – «defendiam profundas clarividências em matéria de beleza, dependendo simplesmente da interpretação do

without recourse to any process that might regulate our understanding. The more developed and enriched an individual's intuitive abilities, the greater his or her creative ability will be. It is only after 'acquiring the perceptive sense that we can start to grasp the meaning'. Hence the educational and therapeutic value individually and collectively possessed by the aesthetic and artistic exercise and the enjoyment of works of art, not only because they teach us to see the world better but also because they set the mechanisms of individuals' sensitivity in motion. In proposing this type of reasoning, Afonso set out the ingredients for the sort of visual aesthetic education that should be accorded social value. While recognising the difficulties inherent in the enjoyment of works of art, he was optimistic about aesthetic education and the possibilities arising from work with forms through artistic creation. The benefit of this action for the outer world and artistic materials is revealed in the individual. In this respect, his approach to art and aesthetics is imbued with an educational and therapeutic value to be consolidated with a range of audiences in the context of museums.

Materialism, experimental aesthetics and the theory of forms

The reasoning that he suggested should be used to interpret the phenomena of reality is based on the philosophical materialism of Karl Marx, for whom thought emerges and arises as a quality of matter, on the understanding that man, in his practical actions and not only in his thought, changes himself and the world through his interaction with the world. Like Marx, Afonso accepted that man changes himself and the world through his actions in the world. This change, however, takes place in the practical world as practical activity and not only in thought, as Hegel proposed. Thus, [*Real*] Nature becomes the source of his creativity – because, now that the 'quarrel' between the dualisms of idealism-materialism and subject-object have been overcome, the artist, in the result of his creation, 'expresses a considerable number of qualities that are independent of each other and organised in accordance with the four categories mentioned above: perfection, evocation, originality and harmony. In recognising that aesthetics is centred on the philosophical study of works of art, he takes his mastery of the field to be a form of sensitive knowledge, which Alexander Baumgarten (1714–1762) defined as a 'science of sensitive cognition', thereby attributing greater importance to the senses as the foundation of judgement and knowledge. In *Le Sens de l'Art*, Afonso wrote that the origin of meanings lies neither in the individual nor in objects but in the real conditions of existence, in the dialectical relationship between *subject* and *object* and the interaction between man and nature.

In his theoretical texts, Afonso continuously directed criticism at two other targets: experimental aesthetics and the theory of forms. He criticised the experimental aesthetics put forward by Gustav Fechner (1810–1887), one of



Jean Dewasne (1921–1999)
Composition I; serigrafia sobre cartão / silkscreen printing on paper (63,2 × 47,2 cm), Col. C.A.M.-FCG

autor, sem qualquer justificação nos factos.»¹² Tornou também a experiência dependente do prazer que desperta, no entanto recusou-se a crer que a intensidade do prazer correspondia simplesmente à força quantitativa do estímulo físico. Na sua *Vorschule der Aesthetik* (1876), obra sem tradução noutra língua, procurou descobrir as condições empíricas desse prazer, acentuando a importância principal das leis que orientavam esse prazer, não a partir de definições abstractas de beleza, mas das avaliações de escolha e preferência realizadas pelos indivíduos em relação a objectos e às obras de arte. As preferências dos indivíduos, na concepção *nadiriana*, são orientadas pelas qualidades mutáveis das obras de arte como a perfeição, a evocação e a originalidade, qualidades directamente influenciadas pelas condições sociais e a época em que foram criadas.

A ideia de beleza de uma figura para Fechner, rejeitada por Nadir, estava na própria figura escolhida pela maioria das pessoas que face a um conjunto escolhido de estímulos produziram as suas escolhas orientadas exclusivamente pelas qualidades que se alteram segundo a influência do lugar, do meio social e do momento em que são geradas. A outra crítica é referida à teoria da forma, *Gestalt*, por esta conceder à subjectividade uma «démarche» pré-objectivada que contraria a teoria empirista do reflexo que defendeu no contexto da sua proposta teórica como «mundo subjectivo reflexo do mundo objectivo, na qual articula toda a nossa concepção estética.» Ainda em 1971 afirmou de modo peremptório que «A *Gestalt*, o acto pelo qual o espírito estabelece a preferência das formas, aparece-nos assim como uma excrescência anacrónica e escandalosa do idealismo.»¹³

Finale

A proposta teórica estética *nadiriana* aspira ao encontro de uma compreensão do mundo sensível. A pintura surge como o meio mais privilegiado para a aproximação directa aos segredos do Universo através da utilização das suas qualidades e as suas experiências sensoriais; cabendo aos artistas através dos recursos que dispõem e melhor compreendem e interpretam o sentido do mundo uma enorme responsabilidade. A aproximação à arte e também à ciência tal como Nadir a apresenta inclui em si uma mesma filosofia cosmológica a partir da qual pretende-se fazer uma análise ou síntese sobre a natureza do mundo e procura-se a compreensão dos mistérios da evolução do pensamento. Julgamos ser o que sustenta a sua teoria sobre a estética e a arte. A *estética nadiriana* aproxima a arte e a ciência desencadeando uma intimidade entre duas áreas, cujo significado se avizinha no seu pensamento, já que tanto num como no outro caso, exige a existência de

the founders of scientific psychology. Fechner had metaphysical leanings and was the first thinker to propose an empirical, 'from-the-ground-up' aesthetics because, when he considered the great theories of art, he was troubled by the fact that they 'argued for deep discernment in the matter of beauty, simply depending on the author's interpretation without any justification in facts'.¹² He also made experience dependent on the pleasure that it triggers. However, he refused to believe that a simple correspondence existed between the intensity of pleasure and the quantitative strength of the physical stimulus. In *Vorschule der Aesthetik* (1876), a work which has not been translated into English, he sought to discover the empirical conditions underlying this pleasure, highlighting the key importance of the laws that guided it, not on the basis of abstract definitions of beauty but on assessments of the choices and preferences made by individuals in relation to objects and works of art. In Afonso's view, individuals' preferences are guided by mutable qualities of works of art such as perfection, evocation and originality, qualities which are directly influenced by social conditions and the period in which they were created.

For Fechner, the idea of a figure's beauty (an idea which Afonso rejected) could be determined by considering the figure chosen by the majority of people who, when faced with a selected group of stimuli, made their choices on the sole basis of qualities that change in accordance with the influence of the place, the social milieu and the time in which they are created. He also criticised the theory of forms, *Gestalt*, because it grants a pre-objectified step to subjectivity that contradicts the empiricist theory of reflection, which, in the context of his theoretical proposal, he defended as a 'subjective world that is a reflection of the objective world in which all our aesthetic ideas are linked.' And in 1971, he stated without equivocation that '*Gestalt*, the act by which the mind establishes a preference of forms, appears to me to be an anachronistic and scandalous excrescence of idealism.'¹³

Finale

Afonso's proposed theory of aesthetics aspires to uncover an understanding of the world available to the senses. Painting emerges as the best medium by which to approach the secrets of the universe directly through the use of its qualities and sensorial experiences; artists, through the resources that they have and use to better interpret the world, have a great responsibility. The

12. Holger Höge, Estética Experimental: Origens, Experiências e Aplicações, in João Pedro Fróis (Ed.). *Educação Estética e Artística. Abordagens Transdisciplinares*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.30.

13. Entrevista dada ao jornal *A Capital*, 1971.

12. Holger Höge, Estética Experimental: Origens, Experiências e Aplicações, in João Pedro Fróis (Ed.). *Educação Estética e Artística. Abordagens Transdisciplinares*, Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.30.

13. Interview with the newspaper *A Capital*, 1971.



Composição Geométrica, 1948
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 x 70 cm

determinadas qualidades inatas, que se aperfeiçoam pelo trabalho dedicado à «elaboração das formas» e pela força de vontade. O seu mundo pictórico é o mundo das possíveis ressonâncias sensitivas das formas conduzindo-nos inevitavelmente ao mundo do sujeito, questionando o modo como a subjectividade humana se desenrola e é construída: o espaço, o tempo e a causalidade estruturam a nossa subjectividade e por estarem ligados entre si é impossível falar deles isoladamente. É essa a dimensão pedagógica da obra plástica e teórica do artista-filósofo Nadir Afonso definida pelo uso de conceitos e ferramentas para a compreensão não apenas da sua obra plástica.

approach to art and science put forward by Afonso includes a cosmological philosophy from which one might aim to produce an analysis or synthesis of the nature of the world and seek to understand the mysteries of the evolution of thought. I believe this to be the basis of his theory of aesthetics and art. Afonso's aesthetics brings art and science closer together by triggering an intimacy between both areas whose meaning can be discerned in his thinking, as in both fields it requires the existence of certain innate qualities that are perfected by work on 'the elaboration of forms' and the strength of the will. His pictorial world is the world of possible sensitive resonances of forms, inevitably leading us to the world of the subject and questioning the way in which human subjectivity unfolds and is constructed: space, time and causality structure our subjectivity and, because they are linked to each other, cannot be spoken of in isolation. This is the educational dimension of the artist-philosopher Nadir Afonso's artistic and theoretical work, which is defined by the use of concepts and tools that enable us to understand more than just his artistic work.



Évora Surrealista, 1945
Óleo sobre contraplacado de madeira / Oil on plywood, 57 × 68 cm

NADIR AFONSO

A cidade cromática

“O artista é um suspeito; qualquer um pode interrogá-lo, detê-lo e levá-lo perante os juízes; cada palavra sua, cada uma das suas obras pode voltar-se contra ele. Goza de enormes vantagens, mas qualquer cidadão tem, em contrapartida, o direito de lhe pedir contas”.
(Jean-Paul Sartre, *Situations, IV*)

Recentemente, durante um almoço em sua casa, Nadir disse-me: “Sempre afirmei que o tempo não existe, mas ninguém acredita em mim”.

Talvez seja verdade que o tempo, como Nadir o entende – ou seja aquele fragmento de eternidade suspenso no instante da nossa existência – não existe. Existe pelo contrário um calendário cotidiano do nosso percurso: pequenas partículas de vida que se ramificam e seguidamente se ligam entre si para nos conduzirem a novos conhecimentos e múltiplos encontros. A negação do tempo é uma dúvida sem resposta, porque o pensamento avança por contrastes polares e afirma aquilo que antes tinha negado, contradiz aquilo que parecia já assente e vê simultaneamente as mil e uma ramificações de um pensamento que conduz paralelamente à angústia e à felicidade.

O percurso de Nadir Afonso traduz o balanço de uma vida passada a reconhecer e a reconhecer-se na experiência de numerosas relações que contam um tempo – de outro modo inexplicável – que paira sobre o horizonte de todo o século XX artístico. O mundo move-se e transforma-se em torno de si; a vida germina, cresce, morre e renasce no desenvolvimento de novos encontros que se cruzam e se dissolvem na metamorfose permanente da sua obra.

O arquiteto que pinta situa-se sempre sobre a linha de fronteira entre o projeto imaginado e a sua realização estética: o espaço é o aspeto fundamental da sua pesquisa, mas, ao pensar, o pensamento do artista é sempre uma narrativa por imagens. Nadir é filósofo, arquiteto e artista, por esta ordem, não porque as três definições se sigam por ordem descendente, mas porque são paralelas que se intersectam e se ramificam na mesma direção para revelarem um estado de espírito que afirma o direito à criatividade.

A cidade, lugar urbano por excelência, torna-se, nas obras de Nadir Afonso, espaço metafísico da razão; a sua visão é uma visão complementar, que traça as linhas sobre planos – horizontais e verticais – de uma frequência múltipla do mesmo projeto: forma e cor.

A pintura de Nadir Afonso pode ser, à primeira vista, desconcertante. É difícil situá-la num contexto pré-estabelecido dos movimentos e correntes artísticas que caracterizaram o século XX, de tal modo são evidentes e livres as suas qualidades instintivas e as autocríticas deliberadas.

É assim desde as suas primeiras telas, inspiradas numa pausada pesquisa de equilíbrios surrealistas, para depois atingir um gosto de geometrias esfumadas – ditadas prevalentemente pelo próprio exercício da profissão de arquiteto – Nadir coloca a ênfase no instante

NADIR AFONSO

The chromatic city

“The artist is a suspect; anyone is free to interrogate him, arrest him and drag him before the judges, every word, his every work may backfire on him. He does enjoy enormous advantages, but every citizen, in return, has the right to call him to account for them”.
(Jean-Paul Sartre, *Penser l'art*)

Recently, during a dinner at his home, Nadir told me, “I have always argued that time does not exist, but nobody believes me”.

It may well be true that time, as it is understood by Nadir – that is to say, that fragment of eternity suspended in the moment of our existence – does not exist. That which does indeed exist is a daily calendar of our past: tiny specks of life that branch off and intertwine together to drive us forward to new knowledge and a myriad of meetings. This disavowal of time is a question that has no solution, since thought proceeds by polar opposites, and it affirms that which it had previously denied, it upsets that which appeared to have been determined and at the same time sees the many offshoots of a thought that in parallel leads to anxiety and happiness.

Nadir Afonso's life experience collects together the synthesis of a lifetime spent in recognizing and self-recognition of the experience of many acquaintances which tell us about a time – otherwise inexplicable – that swept over the whole Twentieth Century art. The world moves and changes around it, life germinates, grows, dies and is reborn again in the development of new friendships that crisscross and dissolve in the continuous metamorphosis of his work.

The architect who paints always strides the borderline between the imagined project and its aesthetic creation: space is the cornerstone of his research, but when it is the artist who thinks, his thinking is always a tale which is told with pictures. Nadir is a philosopher, an architect and an artist in that order, not because the three definitions are in a top-down ranking, but because they are parallel, intertwining and branching into each other in the same direction to reveal a state of mind which claims its right to creativity.

The city, that urban location par excellence, is transformed, in Nadir Afonso's works, into a metaphysical space of the mind, his vision is complementary, it traces lines down on planes – both horizontal and vertical – taking a multiple approach to the same project: shape and colour.

Nadir Afonso's painting, at first glance, might be unsettling. It is so difficult to place it in any context defined by those artistic schools or movements that so characterized the Twentieth Century, because his instinctive qualities and his voluntary self-criticism are so obvious and clear. This is true from the very first of his canvases, inspired more by a calm quest for surrealist equilibriums, to then arrive at a taste of nuanced geometries – also primarily spurred by the



Les Spirales, 1954
Óleo sobre tela / Oil on canvas 84,4 x 67,2 cm

da pura emoção pictórica, submetendo a criatividade intelectual ao simples empenho numa mais intensa entrega à pintura como ato libertador do pensamento.

Certas obras de transição, as mais ligadas à fase pré-geométrica de inícios dos anos cinquenta, que têm a sua origem na prática da arquitetura, frequentemente tratadas com um gosto incisivo nos seus cromatismos variados, fazem pensar numa solução espacialista mais dedicada ao jogo do intercâmbio entre tons e cores e a um prazer pessoal do artista, que se diverte nesta invenção de planos em perspectiva. Mas também aqui, também no jogo da composição, o artista renuncia à evasão marginal, aos esquemas pré-construídos, às transitórias ideologias pictóricas, para redescobrir o gosto de um renovado empenho que o conduz ao expressionismo de uma linguagem absolutamente pessoal.

A tentativa, permanentemente presente no olho crítico de quem observa, de procurar o jogo das influências e das paternidades, dissolve-se nas experiências intensas e fragmentárias que se descobrem em toda a obra de Nadir Afonso. É certo que se reconhecem os contactos, os amigos e as colaborações que assinalaram o percurso do artista no âmbito das revolucionárias experiências juvenis em Paris, mas permanece intacta aquela fórmula de renovação que virá a constituir a marca de uma maturidade intelectual e que realça o estilo indiscutível do seu caminho.

Aquilo que Fernando Pernes designa como “a exuberância barroca” de Nadir Afonso, entendendo-se por “barroco” a fratura entre o antigo e o moderno, e que consiste – no que diz respeito à arte – no desaparecimento do objeto ou na sua teorização, torna-se na pintura argumento tangível de uma mudança radical.

A metamorfose que atravessa a obra de Nadir durante os anos cinquenta e sessenta, o gosto pela pureza das formas e a utilização da linha, quase como uma espécie de escrita plástica, revelam o prazer do artista numa linguagem “gráfica” do sinal que remete para a busca de um estilo que naqueles anos começava a definir-se como design. Esta observação não deve porém levar-nos a concluir que as suas obras se encerram num exercício de estilo sugerido pela experimentação, mas pelo contrário que a sua pesquisa se orienta para o gosto aventuroso de uma pesquisa intelectual ditada pela estética.

O gosto pelo esboço, pelo esquisso: *Estudos*, os micro-desenhos a que Nadir se dedica todos os dias como gesto libertador não são mais do que a transcrição de partículas criativas passadas a papel e que confirmam a conceção moderna do traço.

“Estudos para formas geométricas”, assim os define o artista, mas na verdade a combinação de formas e de cores seguem uma dinâmica que aponta para uma relação orgânica, e para a busca de um equilíbrio estético entre as formas perspectivadas fundamentais com o processo do movimento.

A identidade fundamental do seu período “barroco” encontra nas formas onduladas e curvas a respiração mais ampla de uma experimentação: as combinações de cores e a harmonia das formas são o resultado de um pensamento racional que segue um fio condutor ditado pela estética. A sensibilidade plástica das obras de Nadir, as mais ligadas à pesquisa dos anos cinquenta – *Les Spirales*; *Composição*; *Quatro cores* – continuam o

exercício de sua profissão de arquiteto – Nadir coloca o seu ênfase no instante de pura emoção pictórica, ao submeter a sua criatividade intelectual ao simples ato de pintar como ato libertador do pensamento.

Certas obras de transição, as mais relacionadas com a fase pré-geometria dos primeiros anos cinquenta, que têm a sua origem na prática da arquitetura, são frequentemente tratadas com um gosto incisivo nos seus cromatismos variados, fazem pensar numa solução espacialista mais dedicada ao jogo do intercâmbio entre tons e cores e a um prazer pessoal do artista, que se diverte nesta invenção de planos em perspectiva. Mas também aqui, também no jogo da composição, o artista renuncia à evasão marginal, aos esquemas pré-construídos, às ideologias pictóricas transitórias, para redescobrir o gosto de um renovado empenho que o conduz ao expressionismo de uma linguagem absolutamente pessoal.

A tentativa, constantemente presente no olhar crítico do observador, de procurar o jogo das influências e das paternidades, dissolve-se nas experiências intensas e fragmentárias que são encontradas em toda a obra de Nadir Afonso. É certo que se reconhecem os contactos, os amigos e as colaborações que assinalaram o percurso do artista no âmbito das experiências revolucionárias juvenis em Paris, mas permanece intacta aquela fórmula de renovação que virá a constituir a marca de uma maturidade intelectual e que realça o estilo indiscutível do seu caminho.

Aquilo que Fernando Pernes chama de “exuberância barroca” de Nadir Afonso, entendendo-se por “barroco” a ruptura entre o antigo e o moderno, e que consiste – no que diz respeito à arte – no desaparecimento do objeto ou na sua teorização, torna-se na pintura argumento tangível de uma mudança radical.

A metamorfose que atravessa a obra de Nadir durante os anos cinquenta e sessenta, o gosto pela pureza das formas e a utilização da linha, quase como uma espécie de escrita plástica, revelam o prazer do artista numa linguagem “gráfica” do sinal que remete para a busca de um estilo que naqueles anos começava a definir-se como design. Esta observação não deve porém levar-nos a concluir que as suas obras se encerram num exercício de estilo sugerido pela experimentação, mas pelo contrário que a sua pesquisa se orienta para o gosto aventuroso de uma pesquisa intelectual ditada pela estética.

O gosto pelo esboço, pelo esquisso: *Estudos*, os micro-desenhos a que Nadir se dedica todos os dias como gesto libertador não são mais do que a transcrição de partículas criativas passadas a papel e que confirmam a conceção moderna do traço.

“Estudos para formas geométricas”, assim os define o artista, mas na verdade a combinação de formas e de cores seguem uma dinâmica que aponta para uma relação orgânica, e para a busca de um equilíbrio estético entre as formas perspectivadas fundamentais com o processo do movimento.

A identidade fundamental do seu período “barroco” encontra nas formas onduladas e curvas a respiração mais ampla de uma experimentação: as combinações de cores e a harmonia das formas são o resultado de um pensamento racional que segue um fio condutor ditado pela estética. A sensibilidade plástica das obras de Nadir, as mais ligadas à pesquisa dos anos cinquenta – *Les Spirales*; *Composição*; *Quatro cores* – continuam o



Cais de Santos, 1944
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 100 x 100 cm

desenvolvimento sistemático de um processo que parte do surrealismo e reencontra, assim, o período dos anos trinta e quarenta do artista; como se as formas abertas e livres de *Metamorfoses*; *Évora Surrealista*; *Bruxedo*; *Composition* se fechassem entre si ou se completassem para dar realce aos campos marginais e definir a construção daquelas partes indeterminadas que agora podemos ver finalmente concluídas.

Neste processo, Nadir Afonso tem consciência de que se afasta dos temas do real sempre e apenas por aproximações, deslocamentos e desvios.

O artista parte porém do pressuposto de que quem observa a obra deve encontrar-se num estado de espírito semelhante ao seu e deverá ser capaz de se aperceber destas zonas intermédias que não são visíveis à primeira vista.

Apesar das muitas peregrinações, o imaginário visual de Nadir Afonso tende no entanto para a dinâmica de um impulso que se estende ilimitadamente, que abraça o infinito na hipérbole de um traço audaz e moderno. O afastamento repentino da tradição da pintura do século XX efetua-se com a autêntica invenção da série *As Cidades*, com os estudos e as projeções dos primeiros anos da década de 1960 e ainda hoje em processo de evolução.

A cidade torna-se, na conceção pictórica do artista, um espaço cromático e geométrico que se expande sobre a tela com a intenção de a atravessar para ir mais além. E isto adivinha-se já nas obras dos anos quarenta *Vila Nova de Gaia* e *A Ribeira*, de 1942, mas sobretudo é patente em *Cais de Santos*, de 1944, onde as formas se libertaram da estrutura e se lançam para um algures, ainda indefinido, mas certamente atingível.

Partindo da sua formação arquitetónica – ponto, linha, superfície – Nadir redescobre o gosto pelo traço como constante figurativa de uma identidade. Neste seu valor transcendente as obras deste ciclo tocam o seu vertiginoso limite nos lugares reconhecíveis e na caracterização dos elementos que os identificam.

Serão pois as cúpulas bizantinas da Basílica de São Marcos que nos farão reconhecer Veneza; ou será o traço de uma hipérbole de uma ponte sobre o Sena que nos faz atravessar Paris; ou talvez seja o regresso àquelas formas barrocas que nos ajuda a que respiremos Roma; o impacto vertical daqueles arranha-céus que nos remete para a visão de Nova Iorque, tal como talvez também a tenha visto Lucio Fontana em 1961, naquele amálgama de arquitetura e luz que o tinha ofuscado a ponto de pôr em causa toda a sua obra futura.

Nadir respira estas suas cidades e com um relance do olhar atravessa-as e comprime-as dentro do espaço perimétrico da tela, o seu ponto de vista é total: a arquitetura move-se em direção à cor e a composição torna-se “construção” pictórica, projeto orgânico. Naturalmente nem tudo é visível e compreensível, ou melhor, sob o visível e o compreensível afirma-se um elemento alheio que nos conduz ao não-visível, ao incompreensível, mas aquelas figuras e aquelas linhas são os sinais da transformação estética de uma paisagem sem território.

Na pintura de Nadir ganha forma a cidade cromática, levado pela sua necessidade interior de dar uma estrutura à composição e salientar com as cores a urgência de uma mudança radical; para o artista trata-se de conferir nova identidade aos lugares e de transformar o seu código de cognoscibilidade. As Cidades de Nadir Afonso são linhas sem

thought that follows a leitmotif propelled by aesthetics. The plastic sensitivity of Nadir’s works, those more closely linked to his research during the 1950s: *Les Spirales*; *Composição*; *Quatro cores*; stand as the systematic development of a process that starts from surrealism and, then, links on to his period which runs from the 1930s and 1940s, as if the open and free shapes of *Metamorfoses*; *Évora Surrealista*; *Bruxedo*; *Composition* closed among each other or concluded to highlight the marginal areas and to define the construction of those indeterminate parts that we can now finally see concluded.

In this process, Nadir Afonso is aware that he is moving away from themes of the eternally real and only for approximations, displacements and deviations. He accordingly starts from the assumption that he who is viewing the work should always find himself in a state of mind similar to his, and that he can perceive these intermediate zones that are not discernable at first glance.

Despite the many peregrinations, Nadir Afonso’s visual imagery, however, tends toward the dynamics of an indefinitely extended outburst that embraces infinity in the hyperbole of a bold and modern sign. The sudden break from the pictorial tradition of the Twentieth century occurs with the authentic invention of the series: *As Cidades*, *The Cities*, with the studies and projections that he started in the early 1960’s and which continue to evolve.

The city becomes, in the pictorial conception of the artist, a chromatic and geometric space that swells outward on the canvas with the intent of crossing it to go beyond. And this can already be grasped in the works of the 1940s: *Vila Nova de Gaia* and *A Ribeira*, of 1942, but especially it can be seen in *Cais de Santos*, in 1944, where the forms are freed from the structure and rocket themselves toward elsewhere, still undefined, but certainly reachable.

Taking his architectural training – point, line, surface – as his starting point, Nadir rediscovers the taste for the sign as a figurative constant of an identity. In this transcendent value, his works of this cycle reach their dizzying limit in the recognisability of places and in the selection of the elements that identify them.

There will then be the Byzantine domes of the Basilica of San Marco that shall let us recognize Venice, or the hyperbole sketched of a bridge over the Seine, which makes us cross through Paris, or maybe it is the return to the Baroque style, which helps to make us breathe the air of Rome, or the vertical impact of those skyscrapers that sends us a vision of New York, as perhaps it was also seen by Lucio Fontana in 1961, in that blending of architecture and light that dazzled him to the point that he changed styles which would readily be seen in all of his future works.

Nadir breathes his cities and with a glance crosses them and compresses them into outer space of the canvas, his point of view one that is total: the architecture is moving towards colour and composition becomes a “construction” of a painting, an organic project. Not all of course is visible nor understandable, or better said, under the visible and understandable a foreign element makes its way that leads us to the non-visible, to the incomprehensible, but those signs



Demogorgon, 1947
Óleo sobre tela / Oil on canvas de serapilheira, 63,7 × 74,1 cm



Ailes
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 × 74 cm

pedras, figuras que se desdobram como fitas esticadas; nervuras verticais e horizontais que, depois de se entrecruzarem, prosseguem o seu fluxo e pouco depois se detêm, pilstras angulares que se destacam do contexto e interrompem a linha que o edifício desenha para restituir a imagem de um panorama reconhecido e reconhecível.

É certo que a experiência capaz de compreender esta metamorfose assenta também na colaboração de Nadir com dois arquitetos que revolucionaram os processos da arquitetura: Le Corbusier e Oscar Niemeyer, com quem trabalha nos anos quarenta e cinquenta; mas o eixo do interesse crítico desloca-se igualmente para os contactos do artista no Paris do pós-Guerra com os amigos pintores e as sinergias paralelas que emergem dessas amizades.

Em 1946, Nadir parte para Paris, onde frequenta o curso de pintura da *École des Beaux-Arts* e ao mesmo tempo trabalha no atelier ATBAT do arquiteto Le Corbusier; será Paris a estimular um círculo de amigos bem escolhidas: Pablo Picasso; Fernand Léger; Giorgio de Chirico; Sonia Delaunay; Max Jacob; Victor Vasarely; pintores, certamente, mas também pensadores e filósofos que investigam a relação entre a arte e o tempo que a exprime.

Veneza e a arquitetura das formas

Através das fases atravessadas pela pintura de Nadir Afonso parece fácil remontar às origens do seu trabalho, mas também, reconstituindo os pontos de contacto com o pós-impressionismo e o surrealismo, é de qualquer modo evidente que o artista apenas percorre estas vias para encontrar um caminho pessoal através de um caminho esgotado.

Como situar então o percurso de Nadir Afonso? Inegavelmente, as suas origens devem buscar-se nas sinergias daquele clima de inovação e de pesquisa que se respirava em Paris no período a seguir à Segunda Guerra Mundial, mas o espírito do artista – o seu pensamento – é já moderno.

A obra de Nadir Afonso situa-se desde o início dos anos cinquenta – com indiscutível carácter de originalidade – no panorama da melhor pintura internacional.

Desde algumas pinturas significativas de finais dos anos quarenta – *Máquina de costura* de 1946; *Demogorgon* de 1947; *Ailes* de 1948 – até ao pré-geometrismo e ao período barroco, podemos apreciar plenamente a natureza intimamente construtiva, delicada e poética, que segue um percurso coerente, imune a dispersões, e apresenta-nos uma série de obras imbuídas de uma subtil harmonia de formas e de cores, inclinadas à reflexão e destinadas a perdurar na memória.

Pensamento, por um lado, e forma e cor, por outro, são as componentes que dão consistência à estrutura orgânica do trabalho de Nadir Afonso; não se trata porém de um filósofo que pinta, ou de um arquiteto que desenha, e ainda menos de um pintor que escreve, mas da confluência – no conjunto de recursos de um temperamento múltiplo – de diferentes

and those lines are the signs of an aesthetic transformation of a landscape without a land.

The chromatic city takes shape in Nadir's painting, his is an inner need to give structure to composition, to underscore with his use of colour the urgency of a radical change; for the artist it is a matter of providing a new identity to the places and to altering their code of recognisability. Nadir Afonso's Cities are lines without stones, signs that develop as a taut ribbons; horizontal and vertical frames that, after having crisscrossed each other, continue their flow and shortly after draw to a halt, angular pillars that detach themselves from the context and interrupt the line that the building designs in order to return the image of a recognized and recognizable landscape.

Certainly the experience to grasp this metamorphosis also springs from Nadir's collaboration with two architects who have revolutionized the schemes of architecture: Le Corbusier and Oscar Niemeyer, with whom he worked in the 1940s and 1950s, but the axis of critical interest also moves toward the acquaintances that artist cultivated in post-war Paris with artist friends and the parallel synergies that branched out from those friendships.

In 1946 Nadir left for Paris, where he attended a painting course at the *École des Beaux-Arts* while at the same time working in the architect Le Corbusier's ATBAT studio; it would be Paris that sparked the creation of a very select circle of friends: Pablo Picasso, Fernand Léger, George de Chirico, Sonia Delaunay, Max Jacob, Victor Vasarely, painters undoubtedly, but also thinkers and philosophers who were delving into the relationship between art and time that expresses it.

Venice and the architecture of Shapes

While might seem easy to re-ascend back to the origins of Nadir Afonso's work by passing through his stages, but also by reconstructing its points of contact with the post-impressionism and surrealism, it is still quite obvious that the artist has travelled down these roads alone to find a personal path through an exhausted terrain.

How then should we place Nadir Afonso's path? Undoubtedly, its origins must be traced back to the synergies of that atmosphere of innovation and research that was breathed in Paris after the World War II, but the artist's spirit – his thinking – is already a modern one. The Nadir Afonso's work can be placed at the onset of the 1950's – with unmistakable features of originality – into the panorama of the best international painting. Already, in some significant paintings of the late forties: *Máquina de costura* of 1946; *Demogorgon* of 1947; *Ailes* of 1948; until his pre-geometrism and Baroque period, we can value all of his intimately constructive, delicate and poetic nature, which continues to follow his consistent path, unaffected by any disorientation, and presents us with a series of works imbued with a subtle harmony of shapes and colour, reflection-oriented and intended to last in the memory.



Nova Iorque, 2003
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 94 × 138 cm

técnicas de abordagem da realidade, de algo como uma máquina ambivalente elaborada por instinto para um reconhecimento rigoroso do mundo em que vivemos.

O pensamento, a cor e a forma são de facto instrumentos da mesma linguagem que o artista utiliza para dar coerência aos fragmentos de um mundo em desagregação, através da última possibilidade de coesão que ainda nos resta: a poética da arte.

Desde as primeiras obras dos anos trinta, naquelas paisagens que descrevem a visão de um panorama percorrido, *Campinas e Larouco* de 1937, podemos já identificar o salto deliberado do artista para o abstrato ou o informe, para documentar a visão de um mundo que se prepara para a mudança.

Aqueles fragmentos recuperados do figurativo, deslocam-se – através da ondulação de uma pincelada suave – dentro do caos de uma realidade em desagregação; recusado o mero acaso da emoção gratuita, o artista concentra-se na pesquisa e na experimentação, que é aliás o que deu à arte do século XX o impulso propulsor para a realização de obras incomparáveis.

No trabalho de Nadir é porém reconhecível o timbre de uma pintura extremamente controlada, onde o equilíbrio entre tradição e experimentação se conjuga graças à contínua elaboração de um permanente regresso aos mesmos temas e assuntos, quase que por uma série de sucessivos ajustamentos ditados por uma análise profunda ou pela releitura íntima sob uma nova perspectiva interior.

As cidades de Nadir Afonso apresentam-se como o surgimento de uma arquitetura em mutação e parecem emergir de uma realidade recentemente eliminada e que no entanto aflora nas representações de estruturas diagonais, linhas retas e depois onduladas em diversos cromatismos, onde a intimidade apreendida pela visão se expande em busca de um novo espaço, mais amplo e organizado. De resto, o arquiteto deve ter fé na sua vocação: memória do passado e visão do futuro.

O gosto pela composição técnica, entendida como disciplina intelectual e sensibilidade orientada para o gosto de um expressionismo extremamente seguro, que não é apenas instinto, mas autêntico impulso emotivo, conduz antes o artista para os territórios fervilhantes de uma pintura conceptual que vai além da concepção do tempo como registo do vivido, e o orienta para uma projeção de ambiente espacial.

Ao voltar a reler aquela feliz fase pictórica do pré-geometrismo e do período barroco, e analisando com mais atenção a pesquisa desses anos, somos espontaneamente levados a salientar o esforço posto por Nadir Afonso na prática da experimentação na pintura, surpreendente naquele tempo. O artista nessas obras anuncia inclusive territórios cromáticos inexplorados, combinações ousadas de cores, signo-energia de fronteiras extremas entre o espaço e o seu limite. Uma cor já evidenciada numa serialidade de formas corpusculares, ou imaginada como movimento de ondas eletromagnéticas, de bobinas explosivas de energia, de nós vetoriais, carregados de uma gestualidade livre, mas intencionalmente governados pela estrutura arquitetónica da composição.

Na obra de Nadir, o espaço e o tempo desempenham o seu papel num palco onde ocorrem fenómenos físicos que permitem caracterizar o estado de movimento da matéria

Thought on one hand, and shape-colour on the other, are the components that bind together Nadir Afonso's organic structure, but this is not a question of a philosopher who paints, nor of an architect who designs, and still less of a painter who writes, but it is their combination – in a multi-temperament economy – to a different technical approach to reality, something like a bivalent machine that has been instinctively developed for the punctual recognition of the world in which we live.

Thought, colour and shape are in fact instruments of the same language that the artist employs to put together the fragments of a world in dissolution, through the last surviving possibility of cohesion that we have left: the poetry of art.

Starting from his early works of the 1930s, in those landscapes that describe the visualization of a crossed panorama: *Campinas* and *Larouco* of 1937, we are already able to identify his arbitrary leap into the abstract or into shapelessness, in order to document the vision of a world getting ready for the coming change.

Those fragments recovered from the figurative, move – through the soft ripple of a wet brush stroke – in the chaos of a disintegrating reality, the pure randomness of gratuitous emotion is eschewed, the artist focuses on research and experimentation, which imbued the art of the Twentieth Century with that propelling driving force that sparked the creation of incomparable works.

In Nadir's work, however, we can recognize the accent of an extremely controlled painting, where the balance between tradition and experimentation lives through the constant elaboration of a continuous return to the same themes and subjects, almost as if it were a series of subsequent adjustments dictated by a deep analysis or by the intimate revisiting of a new inner perspective.

Nadir Afonso's Cities stand as the apparition of an ever-changing architecture and appear to emerge from an apparently erased reality and notwithstanding this flourishing in the patterns of diagonal structures, straight lines and then waving in different chromatisms, where the intimate collection of vision expands in the quest of a new space, one that is more spacious and organized.

Moreover, the architect must always remain faithful to his vocation: memory of the past and vision of the future.

The taste for technical composition, understood as an intellectual discipline and sensitivity to the taste of an extremely clear-cut expressionism, which is not only instinct, but an authentic emotional drive, instead leads the artist to lands that are swarming with a conceptual painting that goes beyond the conception of time as a record of the lived experience, and directs it to a projection of spatial environment.

Going back to read once again that happy pictorial season of pre-geometrism as well as his baroque period and, by more accurately analysing the research carried out during those years, it is natural to emphasize Nadir Afonso's efforts in practicing a pictorial experimentation, that was surprising for those times. The artist in those works arrives at prefiguring unexplored chromatic lands, bold matchings of colours, the sign-energy of extreme borders between space



Perspectiva II
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 88 × 115,5 cm

através da simultaneidade da cor; a aventura dos *Espacillimité*, a que o artista se dedica em finais dos anos cinquenta, remete também na minha opinião para as experiências musicais de vanguarda dessa época. A amizade com Iannis Xenakis, compositor, arquiteto e engenheiro, uma das figuras mais inovadoras entre os músicos experimentalistas do pós-Guerra, influi em grande medida, na pesquisa de Nadir Afonso na pintura, sobre os efeitos geométricos da curvatura do espaço-tempo. As experiências musicais desse período e a descoberta dos sofisticados equipamentos eletrónicos que captam e transmitem ondas eletroacústicas e reenviam para um monitor a oscilação do espetro sonoro e a sua figuração estimulam a curiosidade do artista, que estabelece uma relação entre a geometria do signo e a estrutura métrica do espaço com um traçado que atravessa os campos de força da matéria e da cor.

Movimento perpétuo da alma, a pintura de Nadir confronta os dois conceitos originais da reflexão filosófica sobre o espaço: a ordem e a desordem. O arquiteto (o ordenador) e o pintor (o alquimista) defrontam-se no estudo da extensão e narram na obra os ecos profundos de uma análise que salienta o assunto representado como revelação de uma presença. O espaço portanto como *Urphänomen*, fenómeno originário e momento constitutivo do acontecer e do ser, onde convivem todos os elementos da metafísica ocidental.

É por isso que as soluções geométricas de Nadir Afonso não nascem do cálculo, mas antes da percepção de um absoluto que atravessa o tempo e se deposita no espaço com uma solução que se pode reconduzir ao ser no seio da pintura como conceito de introspeção.

Isto mesmo se deduz de obras como *Perspectiva II* e *Le sentiment de demain I*, da década de 1960; mas, já nos anos cinquenta, o fenómeno é evidente nas pinturas que pertencem ao ciclo do período egípcio, *Le Dieu Ra*, *Áspide* e *Offrandes*, nas quais a intermitência das cores pretende salientar a subordinação do espaço à elaboração do pensamento.

Nadir contemporâneo

O principal objetivo destas exposições italianas, porém, é sobretudo o de pôr em relevo o trabalho contemporâneo do artista. Partindo da produção de princípios da década de 1980, as obras de Nadir Afonso transmitem a força de um signo inovador que suplanta as estratégias dos movimentos artísticos para explorar uma nova linguagem das formas.

As pinturas deste período concentram-se na evolução de um discurso que visa representar a cidade como lugar de pertença que, mesmo na sua transformação estética, continua a manter o fascínio de uma descoberta. A vida da cidade, com o seu desenvolvimento urbanístico fervilhante, assume nas obras de Nadir a dimensão de uma nova espacialidade; a sua pesquisa só parcialmente exclui a reprodução subjetiva do autêntico e reinterpreta-o através da expressão metafísica do símbolo e mediante a realização colorística de impressões sugeridas pela força do impacto visual.

and its limit. A colour already enucleated in a seriality of corpuscular shapes, or imagined as a movement of electromagnetic waves, coils of explosive energy, vectorial junctions, charged with a free gestural expressiveness, but intentionally governed by the architectural structure of the composition.

In Nadir's work, space and time play their role upon a stage where physical phenomena occur that allow us to characterize the state of motion of matter through the simultaneity of colour; the adventure of *Espacillimité*, which the artist pursues at the end of the 1950s, in my opinion also refers to the musical avant-garde experiments of the period. His friendship with Iannis Xenakis, composer, architect and engineer, and one of the most innovative figures of the musicians-experimenters of the post-war period, had no small amount of influence in Nadir Afonso's pictorial research, on the effects of the geometric space-time bending. The musical experimentation of those years and the discovery of sophisticated electronic instruments that detect and transmit the electroacoustic waves on the screen and refer the oscillation of the sound spectrum and its figuration stimulated the curiosity of the artist, who relates the geometry of the sign and metrical structure of space to a trail that runs through the fields of force of matter and colours.

Perpetual motion of the soul, Nadir's painting also deals with the two original concepts of philosophical reflection on space: order and disorder. The architect (the organizer) and the painter (the alchemist) confront each other in observing the extension and tell in the work of the deep echoes of an analysis that sheds light on the subject represented as the revelation of a presence. Space therefore as *Urphänomen*, a basic phenomenon and a constitutive moment of happening and being, where all the elements of Western metaphysics blend together.

This is why all Nadir Afonso's geometric solutions do not arise from calculation, but from the perception of an Absolute that transcends time and is deposited in space with a solution which might be referred to the being in the painting as a concept of introspection. This is also evident in works such as: *Perspectiva II* and *Le Sentiment de Demain I*, of the 1960s, but already in the 1950s, the phenomenon is evident in the paintings that belong to the Egyptian period cycle: *Le Dieu Ra*, *Áspide* and *Offrandes*, where the intermittence of colours tends to stress the subordination of space to the elaboration of thought.

Contemporary Nadir

But the main objective of these Italian exhibitions is mostly to highlight the artist's contemporary work. Starting from the production of the early 1980s, Nadir Afonso's works transmit the strength of an innovative sign that goes beyond the schemes of artistic movements in order to explore a new language of shapes.

The paintings of this period focus on the evolution of a discourse that aims at representing the city as a place of belonging which, even in its aesthetics



Kuala Lumpur, 2008
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 190 × 210 cm

A decomposição da forma, que surge já esparsa nas obras dos primeiros anos da década de 1970, *Baía Blanca* de 1969, e prossegue depois na pesquisa construtivista dos períodos seguintes, com *Cristalis* de 1983 e *Nova lorque* de 1995, mantém no entanto ainda intacto o apelo à reevocação dos ciclos precedentes percorridos pelo artista.

Será apenas nos finais dos anos noventa e até às pinturas mais recentes que Nadir Afonso descobre a cifra estilística de uma nova linguagem contemporânea, que encontra na síntese estático-dinâmica dos lugares o equilíbrio simétrico de uma projeção irregular que confere ao seu trabalho o timbre pessoal de uma absoluta originalidade.

Entre as numerosas obras deste último período podemos destacar alguns exemplos significativos: *Florença* de 2006, em que a cidade toscana surge imersa em cromatismos de vermelho e parece construída sobre uma hipérbole; *Kuala Lumpur* de 2008, que emerge como uma aparição do jogo dos vorticismos cromáticos; *Toronto* de 2007, em que a estrutura da composição está suspensa no espaço; e *Cidade Incerta* de 2010, em que a poética do signo parece construída sob a perspectiva de uma geometria evanescente da qual reemergem os temas da memória.

Em todas as obras dos últimos anos aparecem assim equiparados os signos e sinais do seu percurso de arquiteto e de pintor e nos quadros emergem os traços de uma pintura fantasmagórica na qual o artista sente a necessidade de exteriorizar todo o seu espírito de homem contemporâneo. É uma visão voltada para o amanhã esta que Nadir atravessa no interior da conceção das suas cidades futuríveis; uma visão que se alarga inclusive à própria amplitude de uma medida que tende a expandir a tela, a superar os limites do espaço.

A conceção destas obras parte porém de micro-desenhos que o artista impõe a si próprio realizar como disciplina diária: os *Estudos* são apontamentos de viagem registados em papel destinados a documentar a memória visual e pôr em foco a composição espaço-temporal do projeto. Os pequenos estudos que Nadir realiza quase que para reafirmar a certificação da ideia continuam a ser a projeção de um processo evolutivo que seguidamente o conduzirá do infinitamente pequeno do papel ao infinitamente grande da tela.

Cada obra deste período recente transforma-se também numa pequena biografia visual do artista e contém todos os elementos necessários ao seu reconhecimento; atravessar a cidade com as suas luzes, observá-la transversalmente com a dinâmica da arquitetura, entrar na engrenagem da cor, são experiências que agitam novas vibrações e emoções diferentes. Nadir Afonso revela-se nestas obras um autêntico pintor moderno que envereda pela via certa, e nos guia numa nova visão da contemporaneidade.

É assim que nos é proposto, através da evolução do pensamento do artista, descobrir na sua obra não um conjunto de experiências e recordações, mas um trabalho que visa a revelação de um futuro ainda possível, e a sua vocação para a narração através de imagens manifesta a convicção intelectual de que todo o itinerário pessoal pode ser partilhado e que a história de qualquer pessoa pode tornar-se uma aventura coletiva.

O tempo suspenso da representação ganha forma no trabalho de Nadir e expande-se na tela no interior de uma pintura plena de alusões e de destino; o seu duplo temperamento

transformation, still retains the charm of a rediscovery. The life of the city, teeming in its urban development, takes, in Nadir's works the dimension of a new spatiality; his quest only partially excludes the subjective reproduction of the truth and reinterprets it through the metaphysical expression of the symbol and through the implementation of coloristic impressions suggested by the visual impact.

The decomposition of the shape, which already begins to appear less frequently in the works of the early seventies: *Baía Blanca*, 1969, and then continues in a constructive search for successive periods with *Cristalis* of 1983 and *Nova lorque* of 1995, but that harking back to the re-evocation of the previous cycles travelled down by the artist still maintains intact.

It will only be from the late 1990s onward and up to his most recent paintings that Nadir Afonso identifies the stylistic hallmark of a new contemporary language, that finds in the static-dynamic synthesis of locations the symmetric equilibrium of an irregular projection which imparts his work with the personal stamp of absolute originality.

Among the numerous works of this last period we can identify some important examples: *Florença* in 2006, where the Tuscan city appears bathed in the chromatisms of red and seems built upon a hyperbole, *Kuala Lumpur* in 2008, which emerges like an apparition from the play of colour vorticisms; *Toronto* in 2007, where the structure of the composition is suspended in space, and *Cidade Incerta* in 2010, where the poetry of the sign appears to be constructed from the perspective of an evanescent geometry from which the themes of memory resurface.

Throughout all of his works of recent years, the signs and symptoms of his past as an architect and as a painter are assimilated and in his paintings there are traces which emerge of a phantasmagorical painting where the artist feels the need to express all of his soul of a modern man.

It is a vision that looks to tomorrow that Nadir is crossing into the conception of his futuristic cities; a vision that extends well into the same dimension of a measure that tends to expand the canvas, to overcome the limitations of space.

The conception of these works, however, starts from the tiny drawings that the artist imposes on himself as a daily discipline: the *Estudos* are indeed traveller's notes recorded on paper to document the visual memory and to focus on the space-time composition of the project.

The small studies that Nadir creates almost to reaffirm that the certification of the idea remains the projection of an evolutionary process which then leads him from the infinitely small of paper to the infinitely large of the canvas.

Every work of this recent period also becomes a little visual biography of the artist and contains all the elements necessary for its recognisability; crossing through the city with its lights, observing it transversely with dynamics of architecture, entering into the interworking of colour are experiences that jog new vibrations and different emotions. Nadir Afonso is revealed in these works as a



A Cidade Incerta, 2010
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 174 × 247 cm

– saturnino e dionisíaco – insinua-se no íntimo do menino que brinca com as cores para dar forma aos sonhos, para imaginar que talvez numa qualquer parte do tempo e do espaço exista uma imensa e maravilhosa felicidade.

É sobretudo nestas obras recentes que se revelam a força e a determinação do artista para prosseguir a sua busca pessoal sobre a redescoberta e a aplicação de uma nova linguagem metafísica.

true modern painter who sets us on the right road, and guide us toward a new vision of contemporaneity.

Throughout the evolution of his thought, the artist has therefore resolved to deploy in his work, rather than a collection of experiences and memories, a work on the identification of a future that is still possible, and his vocation for telling stories with images reveals the intellectual conviction that each private trip may be shared and everyone's private history may become a collective adventure.

The suspended time of representation takes shape in Nadir work and expands over the canvas into a painting full of allusions and destiny, and his dual temperament – Saturnine and Dionysian – are deeply instilled in the child who plays with the colours to give shape to dreams to imagine that maybe some part of time and space there is an immense and wondrous happiness.

It is especially in these recent works that the strength and determination of the artist to pursue his personal quest on the rediscovery and application of a new metaphysical language are revealed.



Toronto, 2007
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 152 × 228 cm



Bruxelas, 1971
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 89 × 138 cm

NADIR AFONSO: DE ARQUITECTO A PINTOR

É bem possível que, logo desde a sua juventude, Nadir Afonso pressentisse o seu futuro, já que, aos 25 anos, e imediatamente após concluir os seus estudos em arquitectura, se matriculou na Escola de Belas Artes de Paris, usufruindo de uma bolsa de estudo do governo francês para estudar pintura. Contudo, o que primeiro o atraiu foi a excelência de Le Corbusier, cuja equipa chegou a integrar entre 1946 e 1948 e, novamente, em 1951. Entre 1952 e 1954, colaborou com Niemeyer no Brasil, regressando depois a Paris para não perder a vaga de artistas que, nesse momento, exploravam os caminhos futuristas da «arte cinética».

Este paralelismo vocacional e profissional reflecte-se nos seus trabalhos pictóricos, nos quais se percebe um desenvolvimento autónomo de formas singulares. Nadir deixou-se encantar pela geometria, razão pela qual as suas primeiras pinturas são animadas pela exploração de variantes encontradas em algumas formas concretas, as quais podem muito bem partilhar o seu protagonismo com o desenho arquitectónico: losangos, quadrados, rectângulos, circunferências e elipses, entre outros, combinam-se em inúmeras sequências através das quais Nadir vai descobrindo as inesgotáveis faces da representação pictórica, que ainda se lhe apresenta como emblema decorativo e como desenho parcial no quadro mais amplo da arquitectura. Não lhe cabia inventar nada num terreno já pisado pelos construtivistas Mondrian e Vasarely, mas esses primeiros passos serviram-lhe para se adiantar num mundo plástico que, uma vez agitado pelos ventos do futurismo, estenderia o seu olhar até horizontes mais ambiciosos, nos quais, não só a forma individual convertida em monumento, como os próprios monumentos consagrados pela história da arquitectura são integrados no vasto espaço urbano que acabará por definir a sua personalidade pictórica.

Ainda que, em 1965, Nadir Afonso tenha abandonado definitivamente a profissão de arquitecto para se dedicar inteiramente à pintura, não se pode entender a sua posterior evolução sem compreender este primeiro estádio, pois mesmo deixando de projectar edifícios ou de desenhar cidades, a pintura de Nadir continua a ser a arte de um arquitecto, com toda a bagagem teórica que a acompanha. A interdisciplinaridade que essa profissão hoje reclama desembocou num delineamento plástico que, além de se concentrar em alguns princípios teóricos, constituiu a sua forma de vida: a partir de então, o artista já não podia trabalhar como mero desenhador, pois pensava como pintor e vivia para pintar, sentindo a necessidade de executar cada um dos seus próprios projectos. O desenho arquitectónico subsistiria como essência permanente da sua estrutura mental e como fonte de ideias, mas o que realmente o preocupou a partir de então foi a resolução pictórica desses problemas, a expressão plástica dessas imagens manuseadas no ateliê e o engrandecimento da geometria e da cor, passando o relevo e a planta a serem exclusivamente pinturas com plena autonomia estética.

Ainda que os princípios de análise oferecidos pela arte de Nadir Afonso sejam múltiplos, vou fixar-me somente em dois aspectos que, em meu entender, enquadram o panorama da sua produção plástica, a saber: a temática urbana que serve de suporte à investigação das

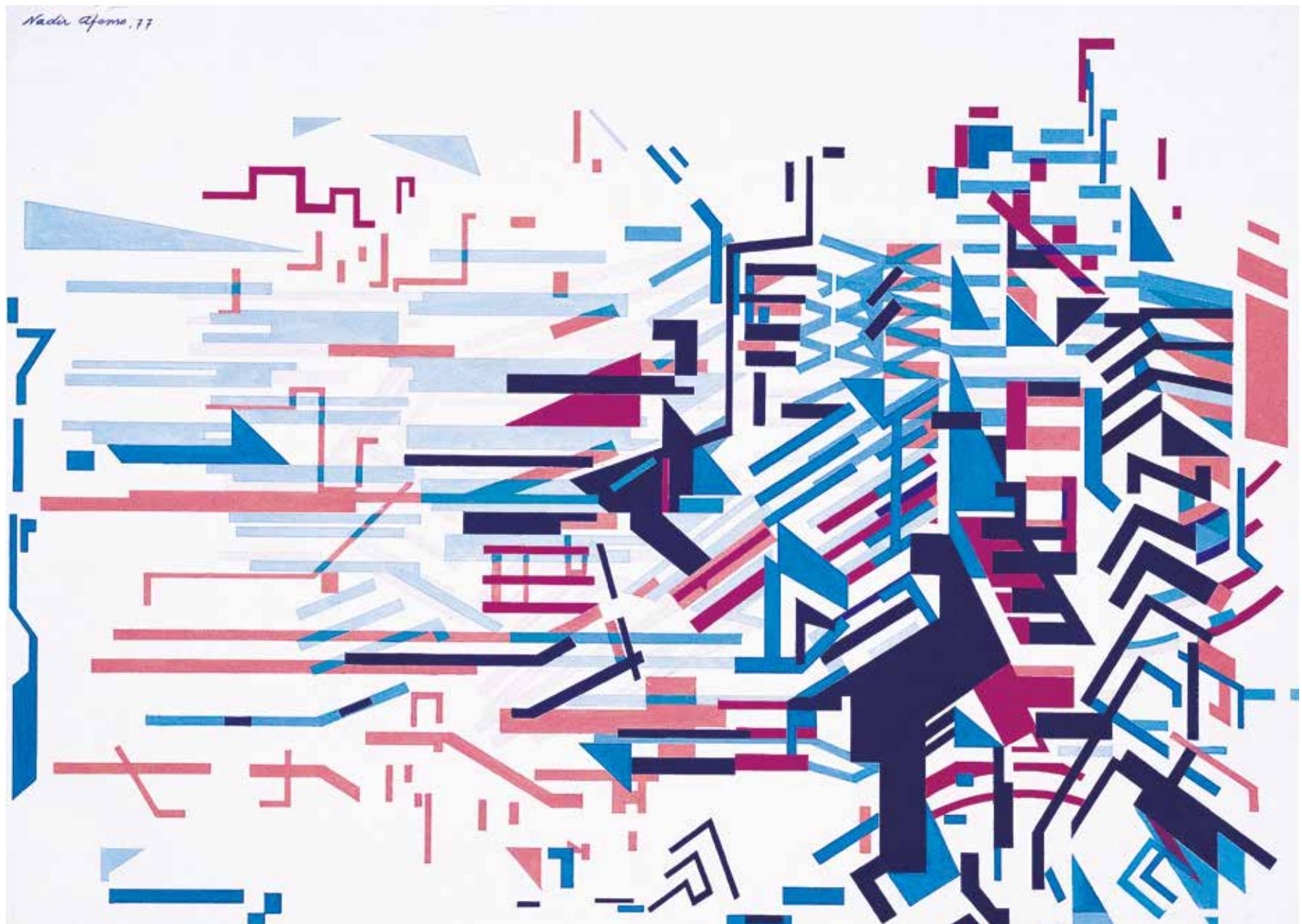
NADIR AFONSO: FROM ARCHITECT TO PAINTER

It is very likely that, as a young man, Nadir Afonso foresaw his future, for at the age of twenty-five, immediately after completing a degree in Architecture, he received a grant from the French Government and enrolled at the Paris School of Fine Art to study painting. However, it was Le Corbusier's brilliancy that first attracted him: Nadir Afonso was a member of the architect's team between 1946 and 1948 and again in 1951. Between 1952 and 1954 he collaborated with Niemeyer in Brazil, returning to Paris so as not to miss the wave of artists who, at that time, were exploring the futurist paths of 'kinetic art'.

This vocational and professional parallel is reflected in his pictorial work, in which it is possible to make out the autonomous development of individual forms. Nadir Afonso was enchanted by geometry and his first paintings were galvanised by an exploration of variants identified in certain specific shapes that are equally likely to be found in architectural drawing: losanges, squares, rectangles, circumferences and ellipses, among others, are combined in endless sequences through which Nadir Afonso discovered the countless facets of pictorial representation, which appeared to him either as a decorative emblem or as a partial drawing within the broader frame of architecture. In taking a path already trodden by the constructivists Mondrian and Vasarely, he had no need to invent anything. These initial steps, however, served to advance him in an artistic world that, once stirred by the winds of futurism, would extend its gaze to more ambitious horizons that would take in not only the individual shape made monument but also the very same monuments that have been consecrated by the history of architecture, integrated into the vast urban space that would eventually define his artistic personality.

Although Nadir Afonso definitively abandoned architecture in 1965 to devote himself entirely to painting, his subsequent development cannot be understood unless in the light of this initial stage, since, although he no longer designed buildings or drew cities, Nadir Afonso's painting, with all the theoretical baggage that went with it, continued to be the art of an architect. The interdisciplinarity that the practice of architecture now demands led to an artistic framework that, far from focusing on certain theoretical principles, constituted a way of life: from that point on, the artist could no longer work as a mere draughtsman since he thought as a painter and lived to paint, needing to execute each of his plans himself. Although architectural drawing would continue to be a permanent part of his mental makeup and would serve as a mine of ideas, what really concerned him from this point on was the pictorial resolution of these problems, the artistic expression of images leafed through in the studio and the expansion of geometry and colour, in which reliefs or plans gave way to paintings that enjoyed complete aesthetic autonomy.

Although Nadir Afonso's art can be examined from multiple analytical perspectives, I intend to focus on just two aspects which, in my view, frame the



S. Paulo, 1977
Guache sobre papel / Gouache on paper, 28,5 × 41 cm

formas e as estruturas definidoras do seu trabalho pictórico. Ao fazê-lo, terei em consideração que, de forma alguma, o artista esgotou o denso húmus teórico e prático que deriva da sua obra enquanto pintor cujo conhecimento, creio, se traduz numa urgente necessidade.

Desde que existem cidades e pintura que se evidencia o interesse dos artistas em utilizar o horizonte urbano como ponto referencial de perspectiva na representação bidimensional. Porém, são muito diferentes as funções que fixam a paisagem urbana dentro de um quadro, fresco ou mosaico, dependendo da época e do estilo em questão.

Um exercício bastante interessante consiste em colocar as «paisagens urbanas» de Nadir Afonso ao lado daquelas de Braque, Delaunay, Picasso, Léger ou Boccioni. Assim, podemos compreender de que modo a pintura deste arquitecto português constitui um passo em frente, pois Nadir parte justamente do limite alcançado por aqueles artistas. Nadir Afonso começou por desenhar cidades verdadeiras, mas acabou por prescindir das mesmas, recorrendo à sua habilidade manual e apreendendo a essência plástica do «genius loci». Neste momento, optaria pela pintura pura e pelo estudo dos valores estéticos que o próprio ato da composição do quadro encerra, absorvendo todo o saber concentrado no esboço urbanístico numa admirável simbiose sintetizadora.

O desenho converte-se, pois, no seu próprio fim, porquanto não está ordenado em função da distribuição de ambientes habitáveis, mas como puro objeto de contemplação: é este o resultado da alienação sofrida pelo técnico quando consumido pela ambição estética do artista. As cidades de Nadir não são já simples representações de ruínas, praças famosas ou monumentos. Na sua linguagem, a arquitetura é muito mais que a estrutura do cenário. Eu diria que, quase desde o princípio, o urbano é para Nadir um puro pretexto do qual lhe interessa apenas o estrato, primeiro de formas e ritmos, e depois unicamente de sensações fugazes. Nadir radiografa os volumes para representar somente o seu esqueleto estrutural, ainda que este surja sempre filtrado pela sua própria subjetividade. Por vezes, até chegamos a duvidar se se trata de uma paisagem urbana captada nos seus centros ou ritmos geradores, ou se o quadro inventa, nos seus antolhos, a visão urbana, projetando o indizível no campo da criação. De resto, para Nadir não há arte sem que exista criação.

Que são, pois, as cidades de Nadir, se eliminam do horizonte tudo o que a paisagem tem de «pitoresco»? Da mesma maneira que, com outros motivos, a cidade tem servido para que determinadas correntes da arte crítica a tomem como emblema ético, ou como apogiatura de uma mensagem social da qual a representação plástica é veículo simbólico carregado de significação, estes quadros transformam-se em «manifestos» (ou «antimanifestos») de antropologia urbana, provocando e exigindo de alguma forma um pronunciamento.

Mas Nadir não alinha nesta beligerância. Nem sequer lhe interessa o que pode chamar-se de «espírito» da cidade, pois a única ética pela qual se pronuncia enquanto pinta é a estética que reclama o dinamismo da forma pura. Eu diria que, no seu êxtase artístico, o pintor se aliena até ao ponto de não lhe interessar, enquanto criador, nada mais do que o produto das suas mãos e a fruição de um espetáculo de cores e ritmos capaz de merecer a qualificação de «maravilhoso», no sentido dado a esta palavra pelo surrealista Breton. Com efeito,

panorama of his artistic output: the urban leitmotif that served as a vehicle for exploring shapes and the structures that define his pictorial work, bearing in mind that in no form did he exhaust the dense theoretical and practical humus that emerges from his work as a painter whose knowledge, in my opinion, is conveyed in the form of an urgent need.

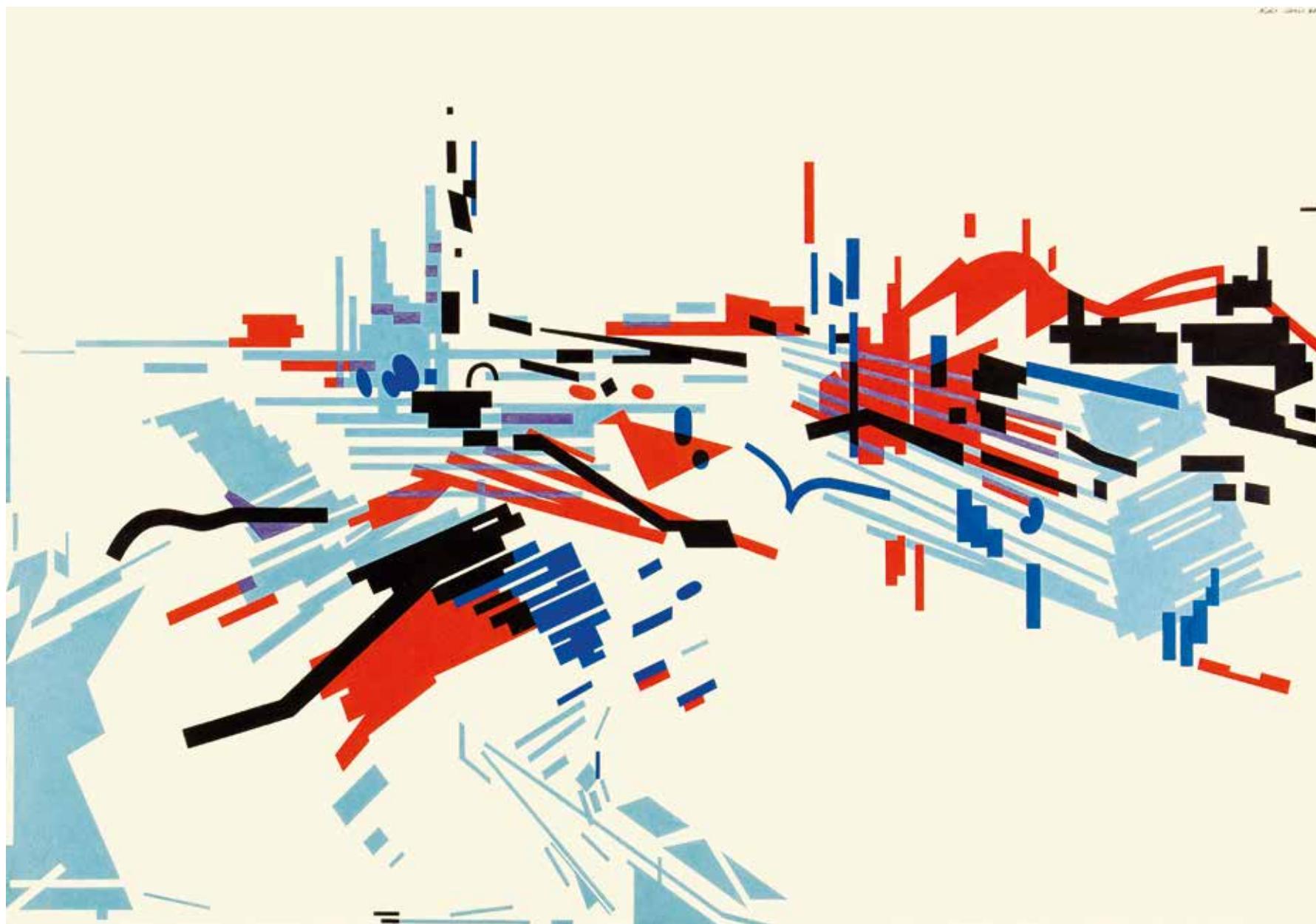
For as long as cities and painting have existed, artists have been interested in using the urban horizon as a perspectival reference point in two-dimensional representation. But the functions that fix the urban landscape within the painting, frieze or mosaic are very different, depending on the period and the style concerned.

In order to understand the step forward that this Portuguese architect's painting represents, it is interesting to place Nadir Afonso's urban landscapes alongside those of Braque, Delaunay, Picasso, Léger and Boccioni, since Nadir Afonso took as his starting point the limit that these artists had reached. Nadir Afonso began by drawing real cities and ended up doing without them by using the skill of his hands and grasping the artistic essence of the 'genius loci': this is the point at which he opted for pure painting and the study of the aesthetic values enclosed in the very act of composing paintings which, in an admirable process of synthesizing symbiosis, absorb all of the knowledge concentrated in a town-planning sketch.

Drawing therefore became an end in itself since drawings are not arranged in accordance with the distribution of inhabitable environments but as objects of pure contemplation: this is the result of the alienation suffered by the technician who is absorbed by an artist's aesthetic ambition. Nadir Afonso's cities are no longer simple representations of ruins, famous squares or monuments. In his language, architecture is much more than the structure of the setting. I would say that, almost from the start, the urban for Nadir Afonso was a pure pretext whose interest for him lay only in the stratum, first of forms and rhythms and then merely of fleeting sensations. Nadir Afonso x-rayed volumes to represent only their structural skeleton, always filtered through his own subjectivity. At times we even wonder whether it is an urban landscape captured in its generative centres or rhythms or whether it is the painting that invents the urban vision as it wishes, projecting the ineffable onto the field of creation. Otherwise, there is no art for Nadir Afonso unless there is creation.

What, then, are Nadir Afonso's cities if they eliminate all that is 'picturesque' about a landscape from the horizon? For certain trends in politically engaged art, the city, along with other motifs, has also served as an ethical emblem or as an appogiatura of a social message whose artistic representation is a symbolic vehicle charged with meaning. These paintings became 'manifestos' (or 'anti-manifestos') of an urban anthropology that, in some way, provoked and demanded an insurrection.

But Nadir Afonso did not align himself with this belligerent trend. He was not even interested in what could be called the 'spirit' of the city since the only



S. Petersburg, 1978
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 76,5 × 110,5 cm

quando um quadro se converte numa festa de fogos artificiais, pouco espaço fica para a angústia do quotidiano ou para a raiva frenética que a cidade suscita. Nadir encerra-se no pequeno mundo dos seus quadros, investigando minuciosamente cada um dos seus movimentos, sem mais análises de comportamentos nem moralizantes pretensões.

Se me é permitida a afirmação, creio que estas paisagens não só se instalam sobre o princípio da total ataraxia da arte, como também são alheias a qualquer tipo de alegoria, o que poderia aduzir-se como prova do carácter frio e calculista de um arquitecto dominado pela técnica. Mas não devemos pôr rótulos à sensibilidade, pois, enquanto não se demonstrar o contrário, esta manifesta-se de variadas formas e, bem vistos, os quadros de Nadir não só encerram imensas emoções, como também são capazes de desencadeá-las no espectador.

Outra coisa a considerar é que tal atitude seja de todo possível, e que não possamos averiguar nos seus labirintos geométricos nenhuma marca reveladora do tempo. Apesar de se apresentar e aparecer como autêntica abstracção, fica sempre um fundo essencial representativo em qualquer das obras, já que Nadir nos desenha uma cidade de esquemas futuristas, mas aplicados a monumentos do passado. A realidade que se apreende nas «paisagens» de Nadir é um universo onde impera o número. Em que outro mundo se admite que a beleza, quer seja pictórica, poética ou musical, possa ser representada matematicamente, senão no Ocidente inaugurado por Pitágoras e cujo encerramento nem Einstein nem Heisenberg conseguem determinar? Se investigarmos a fundo, não há muita diferença entre a simetria e os equilíbrios apresentados na paisagem de Nadir Afonso e os infinitesimais cálculos da navegação espacial.

O pintor já não retrata o monumento, antes pretende intuir o seu «carácter», expressando-o em ritmos puros amenizados por um espectro heptacrómico com ínfula de radiograma (será também a improvisação criadora mais uma faceta da racionalidade matemática, apesar de não pertencer ao mundo das consciências?).

Estou seguro de que, além da possível retórica aplicável a qualquer abstracção, e por mais que se acentuem os códigos geométricos e tonais, subsistem enormes doses de irracionalidade nesta investigação plástica, pois boa parte do seu êxito visual está nesse vento misterioso que move e organiza esses códigos em fugazes sequências de artifícios, quando não os fixa no mais íntimo da sua estrutura cristalina.

Apesar da aparência de pura intelectualidade, a pintura de Nadir, como toda a pintura, surge da natureza experimentável pelos sentidos. Porém, a sua diferença face à arte de pura representação imitativa evidencia-se aqui mediante uma investigação das formas desenvolvida em paralelo com a reflexão teórica deste qualificado arquitecto que, não só é capaz de plasmar intuições, como se empenha em compreender e sistematizar a razão que as justifica.

Por isso, na trajetória artística de Nadir Afonso são simultâneas a arquitectura e a pintura, em primeiro lugar, e, logo de seguida, a pintura e a teoria da arte: é lógico, com efeito, que uma sensibilidade metódica como a de Nadir, formada em escolas técnicas, e com amplas preocupações estéticas, estabeleça a sistematização científica do que vive enquanto pinta.

ethics that he upheld when he painted were the aesthetics demanded by the dynamism of pure form. I would say that, in his artistic rapture, the painter alienated himself to the extent that, as a creator, he was interested only in the product of his labours and the fruition of a spectacle of colours and rhythms that would merit the description of 'marvellous' in the sense coined by the surrealist André Breton. Indeed, when a painting becomes a festival of fireworks, little space is left for anguish about daily life or the frenetic rage that the city awakens. Nadir Afonso shut himself up in the small world of his paintings, minutely investigating each of their movements without embarking on any analysis of behaviour or moralising pretensions.

If I may be permitted to say so, I think that these landscapes are not only based on the principle of the total ataraxia of art but are also alien to any type of allegory. Which could be seen as proof of the architect's cold and calculating nature, dominated by technique. But we must not muffle sensitivity as, unless the contrary can be shown, it manifests itself in various ways and Nadir Afonso's paintings, properly considered, not only contain great emotions but are also capable of triggering them in the spectator.

It is quite another thing to state that such an attitude may be entirely possible, and that it is impossible to identify any revealing mark of time in his geometric labyrinths. Although it presents itself and appears as authentic abstraction, an essential representative background is always present. Because Nadir Afonso is drawing a city with futurist outlines, albeit one that is applied to the monuments of the past. The reality that is grasped in Nadir Afonso's 'landscapes' is a world ruled by numbers: in what other world would it be accepted that beauty, whether it be pictorial, poetic or musical, might be represented mathematically if not in the Western tradition, initiated by Pythagoras, which neither Einstein nor Heisenberg succeeded in bringing to a close. If we probe deeply, we realise that there is little difference between the symmetry and balances in Nadir Afonso's landscapes and the infinitesimal calculations involved in spatial navigation.

Rather than depicting a monument, the painter aimed to intuit its 'character' expressed in pure rhythms softened by a heptachromatic spectrum with aspects of a radiogram (could creative improvisation also be another facet of mathematical rationality, despite the fact that it does not belong to the world of consciousness?)

I am sure that this artistic exploration, beyond the possible rhetoric that can be applied to any abstraction, contains huge doses of irrationality, however much emphasis is given to geometric and tonal codes, since a large part of its visual appeal lies in this mysterious wind that moves these codes and arranges them in fleeting sequences of artifices when it does not fix them in the most intimate part of their crystalline structure.

Despite its appearance of pure intellectualism, Nadir Afonso's painting, like all painting, emerges from the nature that can be experienced by the senses. Here, however, in contrast to the art of pure imitative representation, we see an exploration of forms that develops in tandem with the theoretical reflections

Essa mesma pintura, tanto no quadro individual, como no seu conjunto, apreende-se como trabalho de investigação desde vários pontos de vista: as suas abstrações (que nem chegam a sê-lo de todo, nem sequer o pretendem) são, ao mesmo tempo, análises e sínteses, pois o artista escolhe selectivamente alguns pontos ou formas de referência, estudando-os e desenvolvendo-os até finalmente serem resumidos num quadro que plasma uma imagem simplificada da realidade vista. O resultado é muito mais simples, mas de semelhante complexidade conceptual, já que põe a descoberto largos processos de análise intelectual que justificam a analogia entre o volume físico da natureza e a estrutura esquemática que constitui a pintura.

Evidencia-se também uma investigação da linguagem particular que serve de ponte à significação do quadro: as primeiras formas geométricas pintadas por Nadir, logo no princípio, depressa dão lugar a simples traços de cor orientados como partículas atómicas em contínuo movimento orbital – até na determinação de analogias descritivas, pois a «estrutura» mais íntima da matéria é ponto obrigatório de referência. Outras vezes, o esquema dialéctico do quadro é constituído por uma malha estática equivalente à estrutura atómica de um cristal de rocha. Contudo, existe sempre uma estrutura, um esqueleto que se define como «argumento» principal, sem que isso impeça o artista de anotar também pequenos acréscimos que qualificam o lugar representado.

Nadir não quer despistar ninguém, pelo que intitula sempre os seus quadros, nos quais constatamos uma certa analogia figurativa: o autor não nos engana, não rotula ao acaso, e o seu único capricho é elaborar tanto o estudo que este chega a parecer abstracto (as suas praças barrocas são-no de verdade, tal como verdade geográfica e paisagística são as vistas de S. Petersburgo, Bruxelas, São Paulo, Rio, Estocolmo ou as pontes de Paris).

No mesmo registo, também são verdade as suas «ideias» de um cruzamento de tráfego, um bosque, uma acrópole nuclear, ou a Europa das cidades. Basta desvendar essa chave linguística que, sem confundir os planos da representação, nos comunica uma verdade estética válida em si mesma e coerente com a função plástica que compete à pintura. Nesta encruzilhada vejo Nadir e todas as suas preocupações epistemológicas no mundo da arte.

Como chega Nadir a conquistar essa linguagem pessoal? Sem inventar nenhum dos factores que contribuem para isso, o carácter inovador da sua figuração reside precisamente no uso de certos «talismãs» que, graças à sua formação específica, serão submetidos a uma servidão programada racionalmente com um método rigoroso, cujos elementos primordiais podem ser a geometria, a cor e o equilíbrio compositivo.

A geometria é a base de trabalho, simultaneamente instrumento e argumento para a análise da forma. Quando a estrutura significativa se converte em significado, podemos alcançar altas cotas de abstracção, pois é como se as ferramentas da linguagem se convertessem em motores da vida. Os quadros de Nadir nascem da geometria como as matemáticas do número e a gramática nascem da língua falada. A geometria não é o substrato inscrito nos volumes da natureza (e, portanto, instrumento de «leitura»), senão também a chave perceptiva do quadro: quando este é a realidade, as leis geométricas que

of a qualified architect who was not only able to mould intuitions but had also committed himself to understanding and systematizing the reasoning that justified them.

For this reason, architecture and painting in the first place, and painting and art theory in the second, occur simultaneously in Nadir Afonso's artistic path: it is logical that a methodical sensitivity such as that of Nadir, who had trained in technical colleges and had broad aesthetic concerns, should have scientifically systematised what he was experiencing when he painted.

This same painting, both in individual pictures and as a whole, can be understood as a work of investigation from several points of view: his abstractions (which are never wholly abstract and do not aim to be so) are, at the same time, analyses and syntheses; the artist chose just a few key points or forms and then studied and developed them until he finally summarised them in his paintings, which moulded a simplified image of reality as it is seen. The result is much simpler but equally complex in conceptual terms since it reveals wide-ranging processes of intellectual analysis that justify the analogy between the physical volume in nature and the schematic structure that constitutes the painting.

Investigation also takes place into the particular language that serves as a bridge to the meaning of the painting, even in the choice of the descriptive analogies, since the most intimate 'structure' of matter is an obligatory reference point – the earliest geometric forms that Nadir Afonso painted at the start of his career subsequently gave way to simple lines of colour oriented like atomic particles in continuous orbital movement. Elsewhere, the dialectic schema of the painting consists of a static grid equivalent to the atomic structure of a quartz crystal. There is always a structure, however, a skeleton that is defined as the main 'argument' but does not prevent small additions from being made that describe the place represented.

Nadir Afonso had no desire to mislead anyone. He always gave titles to his paintings in which we note a certain figurative analogy: he did not deceive us, he did not apply labels at random and his only whim was that of elaborating a study to the extent that it appeared abstract. His baroque squares really exist, just as his views of St Petersburg, Brussels, São Paulo, Rio, Stockholm and the bridges of Paris are true to geography and the landscape. In the same sense, his 'ideas' involving a cross between traffic, a forest, a nuclear Acropolis, or the Europe of cities are true. Everything consists of establishing this linguistic key, which, without confusing different planes of representation, communicates an aesthetic truth to us that is valid in itself and consistent with the artistic function of the painting. It is at this crossroads that I see Nadir Afonso and all of his epistemological concerns in the art world.

How did he manage to establish this personal language? Without inventing any of the factors that contribute to it, the novelty of his figuration lies precisely in his use of certain 'talismans' that, owing to his specific training, are subjected to a rationally programmed dependence employing a rigorous methodology:

o regem têm a mesma autonomia, estabelecendo com o mundo exterior a mesma analogia que existe entre um conjunto de fenómenos e a ideia correspondente. A pintura de Nadir é uma autêntica «gramática da geometria».

Também a cor está sujeita a proporções e números, ainda que não seja precisa uma contabilidade nítida, pois os números da estética nem sempre coincidem com os dos computadores, e o artista tem intuições que as máquinas não entendem. A cor é a voz da consciência pictórica, o reduto mais íntimo da sensibilidade, o campo mais amplo para a liberdade das emoções, e o qualificador último do prazer potencial da pintura. Além disso, foi utilizada como convenção portadora de símbolos (vermelho = violência, amarelo = erotismo, verde = esperança, negro = morte, etc.), mas até aqui Nadir Afonso contorna a possível «eticidade» da cor, para poder utilizá-la só em função da harmonia tonal, com alusões figurativas muito subtis: tal é o caso das pontes de Paris, Rhur ou o Lago.

Especial cuidado é evidenciado no tratamento da proporção, do equilíbrio e do ritmo da cor. Nas suas últimas pinturas (a primeira etapa oferece menos novidade criadora), não há distinção nítida entre linha e cor, pois as manchas (= polígonos) que se recortam sobre o quadro, como se de uma colagem de transparências se tratasse, são «cor em traços», definidoras de conjuntos e massas, sobre um vazio sempre branco que funciona como espaço continente. A cor é pletórica fantasia e campo de experimentação ilimitado, desde que não perturbe as leis do seu particular cosmos geométrico. É aqui onde mais joga o sentimento, pois quando o objectivo não é reproduzir um bonito panorama, mas criar uma excitante pintura, as árvores podem ser vermelhas ou azuis, as cidades verdes e os céus brancos.

Tudo o que atrás se referiu careceria de sentido, porém, se o que mandasse no quadro não fosse uma magia especial superior que tudo transforma em harmonia. O princípio básico para que uma composição penetre na fortaleza da arte é que conheça e pratique o equilíbrio: seja pela sua inclinação para o número, pela serena convivência da cor, pela predominância da simetria, pelo ritmo do compasso ou pela precisão dos instrumentos de concerto, o objectivo é que nada desafine, tudo encaixe. E fique a salvo a honestidade do artista, cujo maior tesouro vocacional é ser fiel a essa lei máxima do cosmos que é o equilíbrio.

Não importa que a proporção conste de elementos estáticos ou dinâmicos (no fundo, o estático não é mais que a aparência incompleta do mais profundo, que é o movimento puro), o que importa é que não se desnivele a balança. Por isso, algumas paisagens de Nadir parecem esquemas cartesianos enquanto outras nos recordam o turbilhão futurista que não é senão uma pálida imagem do ainda misterioso movimento fundamental do cosmos, e de tudo o que ferve no seu interior.

É próprio dos sistemas idealistas – e a pintura de Nadir é-o em grau sumo – conseguir o equilíbrio mediante a confrontação de conceitos opostos ou complementares (verticalidade/horizontalidade, forma/cor, número/movimento, linha/superfície, planura/profundidade, esquematismo/exterioridade, razão/sentimento, entre outros) até confluir nos três «universais» que devem identificar-se objectivamente no quadro: bondade, verdade e beleza. Daí que não apareçam conflitos nem dramas na pintura de Nadir. Quando o telúrico

geometry, colour and compositional balance can be identified as the main elements.

Geometry is the working basis, an instrument and at the same time an argument, for his analysis of form. When the signifying structure becomes meaning, high levels of abstraction can be attained since it is as if the tools of language had become the engines of life. Nadir Afonso's paintings emerge from geometry, just as mathematics emerges from numbers and grammar from spoken language. Geometry is not the essence inscribed in volumes that exist in nature (and therefore a tool for 'reading') but the perceptive key of the painting: when this key is reality, the geometric laws that govern it have their own autonomy and maintain, with the outside world, the analogy that exists between a series of phenomena and their corresponding idea. Nadir's paintings are a real 'grammar of geometry'.

Colour is also subjected to proportions and numbers although precise figures are not necessary, since numbers in aesthetics do not always coincide with those of computers and artists have intuitions that machines do not understand. The colour and voice of pictorial consciousness, the most intimate refuge of sensitivity, the broadest field for the freedom of the emotions and the ultimate qualifier of the potential pleasure of painting. Colour was also used as a convention by which to convey symbols (red = violence, yellow = eroticism, green = hope, black = death etc). Here too, however, Nadir Afonso circumvented the possible 'ethicality' of colour to use it only in accordance with tonal harmony with many subtle figurative allusions: such is the case of 'The Bridges of Paris', 'The Ruhr' and 'The Lake'.

Where Nadir Afonso took great care was in his approach to the proportion, balance and rhythm of colour. In his later paintings (his earlier period was less creatively innovative) there is no clear distinction between line and colour as the patches (= polygons) cut out on the paintings, as in a collage of slides, are 'colours in lines', definers of series and masses against an ever white void that functions as a containing space. Provided that it does not disturb the laws of his particular geometric cosmos, colour is a plethoric fantasy and a field of limitless experimentation. It is here that feeling plays a greater role since, when the aim is not to reproduce a beautiful landscape but to create an exciting painting, trees can be red or blue, cities green and skies white.

But all of this would lack meaning if the paintings were not governed by a special higher magic that transforms everything into harmony. The basic principle required for a composition to penetrate the fortress of art is that it be aware of and practice balance: through its inclination towards numbers, through the serene conviviality of colour, through the predominance of symmetry, the rhythm of the tempo, or the accuracy of the instruments of the orchestra; the important thing is that nothing puts the work out of tune, everything fits. And protection should be granted to the honesty of the artist, whose greatest vocational treasure is to be faithful to that supreme law of the cosmos that is balance.

informa serenamente os propósitos, a calma apodera-se de tudo, pois tem já perspectiva criadora, incluída a ignorância do mistério, verdade culpável da existência do mal.

Assumir semelhante delineamento poderia questionar um paralelo comportamento moral da pessoa, mas nem tal me compete, nem posso pronunciar-me sobre o assunto. Limito-me apenas a constatar as amplas perspectivas que se deduzem da análise de uma pintura tão coerente como a de Nadir. Com efeito, perante estas sólidas estruturas com tão definido carácter pessoal e tão decididamente criadoras de espaços e concepções plásticas, fica-me esta convicção já afirmada desde o princípio: o edifício estético de Nadir Afonso é a sua arquitectura mais coerente e a sua pintura é fonte de lógica, a qual o conduz irremediavelmente à pintura.

Juan Gomez Segade
Professor universitário
(tradução de Fernão Magalhães Gonçalves)

It does not matter whether proportion is established through static or dynamic elements (at bottom, the static is no more than the incomplete appearance of the deepest element, which is pure movement); what matters is that the scales are not disturbed. For this reason, some of Nadir Afonso's landscapes resemble Cartesian diagrams and others remind us of the futurist whirlwind, which is merely a pale image of the still mysterious essential movement of the cosmos and of everything that seethes within it.

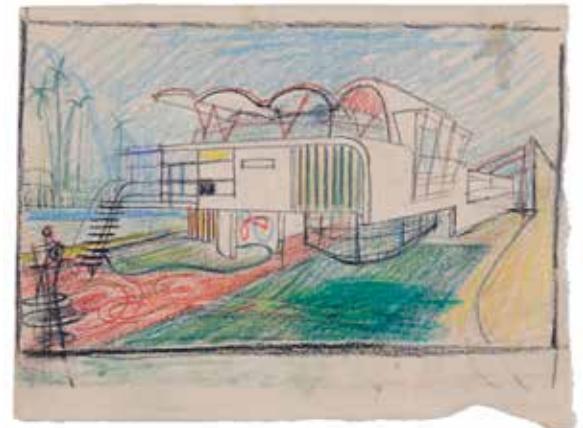
One characteristic of idealist systems (and to a large extent, Nadir Afonso's painting is one) is that they achieve balance by comparing opposing or complementary elements: verticality – horizontality, shape – colour, number – movement, line – surface, flatness – depth, schematism – exteriority, reason – feeling... until they converge in the three 'universal traits' – merit, truth and beauty – that must objectively be identified in the painting. Hence no conflicts or dramas appear in Nadir Afonso's painting. When the telluric serenely informs the intention, calm takes over the whole, as the whole already possesses the creational perspective, including the ignorance of mystery, which is the real culprit in the existence of evil.

To adopt such a view might be to question the parallel moral behaviour of the person concerned but it is not for me to do so and I cannot pronounce on this matter. Instead, I confine myself to noting the broad perspectives that can be inferred from paintings as coherent as those of Nadir Afonso's. Indeed, in the face of these solid structures, such a clearly defined personal character, and such decided creators of spaces and artistic concepts, I stick by the conviction mentioned at the start: Nadir Afonso's aesthetic building is his most coherent architecture; his painting is a source of logic that inevitably leads it to painting.

Juan Gomez Segade
University Professor
(translation from the Spanish by Fernão Magalhães Gonçalves)



Veneza, 1962
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 82,7 × 130 cm



NADIR AFONSO: DA LIBERDADE SEM FUNÇÃO

“O drama da obra de arte está nisto: o esteta pode provar que compreende a obra de arte e não pode provar que a sente; daí os grossos tratados que não dizem absolutamente coisa nenhuma.”¹

Deitado paralelamente ao Tâmega, na sua margem direita, em Chaves, sobre antigas hortas que corriam nas traseiras da Avenida 5 de Outubro até à Canelha das Longras, vendo a Serra do Brunheiro por pano de fundo, nasceu um edifício comprido, em betão branco, desenhado pelo Arquitecto Álvaro Siza, que alberga, a partir de agora, a Fundação Nadir Afonso.

1. Nadir Afonso (Chaves, 1920 – Cascais, 2013), um dos mais relevantes artistas portugueses contemporâneos, entendeu deixar grande parte do seu espólio na cidade que o viu nascer. A Câmara Municipal e a Fundação que leva o seu nome propuseram a candidatura do Projecto ao Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN), obtendo, assim, financiamento para a aquisição dos terrenos, construção e equipamento do edifício.

Pintor, arquitecto e também filósofo, para além de um apaixonado pela geometria e pela cinética, Nadir Afonso diplomou-se, *a contra gosto*, em Arquitectura, na Escola de Belas-Artes do Porto, em 1944.

“Cheguei ao *hall* [da Escola de Belas-Artes do Porto], subi uns degraus e dirigi-me a uma espécie de balaustrada, onde estava um funcionário a dormir. [...] ‘Por favor, pode dizer-me onde fica a Secretaria?’

O homem, ainda meio estrumunhado, abriu o canto do olho e, com voz grossa, perguntou-me o que queria. Disse, timidamente, que pretendia inscrever-me como aluno de Pintura, e o funcionário, vendo que eu tinha o requerimento, tirou-mo das mãos, puxou-o, um bocado abruptamente, e pôs-se a ler.

Segundos depois, virou-se para mim, fixou-me nos olhos e atirou assim, textualmente: ‘Ó homem, então o senhor tem o curso do liceu e vai inscrever-se em Pintura? A pintura não alimenta o seu homem. Vá mas é para Arquitectura.’

E o que lhe disse?

Não disse nada. Olhei para ele, julgo que agradeci a informação, e dei meia-volta.

NADIR AFONSO: FREEDOM WITHOUT FUNCTION

‘The drama in a work of art is this: an aesthete can prove that he understands a work of art but he cannot prove that he feels it; this is how we end up with heavy texts that say absolutely nothing at all.’¹

Designed by architect Álvaro Siza, the long white concrete building which houses the Nadir Afonso Foundation sits alongside the right bank of the river Tâmega in Chaves, above old gardens that run through the backs of Avenida 5 de Outubro to Canelha das Longras, before leading to the backdrop of the Serra do Brunheiro.

1. Nadir Afonso (Chaves, 1920–Cascais, 2013), one of the most relevant contemporary Portuguese artists, dedicated a large part of his assets to the city where he was born. The city council and the foundation that bears his name applied for funding from the Projecto ao Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN), and thus obtained the financial resources to purchase the land and to construct and fit out the building.

Nadir Afonso was a painter, architect and a philosopher, in addition to his passion for geometry and kinetics who also, reluctantly, graduated in architecture at the Porto School of Fine Arts in 1944.

‘I arrived at the hall [of the Porto School of Fine Arts], climbed a few steps and headed towards a sort of balustrade, where a school clerk was sleeping. [...] ‘Can you tell me where the secretariat is please?’

The man, still half asleep, opened the corner of his eye and, in a deep voice, asked me what I wanted. I said, timidly, that I wanted to register as a student in painting. The school clerk saw that I had the application, took it from my hands, pulling it a little abruptly, and began to read.

Seconds later, he turned to me, stared me in the eyes and said to me, in these exact words: ‘So you have secondary school education and you’re going to register for a course in painting? You can’t live off painting. You’d be better off in architecture.’

And what did you say to him?

I said nothing. I looked at him, I think I thanked him for the information, and I turned back.

So did you follow the advice of that school clerk?

I did. I grabbed the document and decided to do something else. I returned to the

1. Nadir Afonso. “Reflexões teóricas esparsas” in Laura Afonso & Marta Mira (coords.). *Harmonia eterna*. Chaves: Fundação Nadir Afonso, 2013, 25

1. Nadir Afonso. ‘Reflexões teóricas esparsas’ in Laura Afonso & Marta Mira (coords.). *Harmonia eterna*. Chaves Nadir Afonso Foundation, 2013, 25

Seguiu o conselho do tal funcionário, então?

Segui. Agarrei no documento e decidi fazer outro. No mesmo dia, mas à tarde, regresssei à Escola. Troquei Pintura por Arquitectura e foi assim que cheguei àquilo que nunca, intimamente, fui: arquitecto.”²

Em 1946, Nadir partiu para Paris com o objectivo de estudar pintura. Matriculou-se na École des Beaux-Arts, tendo obtido, graças à intervenção de Cândido Portinari, uma bolsa do Governo francês. De 1946 a 1948, e depois, de novo, em 1950, colaborou com Le Corbusier.

“[...] tinha que conseguir um emprego, porque tinha consciência que, naquela altura [Paris, 1945], não poderia viver da pintura. Pensei que a melhor forma de conseguir um emprego seria no *atelier* de um arquitecto. Então, uma vez mais, os impulsos falaram mais alto e, porque também já tinha ouvido falar nele, quer em Portugal quer em França, fui nada mais nada menos que bater à porta do *atelier* do arquitecto Le Corbusier [...] Não levava qualquer carta de apresentação nem diplomas. Cheguei lá e disse a quem me abriu a porta: ‘Sou arquitecto, sou português e gostaria de trabalhar aqui’. Disseram-me para esperar e, dentro de um minuto, fui recebido por um indivíduo que se intitulou chefe do sector de arquitectura do *atelier*. Chamava-se André Wogenscky [...] expliquei-lhe que tinha ido para Paris para ser pintor mas que, como a minha formação era de arquitecto, resolvera lá ir porque era uma honra muito grande trabalhar no *atelier* de Le Corbusier. Ele olhou para mim e, amavelmente, aceitou-me. Fui logo trabalhar no dia seguinte.”³

Manteve, no entanto, em paralelo com o trabalho na Rue de Sévres, a sua actividade como pintor, frequentando, para tal, o *atelier* de Fernand Léger.

“[Le Corbusier] também pintava e conseguia disciplinar o tempo de molde a exercer as duas actividades, a pintura e a arquitectura. Talvez por isso é que foi, não há dúvida alguma, condescendente em relação a mim. Acabaria por me permitir trabalhar só de tarde, sem me descontar no ordenado, para de manhã me dedicar à pintura.”⁴

“Foi fácil utilizar o *atelier* de Fernand Léger, porque, por um lado, ele era amigo de Le Corbusier, e conheceu-me por lá, e depois, o *atelier* era tão grande que ele não se importou de me ceder o espaço que eu necessitava.”⁵

school later that same day. I swapped painting for architecture and that’s how I came to be something I never truly was: an architect.”²

In 1946, Nadir Afonso left for Paris, with the intention to study painting. He enrolled at the École des Beaux-Arts with a bursary from the French government, thanks to the help of Cândido Portinari. He worked with Le Corbusier from 1946 to 1948, and again in 1950.

‘[...] I had to find work because I knew, at that time [Paris, 1945], that I could not live off painting. I thought that the best way to find work would be in the *atelier* of an architect. Once again, I was driven strongly by my impulses, and because I had heard people talk about him in both Portugal and France, there was nothing else for it but to knock on Le Corbusier’s door. [...] I didn’t bring any kind of introductory letter or qualification. I arrived and I said to the person who opened the door: ‘I’m an architect, I’m Portuguese and I would like to work here.’ They told me to wait, and within a minute, I was seen by an individual who named himself the head of the *atelier’s* architectural department. His name was André Wogenscky [...] I explained to him that I had come to Paris to be a painter but that, as I had trained as an architect, I had decided to go there because it would be a very big honour to work in the *atelier* of Le Corbusier. He looked at me and, kindly, accepted me. I went to work there the following day.’³

Despite this, he continued his work as a painter, alongside his work at Rue de Sévres, by visiting the *atelier* of Fernand Léger.

‘[Le Corbusier] also painted and he managed to discipline his time in order to carry out both activities, painting and architecture. Perhaps this was why he was, most definitely, generous with me. He ended up letting me work just the afternoons, without taking any money out of my pay, so that I could dedicate my mornings to painting.’⁴

‘It was easy to use Fernand Léger’s *atelier* because, on the one hand, he was friends with Le Corbusier, and he knew me from there and, on the other hand, the *atelier* was so big that he didn’t mind giving up the space I needed.’⁵

Between 1951 and 1954, Nadir Afonso lived in Brazil. This challenge came from an ex-colleague, Manuel Machado, who had become his friend; he left Paris intending to open an office with him, but ended up staying to work with Oscar Niemeyer over those years.

2. Nadir Afonso em entrevista a Agostinho Santos [Agostinho Santos. *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. Lisboa: Âncora Editora, 2012, 35]

3. *Idem*: 69

4. *Idem*: 71

5. *Idem*: 77

2. Nadir Afonso in an interview with Agostinho Santos [Agostinho Santos. *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. Lisbon: Âncora Editora, 2012, 35]

3. *Idem*: 69

4. *Idem*: 71

5. *Idem*: 77

Entre 1951 e 1954, Nadir Afonso viveu no Brasil. O desafio partira de um ex-colega, Manuel Machado, de quem se tornara amigo; saíu de Paris com a ideia de abrir um escritório com ele, mas acabou por ficar esses anos a colaborar com Oscar Niemeyer.

"[...] aparentemente [Niemeyer] não me ligava importância nenhuma, mas dava-me 'luz verde' para dirigir o *atelier* em São Paulo, que seria aberto expressamente para trabalhar em várias obras que iriam assinalar o IV Centenário daquela cidade [...] depois de ter estado dois anos no Rio, acabei por instalar-me em São Paulo."⁶

Em 1954, regressou a Paris, reaproximando-se dos artistas mais ligados à arte cinética, entre os quais Victor Vasarely. Em 1958 apresentou, no *Salon des réalités nouvelles*, uma série que intitulou *Espacillimité*; publicou ainda, nesse ano, *La sensibilité plastique*, o seu primeiro livro de reflexão sobre pintura. Voltou a trabalhar como arquitecto, mais tarde, colaborando com Georges Candilis, antes de voltar a Chaves, no início dos anos de 1960, onde desenvolveu actividade profissional liberal e também ao serviço da autarquia. A partir de 1965, abandonou definitivamente a arquitectura para se dedicar exclusivamente à obra artística e às reflexões teóricas.

"[...] um indivíduo não pode evitar pensar nos princípios que regem a obra de arte. Não pode evitar (eu não posso) a procura desses princípios; aliás, dou comigo muitas vezes a pensar: 'O que procuro na obra de arte?' É, na realidade, uma preocupação constante encontrar justificação para essas mesmas interrogações e tentar passá-las para o papel. É uma tentativa de justificar os impulsos a mim próprio."⁷

2. Há muitos anos que, por razões familiares, estou ligado a Chaves; como tal, logo nas primeiras estadias, fui conhecendo as obras de arquitectura que Nadir Afonso aí construiu nos anos de 1960. A modernidade alegre desses objectos com que pontuara a cidade somaram-se-me à obra plástica que já reconhecera nas galerias de Lisboa e não nego o fascínio que a sua personalidade, bem como os diversos mitos que circulavam sobre uma atribulada vida, me provocavam.

Só o conheci pessoalmente, contudo, um pouco mais tarde, quando me foi apresentado, a meu pedido, por amigos comuns.

Visitámo-lo na sua casa de Chaves, numa noite de verão; à época, para além da natural curiosidade em estar próximo de um homem cuja produção admirava, pretendia entrevistá-lo para a revista *Arquitectura portuguesa*.

"[...] apparently [Niemeyer] didn't think I was particularly important, but he gave me the 'green light' to manage the *atelier* in São Paulo, which was opened specifically to work on various pieces that would commemorate the city's 4th centenary [...] after having spent two years in Rio, I ended up settling in São Paulo."⁶

In 1954, he returned to Paris, where he was once again near to artists more closely linked to kinetic art, including Victor Vasarely. In 1958, he presented a series he entitled *Espacillimité* at the *Salon des réalités nouvelles*; he also published *La sensibilité plastique*, his first theoretical book on painting, in the same year. He later returned to working as an architect, in collaboration with George Candilis, before going back to Chaves at the beginning of the 60's, where he developed a liberal professional activity and also carried out work for the council. From 1965, he definitively abandoned architecture and dedicated himself exclusively to artistic work and theoretical reflections.

"[...] an individual cannot avoid thinking about the principles that govern his art work. Researching these principles cannot be avoided (I can't avoid it); in fact, it gave me many opportunities to ask myself: 'What am I looking for in a work of art?' And, in reality, a constant preoccupation with finding a way to justify these same interrogations and trying to put them down on paper, is an attempt to justify my own impulses."⁷

2. For many years, I have been tied to Chaves for family reasons; as such, during my first visits, I got to know the architecture that Nadir Afonso built there in the 1960's. I was fascinated by the joyful modernity of these objects that punctuated the city, in addition to the visual work I was already familiar with from galleries in Lisbon, and also, I must admit, by his personality and the diverse myths that circulated about his troubled life.

I only knew him personally, however, a little later on, when he was introduced to me, at my request, by mutual friends.

We visited him in his house in Chaves on a summer night; at the time, in addition to the natural curiosity I had about meeting a man whose work I admired, I meant to interview him for the magazine *Arquitectura portuguesa*.

The interview was never published (or even edited), and was lost, among my disorganised documents. But it remained strong in my memory, that meeting.

What amazed me the most (which I've never stopped mentioning when the conversations turn to Afonso's universe) was his overt disillusionment with architecture. We spoke little of his time in Paris, Rio de Janeiro, or São Paulo; we spoke little of Le Corbusier and Niemeyer. He spoke a lot about Chaves and

6. *Idem*: 91

7. *Idem*: 45

6. *Idem*: 91

7. *Idem*: 45

A entrevista nunca chegou a ser publicada (nem sequer editada), e perdeu-se, por entre os meus desorganizados papéis. Mas ficou-me forte, na memória, esse nosso encontro.

O que mais me impressionou, e que nunca mais deixei de mencionar, quando as conversas vão ter ao universo de Nadir, foi o seu assumido desencanto em relação à arquitectura. Falámos pouco das estadias em Paris, no Rio de Janeiro ou em São Paulo; falámos pouco de Le Corbusier ou de Niemeyer. Falou-se muito de Chaves, das obras de Chaves; da dureza do seu embate com a realidade dos construtores, das suas dificuldades face à rudez, do seu cansaço frente às complexas relações que um projecto pede, da sua solidão de quase único arquitecto da cidade, da sua desistência da arquitectura, da sua definitiva entrega à pintura.

Exprimi-me a fragilidade das relações de força de que dispunha; revelou-me o refúgio que era a pintura, no seu encontro de si, na não necessidade de depender de outros, da opinião de outros; tinha pouca vontade para a arquitectura, porque a via como um massacre permanente de negociações com políticos, burocratas e empreiteiros.

"Um artista só sabe fazer de uma maneira, à sua maneira; um arquitecto terá que saber fazer de muitas maneiras, de tantas quanto os diversos problemas pedirem", ouvi depois, mais ou menos assim, de Henri Ciriani, muitos anos mais tarde.

Na retórica de Nadir Afonso, a Arquitectura visaria, sobretudo, "a função", não lhe reconhecendo grande amplitude artística. Perguntar-se-á, num artista que sempre privilegiou a busca das "leis matemáticas" como faultriz do equilíbrio que desejava para as suas composições pictóricas, o porquê de não ter feito convergir essa investigação para o lato campo das proporções arquitectónicas. Porque esse era o desígnio de Le Corbusier ("Modulor partout: je défie le visiteur de mettre spontanément des chiffres dimensionnelles sur les diverses parties de l'édifice"⁸), um Mestre com o qual Nadir manteve uma relação de admiração e respeito, ainda que, por vezes, temperada por estupefacta discordância.

"Uma vez Le Corbusier acercou-se do meu estirador. 'O que é isto, aqui?', perguntou-me, apontando uma escada que eu acabara de desenhar. Expliquei-lhe orgulhosamente a escada que projectara, os porquês da minha opção, a total razoabilidade funcional de a colocar naquele preciso ponto, a absoluta convicção, depois de várias experiências, da impossibilidade de a localizar noutra lugar, de ser aquela a solução mais acertada, provavelmente, *a única*. Ouvi-me com aparente atenção; no fim, pegou na lapiseira e riscou, por cima do meu desenho, noutra sítio da planta, um novo posicionamento para a escada. 'Está bem, mas eu quero-a aqui!', e continuou, para o estirador seguinte. Le Corbusier era o contrário do que apregoava; não queria saber nada da funcionalidade! Aquilo era um *capricho*, não se justificava!"⁹

about his work in Chaves. He told me how he had heavily collided with the reality of its constructors, about the difficulties he'd had with asperity, how tired he was with the complex relationships a project required, the solitude he felt being almost the only architect in the city, his abandonment of architecture, and his definitive surrender to painting.

He expressed how fragile the balance of power was and he revealed the refuge he found in painting, in finding himself, and in not needing to depend on others or on the opinion of others. He had little love for architecture because he saw it as a never-ending onslaught of negotiations with politicians, bureaucrats and lenders.

'An artist only knows how to do things one way, his way; an architect has to know how to do things many ways, as many ways as the diverse problems he is presented with,' I heard Henri Ciriani say, more or less, many years later.

In Nadir Afonso's rhetoric, architecture strives, above all, for 'function' and does not, therefore, allow him great artistic scope. As an artist, he always prioritised the search for 'mathematical laws' as a source of balance for his pictorial compositions, so one might ask, why did he not combine this investigation with the broad field of architectural proportions? The answer to that, is that this was Le Corbusier's design ('Modulor everywhere: I challenge the visitor to spontaneously allocate dimensional figures to different parts of the building' [Modulor partout: je défie le visiteur de mettre spontanément des chiffres dimensionnelles sur les diverses parties de l'édifice]⁸), a master who Afonso continued to respect and admire, even if this was sometimes tempered by astonishing disagreements.

'One time Le Corbusier approached my drawing board. 'What is this, here?' he asked me, pointing at a staircase I had just finished drawing. I proudly explained the staircase I had designed to him. I told him the reasons for my choice, the complete functional logic to placing it at that precise point, my absolute conviction after various attempts, how impossible it was to place it anywhere else, that it was the most correct solution, and probably, the only solution. He listened to me with apparent attention; at the end, he took my pencil and marked a new position for the staircase on top of my drawing, in another place on the plan. 'It's good, but I want it here!' he said, before carrying on to the next drawing board. Le Corbusier was the opposite of what he proclaimed; he wanted nothing to do with functionality! That was a *whim*, it wasn't a justification!"⁹

As a visual artist, Afonso has always prioritised the search of 'mathematical laws', but he began with marks that were explicitly motivated by intuition. One might then ask, why did he not accept the possibility of following this method,

8. Le Corbusier. *Textes et dessins pour Ronchamp*. Genève: Association Oeuvre de Notre-Dame du Haut, 1989 (ed. orig. 1965), 31

9. Nadir Afonso em entrevista a MGD, 1987 [citado de memória]

8. Le Corbusier. *Textes et dessins pour Ronchamp*. Geneva: Association Oeuvre de Notre-Dame du Haut, 1989 (ed. orig. 1965), 31

9. Nadir Afonso in an interview with MGD, 1987 [quoted from memory]

Perguntar-se-á, num homem que, enquanto artista plástico, sempre privilegiou a busca das "leis matemáticas", mas a partir de registos iniciais explicitamente motivados pela intuição, o porquê de não aceitar ser possível fazer tender esse modo, esse processo, para a procura das melhores proporções e relações espaciais, formais e arquitectónicas.

"Tenho a impressão que as primeiras linhas [numa tela em branco], as primeiras formas, são arbitrarias. Acredito até que se trata mais de um impulso, onde o raciocínio não intervem. Tanto pode ser um triângulo, como um círculo, como uma linha recta. O começo de uma obra pode ser arbitrário."¹⁰

Porque Nadir Afonso, arquitecto em Chaves, deixou-nos uma série de obras sensíveis de formatação moderna; obras em que se sente o acerto entre as dimensões, entre os cheios e os vazios; onde se sente o ajuste na escolha do melhor lugar para a luz; a rara concordância com os dados do sítio; obras onde sobressai a precisão do domínio da cor, a paixão pela sensualidade das formas. Obras como as panificadoras (Chaves, 1962–1964 e Vila Real, 1965–1966), ou o pequenino e urbano edifício no Bairro da Madalena (Chaves, 1960–1974), ou ainda a moradia unifamiliar na Estrada de Outeiro Seco (Chaves, 1961–1963), são disso exemplo. Ainda que os processos possam ter sido dolorosos, os resultados subsistem, expressivos, cheios de personalidade; e parecem denotar alegria de viver, de projectar.

Uma das coisas que Nadir terá retirado da vasta experiência profissional terá sido, sem dúvida, o modo de organizar o seu *atelier* de pintura. Instalou-o, a partir de 1965, com muito poucas alterações, no antigo *escritório* de arquitectura: um pequeno pavilhão, ao fundo do pátio da casa de Chaves, com entrada independente, que não era mais do que uma sala, relativamente grande, com boa luz natural, onde trabalhavam os colaboradores desta sua definitiva fase (recrutados entre a rapaziada que, por curiosidade, se queria aproximar do Mestre), em quatro estiradores largos, dispostos horizontalmente. Interessante, neste detalhe, a influência também do seu passado de arquitecto: se, enquanto estudante, procurara escandalizar os professores desenhando arquitectura com o estirador na vertical, imitando a sua relação com o cavalete romântico, quando pintava frente às paisagens do Porto e de Gaia, mais tarde, quando já largara a arquitectura, vem dar preferência ao estirador deitado, pela maior possibilidade de rigor que a situação permitia na reprodução das suas formas de cores planas.

"[...] eu fazia uma coisa pouco usual, dizia-se mesmo inconveniente, pois na sala de aula tinha o desprazo de colocar o estirador na vertical, como se fosse um cavalete. [... Os professores] começaram a emburrar comigo, eu era um pouco teimoso, insistia na ideia de

this process, in his search for the best spatial, formal, and architectural proportions and relationships?

'It seems to me that the first lines [on a white canvas], the first forms, are arbitrary. I believe that it's closer to an impulse, which is unaffected by reasoning. It could just as much be a triangle, a circle, or a straight line. The beginning of a piece of artwork can be arbitrary.'¹⁰

As an architect in Chaves, Nadir Afonso left us with a series of architectural works with a sensitive modern format; works in which we feel the balance between the dimensions, between the filled and empty spaces; where we feel the adjustments made in choosing the best place for light; the rare concordance with the features of the location; works where the precision of the field of colour and passion for the sensuality of the forms are clearly visible. Works such as the baking factories (Chaves, 1962–1964 and Vila Real 1965–1966), the tiny urban building in Bairro da Madalena (Chaves, 1960–1974), or even the single-family residence on Estrada de Outeiro Seco (Chaves, 1961–1963), are an example of this. Even if the processes may have been painful, the results are expressive and filled with personality; they seem to indicate and project a joy for life.

There is no doubt that one of the things Afonso would have drawn from this vast professional experience was the means of organising his painting *atelier*. He installed it in the old architecture office at the beginning of 1965, with very few alterations. It had a small pavilion at the bottom of the patio in the house in Chaves with a separate entrance. It wasn't much more than a room, but it was relatively large, with good natural light, and during this definitive period, his co-workers (recruited from the groups of young people who, out of curiosity, wanted to be closer to the master), worked there on four large drawing boards, arranged horizontally. What is also interesting about this detail is the influence of his past as an architect: while he was a student, he aimed to shock his teachers by designing architecture on a vertical drawing board, imitating his relationship with the romantic easel, when he painted facing the landscapes of Porto and Gaia, then later, when he had already distanced himself from architecture, he came to prefer drawing boards laid flat, due to the greater precision it allowed when producing his flat-coloured shapes.

'[...] I did something quite unusual, I would even say inconvenient, in the classroom; I had the audacity to place the drawing board in a vertical position, as if it were an easel. [... The teachers] started to get annoyed with me, I was a little stubborn, and I insisted on drawing architecture as if I were painting, I gave colour to the sketches; I put marks over the top of everything. [...] Clearly [the teachers]

10. Nadir Afonso em entrevista a Agostinho Santos [Agostinho Santos. *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. Lisboa: Âncora Editora, 2012, 94]

10. Nadir Afonso in an interview with Agostinho Santos [Agostinho Santos. *Nadir Afonso conversa com Agostinho Santos*. Lisbon: Âncora Editora, 2012, 94]

fazer arquitectura como se fosse pintura, dava cor aos esquissos, colocava mancha naquilo tudo. [... Os professores] não achavam graça nenhuma, claro, e um deles [Carlos Ramos], no segundo ou terceiro ano, disse-me assim: 'Vê-se que o senhor tem qualidades, mas a grande qualidade do arquitecto é ter paciência, que é o que falta ao senhor.'¹¹

Nadir desenhava em todos os lugares, em todos os cantos. Contrariando o seu credo "funcionalista", qualquer frugal "metro quadrado" lhe servia para elaborar pequenos esquemas, pintados com esferográficas diferentes ou lápis de colorir nas costas de carteiras de fósforos, cartões-de-visita ou envelopes usados. Era a angústia, sempre, e a sua aquietação, nos curtos minutos que demorava um desenho minúsculo, como um esquisso de arquitecto, afinal. "São os únicos momentos em que me sinto em paz comigo: enquanto dura o tempo de um desenho..."¹²

Esses desenhos eram, depois, passados aos colaboradores com pequenas e rigorosas quadrículas traçadas a lápis, por cima. A eles caberia a tarefa de os aumentar também a lápis, por homotetia, através de quadrículas maiores que desenhariam no papel; depois, com os tira-linhas cheios de guache espesso, contornariam as várias formas segundo o esquema de cores previamente definido por Nadir que caminhava por entre os estiradores, corrigindo, melhorando, tirando as dúvidas contidas nos pequenos papéis riscados. Só então, iniciariam a pintura do interior das elipses, dos quadrados, dos círculos.

Isto, a princípio; mais tarde, utilizou outros métodos igualmente herdados da sua prática de arquitecto: decalques em papel vegetal, ampliações em cópias heliográficas, retroprojectão de acetatos, pantógrafos, até estabilizar em fotocópias muito ampliadas e coloridas. Quando fazia projecções sobre telas em branco, era Nadir quem se encarregava do registo inicial, escrevendo o nome das cores nos espaços vazios; aos colaboradores competiria, depois, preencher a composição com tinta acrílica, poupando o Mestre a uma tarefa já quase só mecânica e pouco criativa.

A *impaciência* levava-o a desistir da lentidão da arquitectura, dos seus inúmeros problemas, da permanente necessidade de negociação, compromissos, ajustes. Não poderia permitir que a alegria da pintura lhe saísse frustrada, também, e inventou-lhe, do melhor dos dois mundos, as defesas: ao contrário do arquitecto, responder só perante si, partilhando com outros, contudo, a artefania, sem a solidão e o isolamento do artista. Não era assim com Le Corbusier, mas foi assim para Nadir.

"Nem por um momento tive ideia de fazer um objecto surpreendente. A minha preparação? Uma simpatia pelos outros, pelo desconhecido e uma vida gasta nas brutalidades da existência, nas maldades, no egoísmo, nas cobardias, nas banalidades, mas também em

didn't like that, and in the second or third year one of them [Carlos Ramos] said to me: 'I see that you have certain qualities, but the greatest quality for an architect is patience, and that is something you lack.'¹¹

Afonso drew everywhere, in every corner. Contradicting his 'functionalist' beliefs, he used any frugal 'square metre' to produce small plans, painted with different ballpoint pens or coloured pencils on the backs of matchbooks, business cards or used envelopes. He was always driven by anxiety, and the need to appease this, during the short minutes it took to make a minuscule drawing, which was like an architect's sketch when finished. 'They are the only moments when I feel at peace with myself: during the time it takes to complete a drawing...'¹²

These drawings were later passed to his co-workers with small and rigorous squares traced in pencil on top. They had the task of homothetically enlarging them, again in pencil, using the larger square grids they drew onto paper. Later, they used drawing pens filled with thick gouache, to outline the various shapes according to the colour scheme previously defined by Nadir, who walked between drawing boards, correcting, improving, and removing any doubts found in the small lined pieces of paper. Only then, did they start painting the interior of the ellipses, the squares, and the circles.

This method was later adapted, using processes he also inherited from his practice of architecture: tracing with tracing paper, enlargements using blueprints, projection onto acetates, pantographs, even producing very enlarged colour photocopies. When he projected designs onto white canvases, Afonso himself took charge of the initial transfer and wrote the name of colours in empty spaces. His co-workers would then later compete the canvas, filling in the composition with acrylic paint, and thus save the master such a mechanical and uncreative task.

He gave up architecture due to his impatience with its slow progress, with its countless problems, and its constant need for negotiation, compromise, and adjustments. He also couldn't allow the joy of painting to leave him frustrated, so he found a solution for himself, taking the best of both worlds: unlike an architect, he answered only to himself, yet he also shared his artistry with others, in order to avoid the solitude and isolation of an artist. It wasn't that way with Le Corbusier, but it was for Nadir.

'I didn't plan to make anything surprising at all. My preparation? Sympathy for others and for the unknown, and a life spent on the brutalities of existence, on evils, egoism, cowardice, and banalities, but also on so much delicacy, goodness,

11. *Idem*: 37

12. Nadir Afonso em entrevista a MGD, 1987 [citado de memória]

11. *Idem*: 37

12. Nadir Afonso in an interview with MGD, 1987 [quoted from memory]

tanta delicadeza, bondade, coragem, dinamismo, sorrisos, sol, céu. E uma escolha resultante: o gosto, a necessidade de verdade. Ronchamp? Contacto com um sítio, situação num lugar, eloquência do lugar, palavra dirigida ao lugar."¹³

3. Álvaro Siza desenhou o edifício da Fundação Nadir Afonso elevando a “eloquência do lugar” com enorme plasticidade: quase cego, no seu alçado noroeste, ergue-se do leito de cheias, que são os terrenos da beira-rio onde irrequietamente se implanta, sobre uma série de lâminas transversais de irrepreensível betão branco. Rasga-se de janelas longamente horizontais para o lado do Tâmega, de onde se soltam novelos de nevoeiro nas manhãs de inverno. As suas salas iluminam-se com a luz doce que vem com o adiantar do dia e que um lanternim longitudinal complementa, fazendo chegar, por detrás de tijolo de vidro, luz zenital translúcida. Por baixo, as lâminas alegam-se com passagens desconstruídas que são arcos rasgados nas geometrias primárias que tanto interessavam Nadir: quadrados, semicírculos, triângulos.

“Insisto: esfera círculo, quadrado, cubo... Leis do universo; inevitável a sua energia geradora. É a energia armazenada em estado de repouso: a energia que se associa livre de místicas, irmã da energia das artes, que tão bem conheço, e se define, talvez, como lei determinante do ritmo da natureza.”¹⁴

Guarda agora, nos seus espaços calmos e bem proporcionados, o universo pictórico do pródigo filho da terra: telas, serigrafias, desenhos, esquemas, os pequenos esboços, os óleos iniciais. A afinal longa e paciente investigação plástica que ocupou Nadir a longa vida inteira; a procura da coerência matemática escondida atrás das iniciais intuições, liberdades poéticas sem função, cujas regras sempre tentou aproximar, compreender, divulgar, distinguir.

Muitas dessas intuições representam cidades e são como as cidades: mistérios sobrepostos, feitos para o nosso uso, que nem o tempo consegue explicar; ainda que seja sempre possível deitar sobre eles as inquietações racionalistas de uma exigente geometria.

Manuel Graça Dias (Lisboa, 1953), Arquitecto (ESBAL,1977).

Prof. Associado da FAUP, onde concluiu o Doutoramento em 2009 e Prof. Catedrático Convidado do DA/UAL. Vive e trabalha em Lisboa onde mantém *atelier* com Egas José Vieira, desde 1990. Foi Director do *Jornal Arquitectos* (2000–04 e 2009–12) e Presidente da Secção Portuguesa da AICA (2008–12), sendo autor de inúmeros artigos e vários livros de crítica e divulgação de temas de Arquitectura. Em 1999 ganhou, com EJV, o Prémio AICA/MC (Arquitectura).

13. Le Corbusier. *Textes et dessins pour Ronchamp*. Genève: Association Oeuvre de Notre-Dame du Haut, 1989 (ed. orig. 1965), 46

14. Nadir Afonso. “Reflexões teóricas esparsas” in Laura Afonso & Marta Mira (coords.). *Harmonia eterna*. Chaves: Fundação Nadir Afonso, 2013, 37

courage, dynamism, smiles, sun, and sky. And the choice that come out of it: a style, a need for truth. Ronchamp? Contact with a place, situation in a place, eloquence of the place, word addressed to the place.”¹³

3. Álvaro Siza designed the building for the Nadir Afonso Foundation, increasing the ‘eloquence of the place’ with enormous plasticity: almost windowless in its north-east elevation, it rises restlessly from the flood beds, from the lands of the river bank where its base was planted, over a series of cross-sectional slivers of irreproachable white concrete. It is divided by long horizontal windows on the side facing the river Tâmega, from which clouds of mist leap in the summer mornings. Its rooms are lit with a soft light from the break of day which is complemented by a longitudinal skylight that allows a translucent zenithal light to shine through the panes of glass. Below, the slats rejoice in undiscovered journeys, in arcs torn from the primary geometries that so greatly interested Afonso: squares, semi-circles, triangles.

‘I insist: sphere, circle, square, cube... These are laws of the universe, the inevitable production of energy. It is stored energy in a state of rest: a collection of energy free from any mysticism, the sister of the energy of arts I know so well, which can be defined as a fundamental law of the rhythm of nature.’¹⁴

In its calm and well-proportioned space, it now stores the pictorial universe of the prodigal son of the land: canvases, serigraphs, designs, small plans, and his first oil paintings. The final long and patient visual investigation which occupied Nadir throughout his entire life; the search for mathematical coherence hidden behind initial intuitions, poetic freedom without function, whose rules he always tried to approach, understand, publish, and establish.

Many of these intuitions both represent and are similar to cities: superimposed mysteries, made for our use, which not even time has been able to explain; although it is always possible to apply the rationalist concerns of a demanding geometry to them.

Manuel Graça Dias (Lisbon, 1953), Architect (ESBAL,1977).

Associate Professor at FAUP, where he completed his doctorate in 2009 and Visiting Lecturer at DA/UAL.

He lives and works in Lisbon where he has been running an *atelier* with Egas José Vieira, since 1990. He was director of the *Jornal Arquitectos* (2000–04 and 2009–12) and president of the Portuguese department at AICA (2008–12). He is also the author of countless articles and various books about architecture and architecture critique.

In 1999, he won the AICA/MC architecture award, alongside EJV.

13. Le Corbusier. *Textes et dessins pour Ronchamp*. Geneva: Association Oeuvre de Notre-Dame du Haut, 1989 (ed. orig. 1965), 46

14. Nadir Afonso. ‘Reflexões teóricas esparsas’ in Laura Afonso & Marta Mira (coords.). *Harmonia eterna*. Chaves Nadir Afonso Foundation, 2013, 37



Relevo de Karnak, 1951
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 66,2 × 97 cm

NADIR AFONSO, O PERTURBANTE PONTO DE INTERROGAÇÃO NUM “POEMA EM LINHA RECTA”¹

A criação artística de Nadir Afonso traduz um extenso, contínuo e dedicado percurso. Falamos de 75 anos de exaustiva produção, desde 1935 até 2010. Essa intensa entrega à sua actividade de eleição, as artes plásticas, concretizada na pintura, indicia dois tempos, ou, procurando falar na linguagem do artista, dois momentos com movimentos distintos. O primeiro, situa-se entre os anos 30 e os anos 60, e o segundo, a partir da década de 70 até aos dias de hoje. Entre os anos 50–60, a pintura de Nadir Afonso, estruturada no contexto artístico internacional com consistente pioneirismo, ganha destaque no âmbito do abstraccionismo-geométrico. E esse foi, sem dúvida, o período em que a evolução do caminho percorrido alcançou uma essencial idade a tal ponto afirmativa e com tal radicalização no contexto nacional e internacional que abriu espaço à sua distinção.

Todavia, a sucessão de exposições realizadas, com enfoque na produção de Nadir posterior aos anos 70, resultou num diminuído conhecimento da acção criativa anterior e consequentes equívocos na interpretação da sua obra, em particular da sua metodologia.

Por outro lado, a maior parte das referências bibliográficas referentes a Nadir Afonso são da autoria do próprio, numa constante reflexão teórica desenvolvida em ensaios diversos.

Quase todos os catálogos de exposições de Nadir contam com um texto de sua autoria, na perspectiva comum de que ninguém melhor do que o próprio artista para falar da sua obra. Porém, Nadir não fala dos trabalhos que cria e apresenta, os seus textos não se referem à sua produção pictórica, mas sim ao processo criativo. A sua intervenção escrita é sempre dedicada à metodologia artística e às leis que, em seu entendimento, envolvem a arte. «A partir destes princípios uma metodologia racional da arte e uma análise profunda das suas múltiplas qualidades são possíveis. O trabalho prático pessoal é o seu fio condutor. Nesta perspectiva se afirmou em mais de quarenta anos de elaboração uma teoria da obra e do acto da sua criatividade. “A arquitectura não é uma arte”, tese (1948), “La sensibilité Plastique” (1958), “Les Mécanismes de la Création Artistique” (1970), “Aesthetic Synthesis” (1974), “Le sens de l’art” (1975–83), “Os princípios” (1986), são as diferentes etapas desse longo caminho.»²

São textos importantes para compreender a estrutura do pensamento e da base teórica que sustenta e orienta o trabalho deste artista. No entanto, a análise e interpretação da obra de Nadir tem sido essencialmente sustentada em pequenos artigos e comentários críticos às exposições que faz. O trabalho historiográfico existente é pontual e reduzido, e revela-se insuficiente para compreender a sua obra. Neste contexto, tornou-se óbvia a

NADIR AFONSO: DISQUIETING ENIGMA IN A “POEM IN A STRAIGHT LINE”¹

Nadir Afonso has followed a long, unbroken and tenacious path as an artist. A path of 75 years period of tireless creativity, stretching from 1935 to 2010. This intense dedication to the visual arts, his chosen field of activity and, more specifically, painting, can be divided into two periods or, adopting the artist's own expressions, two moments with different movements. The first covers the period from the 1930s to the 1960s and the second stretches from the 1970s to the present day. In the 1950s and 60s, Nadir Afonso's painting, consistently pioneering with respect to the international art scene, came to the forefront within geometric abstraction. This was, undoubtedly, the period during which his work developed a fundamental quality of such an emphatic and radical nature, both in the national and international context, that it distinguished itself.

Numerous exhibitions of his work, however, which have focused on his post 1970s work, have led to his earlier creative activity being less well known. As a consequence, his work and, particularly, his methodology have been misinterpreted. Furthermore, the majority of bibliographic references to Nadir Afonso refer to the artist's own writings, which form part of a constant theoretical reflection that he developed in various essays. Nearly every exhibition catalogue of his work includes a text written by him, in line with the commonly held perception that the artist is best qualified to speak about his or her own work. Yet Nadir Afonso doesn't talk about the pieces he creates and exhibits, his texts don't refer to his pictorial output but rather to the creative process. His writings are always related to artistic methodology and the laws which, he believes, underpin the act of making art. “Starting from these principles makes a rational methodology of art possible, as well as a profound analysis of its many qualities. Personal practical work is its conduit.

Taking this approach, over more than forty years, has resulted in a theory of the work of art and the creative act. “A arquitectura não é uma arte” (Architecture is not an art), thesis (1948), “La sensibilité Plastique” (1958), “Les Mécanismes de la Création Artistique” (1970), “Aesthetic Synthesis” (1974), “Le sens de l’art” (1975–83), “Os princípios” (1986), are different stages along this lengthy road.²

These are important texts for understanding the thinking process and theoretical basis that underpin and inform this artist's work. Yet analysis and interpretation of Nadir Afonso's oeuvre has essentially been based on short articles and reviews of his exhibitions. The existing historiographical literature is

1. Título de um poema de Fernando Pessoa in *Poemas de Álvaro de Campos*, INCM, Lisboa, 1992, pp. 206–207.

2. Nadir Afonso, “Sumário de uma estética”, *Nadir Afonso*, Museu Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 1988.

1. Title of a poem by Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, INCM, Lisboa, 1992, pp. 206–207.

2. Nadir Afonso, “Sumário de uma estética”, *Nadir Afonso*, Museu Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 1988.

pertinência de produzir um estudo mais aprofundado sobre a obra deste artista em articulação com uma mostra retrospectiva de cariz museológico, que visa recolocar no devido lugar este nome incontornável na arte portuguesa do século XX.

O interesse recai na primeira metade do seu percurso e as balizas cronológicas são firmadas entre os anos 30 e os anos 60, com enfoque nos anos 40 e 50. Tal poderia causar alguma estranheza, mas é facto incontroverso que é nesse período que Nadir se agiganta como artista, sendo certo também que a compreensão desse período axial só é possível à luz de outros, de irrefutável importância, que correspondem à fase anterior menos conhecida.

Foi por isso necessário empreender um trabalho de investigação e levantamento de obra, para encontrar as principais criações dessas décadas, a maioria nas mãos de colecionadores privados, por vezes não recenseados. Esse trabalho revelou dinâmicas da carreira do artista e a influência de determinadas vicissitudes que confirmaram a solidez evolutiva dessa trajectória e consolidaram a limitação cronológica desta retrospectiva, centrada na primeira metade do percurso do artista, com balizas firmadas entre os anos 30 e os anos 60. Este é sem dúvida o período mais pertinente e interpelante do percurso artístico de Nadir Afonso, do ponto de vista da história da arte. Fase em que os parâmetros que irão reger a sua actividade são definidos e em que as rupturas, conquistas e afirmações permitem o devido destaque nas conjunturas artísticas e a afirmação da sua singularidade e relevância no panorama do modernismo português.

Da arquitectura à pintura

Nasceu em Chaves, na véspera das comemorações da primeira década da República e ganhou para nome próprio Nadir, um termo de origem árabe que significa raro e que designa igualmente um ponto astrológico. Nadir corresponde, na astrologia, ao ponto inferior da esfera celeste e estabelece uma linha recta vertical com Zénite, seu extremo oposto. É curioso que o seu nome esteja ligado a uma recta que se inscreve numa esfera, como que a pressagiar a personalização do princípio cartesiano da universalidade das formas geométricas e a preannunciar, pela cosmometria, o traçado dessa travessia que iria empreender na procura da geometria como essência da arte.

E a sua experiência individual começa cedo. Aos 4 anos de idade pinta um círculo perfeito, com tinta vermelha, na parede da sala de sua casa. O que poderia ser entendido como uma brincadeira de criança que daria motivo a repreensão, é defendido no seio familiar como um feito e assumido pelo autor como um primeiro momento digno de relevo.

No contexto rural da sua cidade natal, Nadir inicia as primeiras experiências plásticas. A pintura torna-se a sua linguagem preferencial. As pinturas ao ar livre, que realiza durante a adolescência, reflectem os diversos estilos da pintura a óleo, *en plein air*. Uma obra pictórica com títulos ilustrativos, focada na temática da arquitectura local ou das paisagens campestres, mas em que ressaltam as características que vão referenciar a sua

sporadic and limited and an inadequate basis for understanding his work. In this context, there is clearly a need for a more comprehensive study of this artist in conjunction with a museum retrospective aimed at restoring this fundamental artist to his rightful place in Portuguese art of the twentieth century.

The focus is on the first half of his career and the chronological limits are the 1930s and 1960s, with an emphasis on the 1940s and 50s. This may seem odd, yet it is an indisputable fact that this was the period during which Nadir Afonso grew in stature as an artist and it is also the case that this pivotal period can only be understood with reference to the irrefutably important and less well known earlier period.

This made it necessary to undertake an investigative survey of the work, in order to discover the key works of this period, the majority of which were in private collections and, sometimes, undocumented. This task revealed the dynamics of Nadir's career and the influence of particular events that underlined the developmental solidity of this path and consolidated the decision to limit this retrospective to the first half of the artist's career, from the 1930s to the

1960s. This is undoubtedly the most pertinent and striking period in Nadir Afonso's artistic career from the point of view of art history. It is the period during which he set the parameters for his future output and in which he broke with some things, engaged with others and was vindicated in his choices, earning him just artistic prominence and affirming his singularity and relevance within the panorama of Portuguese modernism.

From architecture to painting

Nadir was born in Chaves on the eve of the anniversary of the first decade of the Republic and was given the first name Nadir, a name of Persian origin meaning rare and which is also the name for an astrological point. In astrology, the nadir corresponds to the lowest point of the celestial sphere and forms a straight vertical line with the zenith, its extreme opposite. It is strange that Nadir's name should be linked to a line inscribed on a sphere as if foretelling the way he would personalise the Cartesian principle of the universality of geometric forms and prophesising through cosmometry the contours of the journey he would undertake in his investigation of geometry as the essence of art.

Nadir's experimentation started at a young age. At four years old he painted a perfect circle, in red paint, on the living room wall of his home. An action that could have been seen as a reprehensible childish prank was deemed an achievement within the family and claimed as an initial moment of significance by the protagonist.

Nadir Afonso began his first artistic experiments in the rural context of his hometown. Painting became his preferred language. The paintings he made outside during his adolescence, reflect diverse styles of oil painting, *en plein air*. They are pictorial works with descriptive titles, whose

themes are local architecture or rural landscapes, yet there are clear signs of what would become characteristics of his painting: architectonic volumes

pintura: volumes e formas arquitectónicas com a apreensão de elementos geométricos, marcados por linhas de contorno ou planos de cor; introdução de noções de perspectiva, com linhas oblíquas e paralelas que se estendem para lá dos limites do quadro, sugerindo continuidade, e o início do desejo de não se submeter aos limites formais do suporte; linhas de cor ondulantes que sugerem movimento e subtis marcações rítmicas formais. Noções que despontavam de forma intuitiva, ainda pouco reflectidas, e que, mais tarde, irá explorar orientado pela precisão matemática.

Características que podemos encontrar em pinturas como *Rua da Cadeia*, de 1935, dando-nos a perspectiva de uma das ruas de Chaves, que lembra o estilo impressionista, de cores suaves, com enfoque na modelação geométrica de uma das casas; *Rio Cávado*, de 1938, numa abordagem paisagística que narra uma vista rural, longe das composições realistas e próxima da dinâmica febril, de cores intensas, do expressionismo, ou *Coreto de São Lázaro*, de c.1938, que surpreende pela profundidade dos tons negros e pelo ritmo da pincelada.

Aos 18 anos, o jovem transmontano deixa a sua cidade Natal e vai para o Porto estudar na Escola de Belas-Artes. O objectivo é matricular-se no curso de Pintura, mas acaba rasteirado pela insistência fortuita de um administrativo da Escola de que o curso em que poderia ter futuro seria Arquitectura e não Pintura. Situação que leva Nadir a hesitar e a optar pela área profissional que lhe poderia dar maior garantia de trabalho. Uma opção que, embora não tenha deixado de se revelar acertada do ponto de vista das oportunidades, acabaria por se revelar equívoca ou, como mais tarde iria classificar sem pejo, “um verdadeiro martírio”³, uma vez que para Nadir a arte, na sua vertente plástica, cedo se tornou o seu móbil de vida e de pensamento.

Contudo, o período da Escola de Belas Artes não deixou de constituir uma fase importante. A nível social, proporcionou a Nadir o encontro com um conjunto de artistas que desempenharam um papel renovador e actuante na abertura da pintura portuguesa do pós-guerra à modernidade, e que o ajudaram a desenvolver conhecimentos para uma formação autodidáctica no domínio da pintura. O chamado “Grupo dos Independentes”, que Nadir integrou desde o primeiro momento, contou, entre outros, com a participação de Júlio Resende, Arlindo Rocha, Amândio Silva, Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Artur da Fonseca, António Lino ou Victor Palia. Até à ida para Paris, Nadir participou nas diversas exposições dos “Independentes” através da pintura, com obras cuja modernidade e qualidade foram reconhecidas, à época, em referências críticas.

A dificuldade em se adaptar às regras académicas da arquitectura foi grande e o entendimento com os professores complicado. Excepção para Carlos Ramos que, consciente do talento seu discípulo, tentou ajudá-lo, embora sem sucesso. Nas palavras de Nadir: “Um traçado arquitectónico, não é uma finalidade em si; é um meio que deve forçosamente transpor-se em formas de execução rigorosa. Ora os meus trabalhos de riscos e

and forms perceived as geometric elements, and defined by outlines or planes of colour; the introduction of notions of perspective, with oblique and parallel lines which extend beyond the limits of the painting, suggesting continuity and a burgeoning desire to go beyond the formal limits of the painting support; undulating lines of colour which suggest movement and subtle rhythmically formal marks. They are intuitive ideas, as yet barely considered, which he would go on to explore with mathematic precision.

These characteristics can be found in paintings such as *Rua da Cadeia*, from 1935, depicting a Chaves street in soft colours reminiscent of impressionism, with a focus on the geometric modelling of one of the houses; *Rio Cávado*, of 1938, a landscape which portrays a rural scene, with a very anti-naturalistic composition and more akin to the intense colours and feverish dynamic of expressionism, or *Coreto de São Lázaro*, c.1938, with its surprisingly deep black tones and rhythmic brushwork.

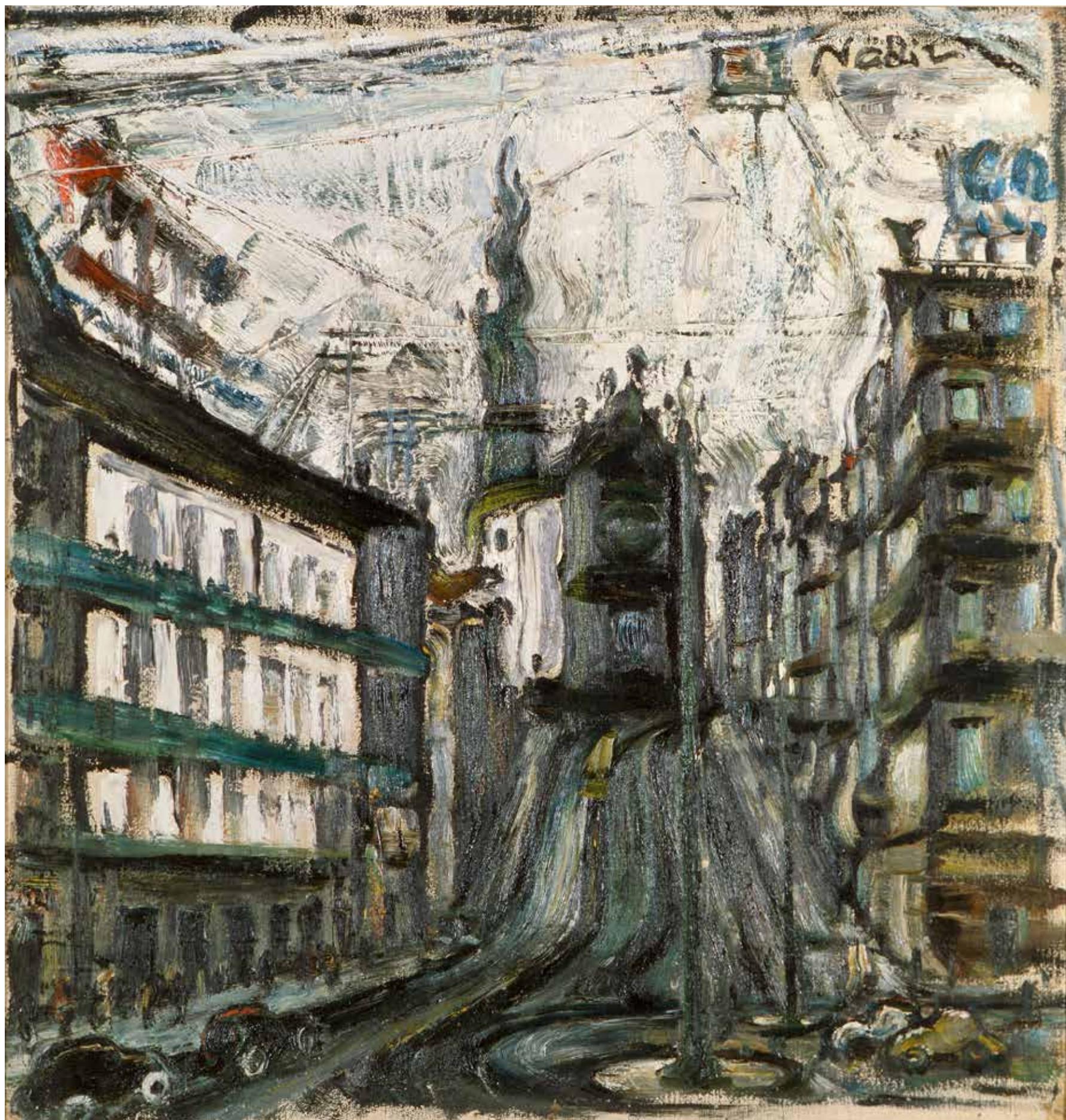
At 18, the youngster left his hometown in Trás-os-Montes and moved to Porto to study at the Escola de Belas Artes. His aim was to enrol on the painting course, but he was thrown off course by a chance encounter with a member of the administrative staff who insisted that studying architecture would offer him a better future than painting. This led Nadir to hesitate and he chose the professional area which seemed to offer the best guarantee of work. It was a choice which, though true with respect to opportunities, turned out to be a mistake or, as Nadir would later unashamedly call it, “an absolute torment”³, as fine art quickly come to dominate his life and thought.

In spite of this, the period he spent at the Escola de Belas Artes was important. On a social level, it allowed Nadir to meet a series of artists who played a revitalizing and active role in the opening up of Portuguese society to modernity, and who helped him to develop the knowledge he required to undertake auto-didactical training in the domain of painting. The so-called “Grupo dos Independentes” that Nadir was part of from the start, included, amongst others, Júlio Resende, Arlindo Rocha, Amândio Silva, Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Artur da Fonseca, António Lino and Vitor Palla. Before leaving for Paris, Nadir participated in various of the “Independentes” exhibitions with his painting, showing works whose modernity and quality earned him critical plaudits.

Nadir had great difficulty in adapting to the academic rules of architecture and his relationship with his professors was complicated. Carlos Ramos was an exception; conscious of the young man's talent he tried to help him, though without success. In Nadir Afonso's words “An architectural sketch is not an end in itself; it is a medium which must be forcibly transposed into rigorously executed

3. Nadir Afonso, “O tempo não existe”, Dinalivro, Lisboa, 2010.

3. Nadir Afonso, “O tempo não existe”, Dinalivro, Lisboa, 2010.



Clérigos, 1941
Óleo sobre platex / Oil on hardboard, 50,4 × 47,5 cm

pinceladas careciam de rigor"⁴. Era a liberdade criativa da pintura que conquistava a sua atenção e foi esta a área em que cedo se destacou e tornou conhecido.

Durante a estadia no Porto é conquistado pela temática urbana e realiza mais algumas pinturas figurativas. Pinta perspectivas de zonas relevantes da cidade do Porto, que irá expor na 9ª Exposição de Arte Moderna de Lisboa (SNI) e que a crítica recebe com entusiasmo"⁵. *Clérigos*, de 1941, conquistou a atenção de António Dacosta e mereceu-lhe destacada apreciação: "*Clérigos* é uma paisagem espectral, com uma correspondência íntima, rara nos nossos paisagistas"⁶. *A Ribeira*, de 1942, ganhou honras de aquisição para a colecção museológica do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Já em relação a *Vila Nova de Gaia*, de 1942, que Leitão de Barros considerou um "quadro soberbo – digno de um museu de arte actual"⁷, e a *Cais de Santos*, de 1944, regista-se uma simplificação de conteúdos, com a marcação de formas e de linhas paralelas que evidenciam um caminho de afastamento do paisagismo em direcção a uma estética mais depurada e mais atenta à geometrização.

A temática urbana e das cidades irão, mais tarde, ser retomada por Nadir, que lhe confere total dedicação. Mas, entretanto, assiste-se ao abandono de uma pintura realista e referencial, dedicada a representar as evidências do mundo visível envolvente, e a um surpreendente avanço para a abstracção através da aproximação à estética surrealista.

A estética surrealista e a libertação para o abstraccionismo

Numa breve passagem da sua história *A Arte em Portugal no Século XX*, José-Augusto França aponta para "cerca de 1946, uma série de composições surrealizantes" da autoria de Nadir, "de atmosfera misteriosa, por vezes próxima de Max Ernst"⁸. Na verdade, remonta aos primeiros anos da década de 40 a conquista por Nadir do abstraccionismo por via da estética surrealista. *Corpo irreal*, o estudo de *Metamorfoses* e *Bruxedo*, são pinturas de 1942, 1943 e c.1945, respectivamente, que evidenciam a influência do surrealismo, quer na transgressão do academismo pela exploração de uma estética informe e de um

forms. But my works of pen and brush strokes were not rigorous"⁴It was the creative freedom offered by painting that captivated his attention and this became the field in which he quickly distinguished himself and gained renown.

During his time in Porto, Nadir was captivated by urban subject matter and he produced a number of paintings on this theme. He painted scenes of prominent areas of the city and went on to exhibit these in the Ninth Exhibition of Modern Art in Lisbon, organised by the Secretariado Nacional de Informação or cultural secretariat of the time, where they were enthusiastically received by the critics⁵. *Clérigos*, 1941, caught the attention of António Dacosta, for whom it merited particular praise: "*Clérigos* is a spectral landscape, with an intimate harmony that is rare amongst our landscapists"⁶ *Ribeira*, 1942, gained the distinction of being acquired for the collection of the Museu Nacional de Arte Contemporânea. Already in *Vila Nova de Gaia*, of 1942, which Leitão de Barros considered to be a "splendid painting" worthy of a museum of contemporary art"⁷, and *Cais de Santos*, of 1944, one can see a simplification of content, in the definition of shapes and parallel lines, indicating a move away from landscape towards a purer, more geometric aesthetic.

The theme of the city and the urban experience would later be re-examined wholeheartedly by Nadir Afonso, who would give it his total attention at the same time as he abandoned realist referential painting aimed at portraying the surrounding visible world, and making a surprising leap towards abstraction through an engagement with the surrealist aesthetic.

The surrealist aesthetic and the liberating move to abstraction

In a short passage from his history *A Arte em Portugal no Século XX*, José-Augusto França refers to "a series of surrealistic compositions from around 1946" by Nadir Afonso "with a mysterious atmosphere, somewhat akin to the work of Max Ernst"⁸. In fact, Nadir had been won over to abstraction via surrealism at the beginning of that decade. *Corpo Irreal*, the study *Metamorfoses*, and *Bruxedo*, are paintings from 1942, 1943 and c. 1945, respectively, which show the influence of surrealism, both in the transgression of academi-

4. Nadir Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 18.

5. "Em Agosto de 1939, por ocasião da visita do Presidente da República, Marechal Óscar Carmona (1869–1951) a Chaves, foi apresentada uma exposição de Nadir Afonso no edifício dos Bombeiros Voluntários". "A primeira exposição individual no Porto realizou-se na galeria Fantasia era Nadir estudante; os trabalhos apresentados compreendiam recantos urbanos". Laura Afonso, *A crítica na obra de Nadir Afonso – O caso das obras de título cidadão*, Tese de mestrado, Universidade Aberta, Lisboa, 2010.

6. António Dacosta, *Diário Popular*, 18-01-1945.

7. Leitão de Barros, *O Século*, 18-01-1945.

8. França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX. 1911–1961*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 395.

4. Nadir Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso* [Nadir Afonso's Life and Work], Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 18.

5. "In August 1939, during the visit of the President of the Republic, Marechal Óscar Carmona (1869–1951) to Chaves, an exhibition of Nadir Afonso's work was held in the Voluntary Fire Service building." "His first individual exhibition in Porto took place in the Fantasia gallery whilst Nadir was a student; the works shown were of various corners of the city." Laura Afonso, *A crítica na obra de Nadir Afonso – O caso das obras de título cidadão* [Criticism and the work of Nadir Afonso – the urban scenes], Masters thesis Universidade Aberta, Lisboa, 2010.

6. António Dacosta, *Diário Popular*, 18.01.1945.

7. Leitão de Barros, *O Século*, 18.01.1945.

8. França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX. 1911–1961*, Bertrand Editora, Lisboa, 1991, p. 395.



Gravura de António Lino realizada durante a IX Missão Estética em Évora, 1945. Mestre Dordio Gomes (centro) e os alunos participantes
 António Lino engraving held during the IX Missão Estética in Evora, 1945. Master Dordio Gomes (center) and participating students

cromatismo mais provocador com tonalidades indefinidas, quer nos títulos que evocam a temática do imaginário, da mutação, da desmaterialização do corpo e do fascínio pelo misticismo e pelo mundo sobrenatural.

Estamos no período da Segunda Grande Guerra, o movimento surrealista internacional estava disperso e só ganharia novo fôlego em 1947, data em que se inicia a formação do primeiro grupo surrealista em Portugal. António Dacosta e António Pedro, conjuntamente com Pamela Boden, tinham realizado em 1940, na galeria UP, a primeira mostra de arte surrealista, num registo figurativo, em que Cândido Costa Pinto também já trabalhava.

Se atendermos a estes factos, as pinturas realizadas por Nadir entre 1942 e 1946, antes da sua ida para Paris, constituem, talvez, o primeiro núcleo de obra pictórica no domínio da abstracção, dentro da estética surrealista, realizado no contexto da arte portuguesa. É um núcleo admirável pela sua consistência e contemporaneidade, com uma dimensão interessante (cerca de doze obras), que anuncia e afirma essa capacidade de Nadir em estar atento ao que se passa em seu redor, de assimilar influências que servem os seus pressupostos, de adaptar essa informação e novidades aos seus intentos, num caminho por si definido.

Nadir não desejava integrar-se em nenhum movimento, nem associar-se a grupos. A sua personalidade independente e individualista afirmava-se na direcção de um caminho isolado, de acordo com os interesses que despertavam em si. Daí que a sua incursão no movimento libertador que era o Surrealismo tenha sido percorrido “absolutamente só”.

Em 1959⁹, José-Augusto França admite, então, o conhecimento “de uma curiosa fase surrealista, que eu completamente ignorava”. No entanto, essa informação veio ao conhecimento público nessa época, na exegese de Dordio Gomes: “Logo por capricho um dos arquitectos evadiu-se da linha pura, para se embrenhar todo inteiro nas suas visões frenéticas e no labirinto escaldante da sua irresistível paixão pela pintura. Já se sabe que me refiro a Nadir; o ponto de interrogação mais perturbante que surgiu lá pelo Porto”¹⁰.

A evasão aludida reporta-se à participação de Nadir Afonso na IX Missão Estética de Férias, que teve lugar em Évora, no ano de 1945, coordenada pelo pintor e professor Dordio Gomes e em que participaram, entre outros, Pomar, Resende, António Lino e Arlindo Rocha. A Missão deu espaço à experimentação e Nadir realizou várias obras que reflectem estádios distintos, entre elas destacam-se: *Oliveiras Centenárias*, composição naturalista centrada no objecto, com simplificação do fundo; *Vasilhas*, o referencial continua presente, embora a preocupação principal seja a simplificação formal e a estrutura com positiva através de um plano geométrico em perspectiva; *Évora Surrealista*, a obra que mais se distingue do conjunto pela ousadia da sua composição assumidamente surrealista, a atestar a influência desse movimento internacional.

cism through the exploration of an deformed aesthetic and a more daring use of an ambiguous palette and in the titles of the works, which evoke the imagination, the mutation and dematerialization of the body and an interest in mysticism and the supernatural world.

This was the period of the Second World War; the surrealist movement had dispersed and would only get a new lease of life in 1947, when the first surrealist group was formed in Portugal. António Dacosta and António Pedro, together with Pamela Boden had, in 1940, in the UP Gallery participated in the first exhibition of surrealist art, in a figurative style, also shared by Cândido Costa Pinto.

If we bear these facts in mind, the paintings executed by Nadir between 1942 and 1946, before leaving for Paris, constitute, perhaps, the first body of abstract work with a surrealist aesthetic in Portuguese art. It is a significant body of work that includes 12 paintings, showing admirable consistency and modernity and demonstrating Nadir Afonso's awareness of what is going on around him, his ability to assimilate influences pertinent to his preoccupations and to adapt these discoveries to his intentions, in a self-delimited path.

Nadir Afonso wasn't interested in forming part of a movement, nor in joining groups. His independent and individualistic personality led him down a singular path, in which he followed his own interests, thus his involvement in the liberating movement of Surrealism was undertaken “absolutely alone”.

In 1959⁹, José-Augusto França confessed to having discovered “a curious surrealist phase, which I was completely unaware of”. However, this information was brought to public attention at the time, in a statement by Dordio Gomes, “then, acting on a whim, one architect escaped the pure line, penetrating deep in his frantic visions and the burning labyrinth of his irresistible passion for painting. It is clear that I am speaking of Nadir; the most disquieting enigma that emerged in Porto.”¹⁰

The idea of shunning the pure line refers to Nadir Afonso's participation in the IX Missão Estética de Férias, which took place in Évora in 1945, coordinated by the painter and professor Dordio Gomes and with participants that included Pomar, Resende, António Lino and Arlindo Rocha.

The Missão was a space for experimentation and Nadir Afonso completed various works which reflected different stages in his work. Distinguished amongst these works were *Oliveiras Centenárias*, a naturalistic composition centred on the object with a simplified background; *Vasilhas* in which the subject matter is still evident, though the painting's main concern is formal simplification and compositional structure through a geometric perspectival scheme; *Évora Surrealista*, the work which most stands out in the group due to its daring surrealist composition, a testament to the influence of this international movement.

9. José-Augusto França, “Notas e lembranças n.º 19”, *Diário de Notícias*, 23.4.1959.

10. Dordio Gomes, *A Defesa*, 15.09.1945.

9. José-Augusto França, “Notas e Lembranças n. 19”, *Diário de Notícias*, 23.04.1959.

10. Dordio Gomes, *A Defesa*, 15.04.1945.



Oliveiras centenárias, 1945
Óleo sobre madeira / Oil in wood, 42,2 × 48,9 cm

Em *Évora Surrealista* encontramos elementos das outras duas obras, trabalhados numa abordagem onírica de fantasia cromática, que marca a passagem para um novo estágio de libertação formal.

O plano quadriculado presente em *Vasilhas* ganha peso de fundo, em acentuada perspectiva, a oliveira centenária surge ao lado de formas brancas, num estilo daliniano que evoca o beco do Chantre e, ao fundo, a marcar a linha do horizonte e a separar a terra do céu, o aqueduto. A obra realizada na Missão, foi de novo recriada por Nadir com pequenas alterações, sendo o primeiro exemplo de uma prática que o artista vai repetir, de recriação de obras realizadas para apuro formal. É no âmbito da missão estética em Évora que Nadir declara: "Eu tinha a sensação de viver dentro do próprio surrealismo"¹¹.

As obras *Máquina de Costura*, de 1944 e 1946¹², constituem outros dois exemplos a destacar neste núcleo. Esse objecto que marcava presença em quase todas as casas na época da infância de Nadir, exerceu sobre ele enorme fascínio enquanto objecto de sonho, de ritmo, movimento e construção, e foi mote para uma abordagem estética cuidadosamente geometrizada. A temática já havia sido mitificada pelo Conde de Lautréamont, pseudónimo do poeta Isidore Ducasse, quando elevou a fórmula poética o "encontro sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de coser e de um chapéu-de-chuva". Esta descontextualização de objectos do real, envolvidos numa trama do sonho e do acaso, mereceu de Max Ernst esta consideração: "passará do seu falso absoluto, pelo desvio de uma relação a um absoluto novo, verdadeiro e poético"¹³. Mas em Nadir a valorização do acaso, ou o método do automatismo psíquico, não ganhou eco. A relação de Nadir com o surrealismo traduziu-se num encontro estético, de pesquisa plástica, de certa forma exterior ao âmago do movimento, mas que lhe permitiu alcançar a sua "liberdade cor de homem", proclamada por André Breton. Foi um processo necessário para provocar o pensamento, a evasão do espírito e a motivação de aventurar-se em experiências estéticas como *Geometria irisada*, de 1944, e *Composição irisada*, de 1946, prelúdios de uma abstracção que depois desenvolverá pela via da objectividade das leis geométricas, numa linguagem racional e ordenada, próxima da harmonia estética de Max Ernst, Paul Klee e dos pintores holandeses de De Stijl, como Mondrian.

Ainda sob influência da aventura surrealista, Nadir Afonso parte para Paris, em 1946, com algumas telas que tinha iniciado em Portugal, decidido a desenvolver a formação nas artes plásticas.

In *Évora Surrealista*, we see elements from the other two works, incorporated in an oneiric display of chromatic fantasy which marks a shift to a new stage of formal liberation. The grid of *Vasilhas* is more prominent in the background, its perspective accentuated, the olive tree emerges from a white Daliesque form which recalls the latticed walls of Évora's Beco do Chantre [Choirmaster's Lane] and in the background, marking the horizon and separating earth and sky, there is the aqueduct. The work executed during the Missão was later reworked by Nadir with small modifications, the first example of what would become a recurrent practice for the artist, that of making a work again with the aim of simplifying it formally.

It was in the environment of the aesthetic mission in Évora that Nadir declared "I had the sensation of existing within surrealism itself"¹¹

The works titled *Máquina de Costura*, from 1944 and 1946¹² are two more examples from this group worth highlighting. The sewing machine, present in almost every household during Nadir Afonso's childhood, exercised an enormous fascination over him as an object of dreams, rhythm, movement and fabrication and it was the motif for a meticulously geometric aesthetic approach. The subject matter had already been given myth-like status by Conde Lautréamont, the pseudonym of the poet Isidore Ducasse, when he elevated to poetic status the "encounter on a dissection table of a sewing machine and an umbrella".

This decontextualization of objects from the real world, enveloped in a web of dreams and chance prompted Max Ernst to suggest that they would "move from their false absolute, through a relationship towards a new absolute, poetic and true."¹³

For Nadir, however, this fetting of chance, like the method of psychic automatism, did not resonate. His relationship with surrealism took the form of an aesthetic encounter, of visual research, somewhat on the periphery of the movement, but which allowed him to attain "Freedom the colour of man" as proclaimed by André Breton. It was a process necessary to provoke thought, free his mind and motivate him to venture into aesthetic experiments such as *Geometria Irisada*, 1944 and *Composição Irisada* of 1946, preludes to an abstraction that he would later develop using the objectivity of geometric laws, in a rational and ordered language, akin to the aesthetic harmony of Max Ernst, Paul Klee and the Dutch painters of the De Stijl movement, such as Mondrian.

11. Nadir Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 26.

12. A obra *Máquina de Costura*, de 1946, é outro dos exemplos de obras recriadas por Nadir, numa versão em guache sobre papel, de 1948, onde escreve o título *Máquina de Sonhos*. Mais tarde, realiza uma nova versão a óleo sobre tela, de maior dimensão, de tonalidades mais abertas, retocada em 1991.

13. Yvone Duplessis, *O Surrealismo*, Editorial Inquérito, col. Cadernos Culturais, Lisboa, 1983, pp. 30-31.

11. Nadir Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 26.

12. *Máquina de Costura*, 1946, is another example of work recreated by Nadir, in a version in gouache on paper, 1948, which he titled *Máquina de Sonhos* [*Machine of dreams*]. Later, he executed a new version in oil on a larger canvas, with more vibrant colours, retouched in 1991.

13. Yvone Duplessis, *O Surrealismo*, Editorial Inquérito, cal. Cadernos Culturais, Lisboa, 1983, pp. 30-31.



Geometria Irisada, 1944
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 74 × 64 cm



Composição Irisada, 1946
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 74,5 × 74,5 cm

Com a ajuda de Cândido Portinari consegue uma bolsa de estudo do Governo francês e matricula-se no curso de pintura da École des Beaux-Arts, de Paris. Porém, ainda que em contexto internacional de suposta excelência, a formação académica não conquistou Nadir e a École des Beaux-Arts resumia-se a um conjunto de vantagens enquanto estudante. Decidido a procurar trabalho, propõe-se, sem acanhamento, ao recém-criado atelier ATBAT do arquitecto Le Corbusier, onde é aceite. Esta oportunidade, marcará o seu percurso e permitir-lhe-á o acesso às mais diversas personalidades do mundo da arte. Entre outros, conhece Picasso, Calder, Max Ernst, Fernand Léger (cujo atelier chega a utilizar). Duas das últimas obras deste período são, *Demogorgon*, de 1947, e *Ailes*, de 1948¹⁴. *Ailes*, de 1948, apresenta a conjugação de elementos geométricos, círculos, triângulos, demarcados do fundo neutro, com linhas curvas que desenham o contorno de uma mancha negra. Inspirado num poema de Álvaro de Campos com o mesmo nome, *Demogorgon*¹⁵, adopta a temática do mistério e do fantástico num ser estranho, formado por linhas curvas rebuscadas, curvas que, como o diz poema, são das "frontarias e dos movimentos" da decoração barroca dos edifícios portuenses. Trabalhos que têm em comum renunciarem as características técnicas dos períodos que se seguirão, o pré-geometrismo e o barroco, além de ambos terem sido reproduzidos em 1956 e 1964, respectivamente, num cromatismo mais vibrante.

A conquista das leis da geometria

A partir de 1947 começa então uma nova etapa no percurso de Nadir Afonso. A par da actividade na área da arquitectura, que continua a cumprir o objectivo inicial de lhe garantir a subsistência, mantém-se a sua entrega e dedicação à pintura que procura desenvolver todos os dias. Com a ajuda de André Wogenscky, consegue que Le Corbusier, ele próprio amante das artes e cultor dessa prática, lhe conceda as manhãs para pintar e avance numa nova orientação, na exploração do abstraccionismo geométrico.

Concentra-se nas formas geométricas e dá-lhes exclusivo protagonismo nas suas criações plásticas, no intuito de descobrir aquilo de que "nunca ninguém ouviu falar", "uma

Still influenced by the surrealist venture, Nadir Afonso left for Paris in 1946, with some canvases he had begun in Portugal and resolved to pursue his education in the visual arts. With the help of Cândido Portinari, he obtained a scholarship from the French government and enrolled on the painting course at the École de Beaux-Arts in Paris.

However, even in this environment of supposed excellence, academic training failed to captivate Nadir and the École des Beaux-Arts become just an advantageous place for him as a student. He decided to look for work, confidently applying to Le Corbusier's recently formed atelier ATBAT, where he was accepted. This opportunity had a great impact on his development and brought him into contact with a wide range of individuals from the art world. Amongst others, he met Picasso, Calder, Max Ernst, and Fernand Léger (whose studio he went on to share).

Two of the later works from this period are *Demogorgon*, 1947, and *Ailes*, 1948¹⁴. *Ailes* shows a collection of geometric elements, circles and triangles, on a neutral background with curved lines that describe the outline of a black stain. Inspired by an Álvaro de Campos poem of the same name, *Demogorgon*¹⁵ tackles the subject of mystery and the fantastic in the shape of a strange being formed by elegant curved lines, curves which come, as the poem states, from the "façades and movement" of the baroque ornamentation of the architecture of Porto. They are works which anticipate the characteristic techniques of the periods that will follow, the pre-geometrism and the baroque, and which were both recreated in 1956 and 1964, respectively, in a more vibrant palette.

Conquering the laws of geometry

In 1947, a new phase in Nadir Afonso's career began. At the same time as making his living through architecture, as planned, he continued to explore his passion for painting, on a daily basis when possible. With the help of André Wogenscky, he persuaded Le Corbusier, who was himself an art lover and

14. Em 1948, Nadir é admitida na salão "Moins de trent'ans", em Paris, com o quadro *Composition*, de 1946, uma pintura onírica sobre a qual relata "pareceu-me ouvir o meu quadro verde pálido, entalado na parede entre dois monstros de tinta, implorar-me: Tira-me daqui!" E foi exactamente isso que fez, em protesto contra o nível do salão.

15. Nome grego para o demónio que corresponderia à sombra de um guerreiro capaz de todo o mal que ele imaginasse. Por sua vez, no poema de Fernando Pessoa lê-se: "Na Rua cheia de sol vago há casas paradas e gente que anda/ Uma tristeza cheia de pavor esfria-me. / Pressinto um acontecimento do lado de lá das frontarias e dos movimentos; /Não, não, isso não!/ Tudo menos saber a que é o Mistério!".

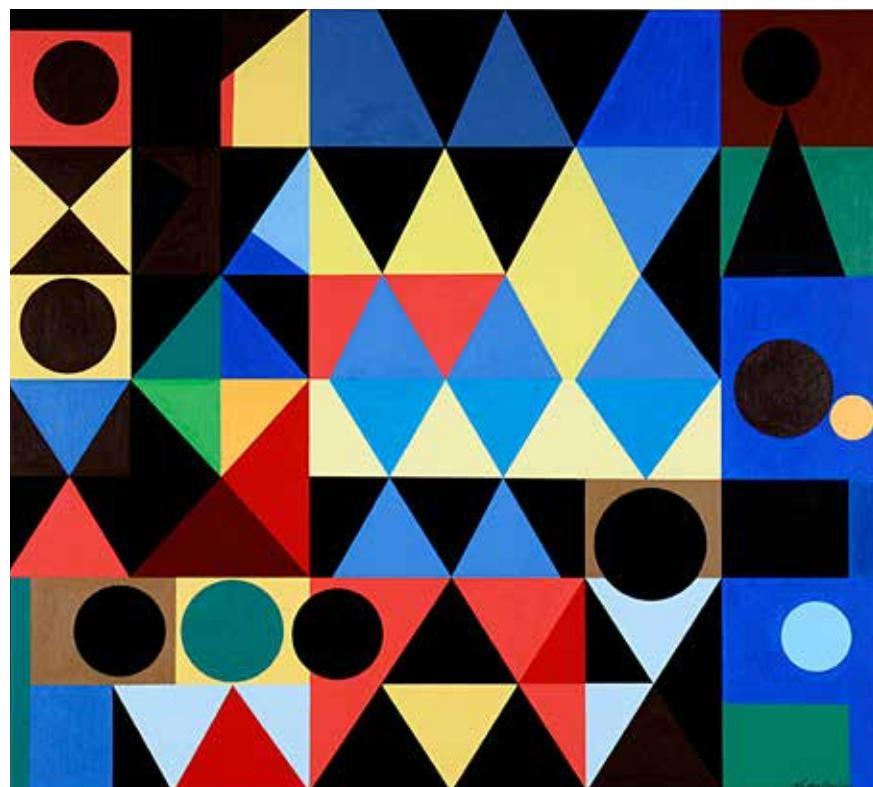
14. Nadir Afonso, "O tempo não existe", Dinalivro, Lisboa, 2010.

In 1948, Nadir was accepted into the "Moins de Trente ans" Salon in Paris, with his 1946 work, *Composition*, an oneiric painting of which he said "I seemed to hear my pale green painting, trapped on the wall between two monstrous paintings, calling out to me. Take me away from here!" This was exactly what he did, in protest of the standard of the salon.

15. Greek name, for the demon representing the dark side of a warrior and capable of infinite evil. Pessoa's poem reads: "Na rua cheia de sol vago há casas parados e gente que anda/ Uma tristeza cheia de pavor esfrio-me./ Pressinto um acontecimento do lado de lá das frontarias e dos movimentos./Não, não, isso Não! /Tudo menos saber o que é o Mistério". [In the lazily sunlit street there are still houses and moving people/I am gripped by a chilling sadness. /I senses something taking place behind façades and the movement. /No, no, not that! / Anything rather than understanding the Mystery! »



Composição Geométrica, 1947
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 64,2 × 70,3 cm



Composição Geométrica, 1947
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 94 × 104,3 cm

matemática da forma, sentida pela sensibilidade inconsciente". Ele percebe que "esta matemática existe, ela é própria da arte e do artista, trabalhador intuitivo e sensível" e que tudo depende do trabalho, porque: "a percepção intuitiva do homem que trabalha as formas sente a sua exactidão assim como a relação matemática entre elas, mas o seu raciocínio torna-se impossível de explicar a complexidade de tais diligências operatórias"¹⁶.

Como diz Heidegger, importa escutar a linguagem. Por isso, Nadir desenvolve uma filosofia estética e teoriza sobre as suas preocupações com a harmonia e a necessidade de se descobrir a essência que acredita serem leis universais na arte.

As primeiras "Composições geométricas", de 1947 e 1948, são dedicadas à "geometria racionalizada – quadrado, círculo, triângulo, rectângulo de ouro (divina proporção), traçado regulador "já conhecida na Grécia antiga". Nelas explora, à unidade e individualmente, essas formas-base através de um cromatismo afirmativo, com preferência pelas cores primárias, opacas e lisas, que definem com rigor as linhas limite. Os fundos são superfícies planas e neutras, sobre os quais as figuras, dispostas de forma individualizada, são trabalhadas em isometria através de diferentes transformações geométricas, desde a simetria em reflexão, translação ou rotação à homotetia. Formas conjugadas em múltiplas variantes, como num jogo de "blocos lógicos" que ocupam o espaço bidimensional desprovido de perspectiva.

Em *Spirale Bleue*, de 1952–54, descobrimos uma composição mais elaborada, um jogo de "positivo/negativo" trabalhado pelo branco e negro com apontamentos de azul que acentuam as concordâncias em linhas curvas, de intersecção ou de tangentes. A matemática ganha definitivamente na obra de Nadir uma importância determinante. A geometria é dela fruto e a harmonia das relações de proporção e de modulação no espaço só podem ser alcançadas pela sensibilidade da via intuitiva, fruto da experiência artística. Esta série de obras será depois desenvolvida durante a estadia de Nadir no Brasil (desse período é também uma pintura a guache, que apresenta o desenho de um edifício com um painel exterior autónomo que reproduz os motivos das composições geométricas).

Entretanto, é interessante perceber que Nadir, cada vez mais convicto de que a pintura é o único caminho que o satisfaz e tendo já encontrado trabalho, na área da arquitectura, num nos *ateliers* de maior relevo internacional, não prescinde de concluir o seu curso de Arquitectura. Em 1948, regressa a Portugal com um certificado comprovativo de estágio, passado por Le Corbusier, e com uma tese para apresentar. O tema da tese correspondia a um princípio basilar, que para ele era importante esclarecer: "A arquitectura não é uma arte".

Para Nadir a arquitectura é um trabalho de equipa, "uma unidade dentro de uma qualidade única (...) a perfeição: atributo do objecto cuja função responde à necessidade do sujeito"... enquanto a arte é um trabalho individual, com autonomia criativa, sem sujeição a necessidades externas ou a orientações funcionais. Na arte, o que determina são as "leis

painter, to give him the mornings off to paint and he set off in a new direction involving the exploration of geometric abstraction.

He began focusing on geometric shapes and gives them a key role in an attempt to discover what "had never been heard of", "a mathematics of shape, intuitively understood by the unconscious". He felt that "this mathematics exists, it belongs to art and the artist, the intuitive and sensitive practitioner" and that everything depended on practical exploration since "the man who works with shapes intuitively perceives their essential nature and the mathematic relationship between them, yet his rational brain makes it impossible to explain the complexity of such functional considerations."¹⁶ As Heidegger states, it is important to listen to language, which is why Nadir Afonso developed an aesthetic philosophy and theory relating to his preoccupations with harmony and the need to discover the essence of what he believed to be the universal laws of art. The first "Composições geométricas" of 1947 and 1948 were dedicated to "rationalized geometry" the square, circle, triangle, golden section (the divine proportion), regulating lines "already familiar to the Ancient Greeks."

In them he explores these basic forms both individually and in conjunction using a vibrant palette in which primary, opaque and flat colours predominate, creating clearly defined outlines. The backgrounds are flat and neutral, against which the individually arranged shapes are isometrically depicted using different geometric transformations, from symmetry through reflection, translation or rotation to homothety. They are shapes arranged in multiple variations as if in a game of "building blocks" in a perspectiveless two-dimensional space.

In *Spirale Bleue*, of 1952–54, we find a more elaborate composition, a "positive/negative" game executed in black and white and touches of blue that accentuate the harmony of curved lines, intersections or tangents. Definitely, mathematics and, as a result, geometry, come to play a decisive role in Nadir Afonso's work and the harmony of proportional relations and spatial modelling could only be achieved through an intuitive sensibility, the result of artistic experiment. This series of works would later be developed during the artist's stay in Brazil (also dating from this period is a gouache painting showing the design of a building with a separate exterior representation of the motifs of the geometric compositions).

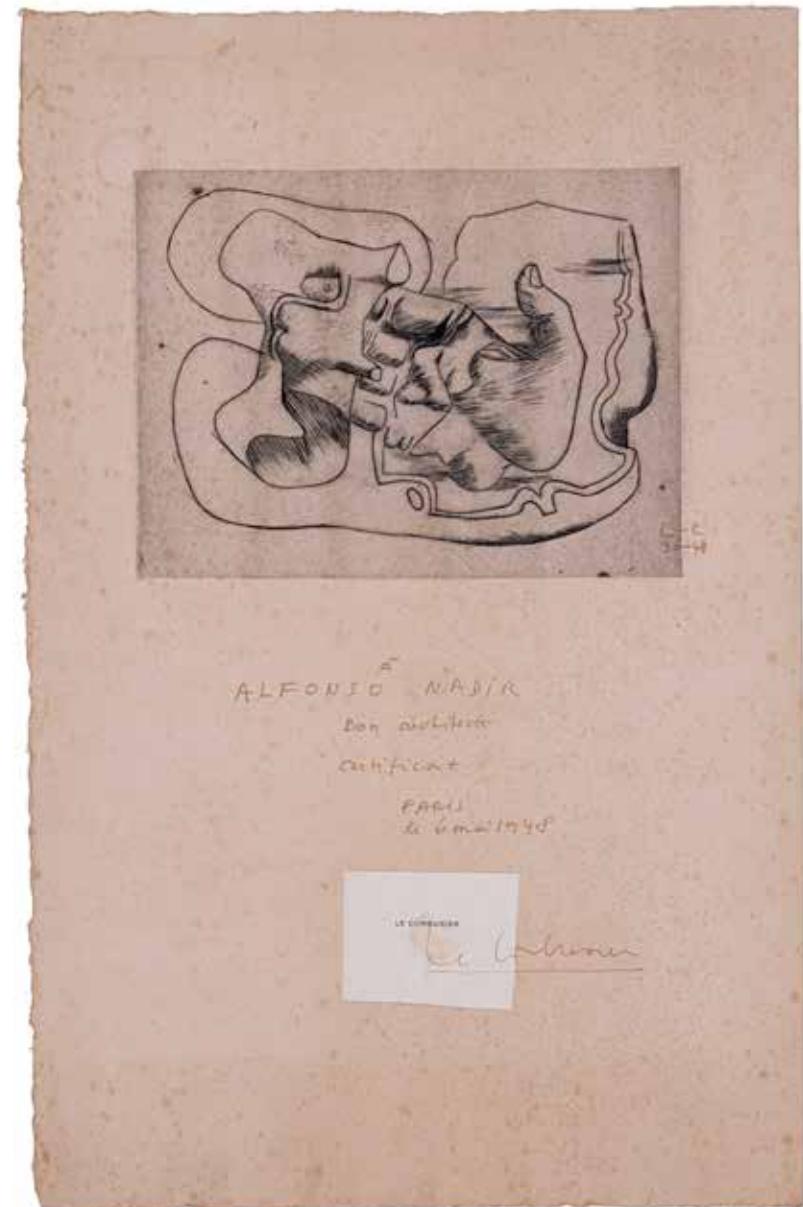
Meanwhile, it is interesting to note that Nadir, ever more convinced that he could only be fulfilled by painting and having already found a post in one of the most renowned architectural studios in the world, still made the effort to complete his architectural studies and, in 1948, returned to Portugal with a certificate verifying his internship – signed by Le Corbusier – ready to present

16. Nadir Afonso, "Na procura da arte e das suas leis", Manifesto, Dinalivro, Lisboa, 2010.

16. Nadir Afonso, "Na procura da arte e das suas leis", Manifesto, Dinalivro, Lisboa, 2010.



Estudo de estrutura arquitectónica com mural decorativo, que apresenta motivos do período pré-geométrico /
Architectural structure of study with decorative mural, featuring motifs of pre-geometric period



Certificado / Certificate Le Corbusier, Paris, 1948
Tempera sobre papel / Tempera on paper, 33 x 50 cm

da harmonia e que, segundo Nadir, nada têm a ver com as leis da perfeição"¹⁷. Por essa razão, trabalhar na arquitectura tornava-se um processo quase doloroso para Nadir.

Em 1948 decide então realizar um conjunto de viagens (Itália, Egipto, Rússia) para depois regressar a Portugal, onde entra em reclusão durante cerca de um ano para trabalhar na pintura e num conjunto de estudos que vai depois concretizar, inspirados nomeadamente no barroco português.

Em 1950 regressa a Paris e volta a trabalhar no ATBAT. Lá recebe a visita do Arqt. Manuel Machado e de outros descendentes de conterrâneos seus que o desafiam a ir para o Brasil. Assim acontece. Embala as pinturas em curso e parte para o Brasil, onde vai trabalhar para o *atelier* de Óscar Niemeyer. Segue-se mais uma etapa de actividade paralela entre a arquitectura e a pintura que dura cerca de 3 anos, durante a qual realiza algumas obras, ainda do pré-geometrismo e finaliza a maior parte das obras, do início do período barroco.

A influência do Barroco

Conquistado o caminho do abstraccionismo, um novo referente surgiu como estimulante desse conceito operativo: a arquitectura barroca da cidade do Porto. Ainda que a pintura se tenha tornado na sua actividade de eleição, a arquitectura afirma-se como um foco de atenção, por excelência. Nos anos passados no Porto, a expressiva presença do barroco, no interior e exterior dos edifícios civis e religiosos, exerce um forte fascínio sobre Nadir e suscita impressões sensoriais que levam o artista a novas concepções formais, no sincretismo com a modernidade.

As composições neobarrocas de Nadir evocam mesmo alguns dos motivos tradicionais, como floras e espirais, em interpretações estilizadas e geometrizadas. Formas densas e intrincadas linhas que começam a ser trabalhadas logo que sai do Porto e que se concretizam numa nova série de pinturas abstractas, desenvolvidas na sua maioria na primeira metade da década de 50, embora os estudos sejam anteriores.

Trabalhos que reflectem a influência dos dois períodos anteriores: a liberdade formal do Surrealismo, pelo apuro das linhas de cor que desenham curvas abertas e fechadas, formas ovais, espirais e elipses; a exploração das regras do Pré-geometrismo, em articulação com a abstracção temática e as cores fortes, saturadas e uniformes; a total ocupação do espaço livre da tela numa organização irregular, em desprezo pela orientação e pela ordem.

O resultado são composições elaboradas por uma pletora de espessas linhas de cor, trabalhadas em rectas e arcos, com e sem pontos angulosos, dispostas em planos paralelos ou entrelaçados, que arquitectam labirintos assimétricos, numa plasticidade que expressa

his thesis. The very subject of the thesis, which he saw as a basic concept, demanded clarification: "Architecture is not an art".

For Nadir, architecture was a collective endeavour, "unity with respect to a single quality (...) perfection: the attribute of an object whose function responds to the necessity of the subject"... whilst art was an individual endeavour, offering creative autonomy unencumbered by external requirements or functional requirements. Art is determined by "laws of harmony which, according to Nadir, have nothing to do with the laws of perfection".¹⁷ For that reason, architecture became an almost painful undertaking for Nadir.

In 1948, he decided to undertake a series of trips to Italy, Egypt and Russia before returning to Portugal where he went into seclusion for nearly a year in order to concentrate on painting and a series of studies that he would then elaborate upon, which were inspired by Portuguese baroque.

In 1950 he returned to Paris and went back to work at ATBAT. There he was visited by the Portuguese architect Manuel Machado, amongst other fellow countrymen, who challenged him to go to Brazil. Nadir took up the challenge, packing up the paintings he was working on and heading for Brazil, where he went to work in the studio of Oscar Niemeyer. This resulted in another period of parallel activity between architecture and painting which lasted more than three years, during which he carried out some works still relating to his pre-geometric period and completed the majority of the works which marked the beginning of his baroque period.

The influence of the Baroque

Nadir's conversion to abstraction was soon affected by a new source of inspiration: the baroque architecture of Porto. Although painting had become his chosen activity, his attention was very much focused on architecture. During the years he spent in Porto, the expressive presence of the Baroque in the interiors and exteriors of civil and religious buildings fascinated him, provoking sensations that led the artist to new formal ideas in syncretism with modernity.

Nadir's neo-Baroque compositions indeed recall a number of traditional motifs such as flowers and spirals, in stylized and geometrical interpretations. With dense forms and intricate lines that he began to employ after leaving Porto, they culminated in a new series of abstract paintings, mostly completed in the first half of the 1950s although the studies were made earlier.

They are works which reflect the influence of the two earlier periods: the formal liberty of Surrealism can be seen in the purity of lines of colour that describe open and closed curves, ovals, spirals and ellipses whilst the experiments of pre-geometrism are reflected in abstract subject matter, the strong, saturated and uniform colours and complete coverage of the blank canvas in an irregular organisation which scorns direction and order.

17. Nadir Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p.36.

17. Nadir Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 36.



Composition Rouge, 1959
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 × 100 cm



Composition Vert, 1963
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 68,8 × 99,5 cm

uma polifonia de animação abstracta¹⁸, como exemplifica *Flora*, de 1953. Nesta experimentação, novas questões são induzidas: planos de cor em intersecção, que procuram criar efeitos visuais; a redução da gama de cores, com preferência por duas ou três cores intensas e contrastantes; o conceito de devir, de movimento, de ilimitado com a ruptura dos limites do suporte.

Crescem igualmente, neste período, os exemplos de reprodução das obras, por vezes com estudos em papel vegetal que são depois finalizados a guache sobre papel antes da sua concretização em óleo sobre tela ou com tintas gliceroftálicas¹⁹ sobre platex. A reprodução de obras surge empiricamente como metodologia na busca incessante pela derradeira harmonia.

Em 1954, Nadir realiza *Les Spirales*, uma pintura a óleo sobre tela, em tons de verdes com preto e azul. No mesmo ano reproduz a obra, com recurso às tintas gliceroftálicas, mantendo o preto mas substituindo os verdes por azul, vermelho e verde seco.

Aparentemente as formas são iguais mas, se olharmos com atenção, percebemos que no canto superior esquerdo uma das linhas da espiral que sai em direcção à margem foi corrigida, de forma a ficar mais paralela às restantes. Esta correcção foi efectuada com uma tinta diferente das gliceroftálicas que acaba por se diferenciar também no tom em relação à tinta original. Este é um exemplo daquilo que vai ser uma prática comum de Nadir, a reprodução, com subtis alterações de formas e/ou cores, como em *Composição*, de 1950, ou ainda, alteração de orientação, caso de *Composition Rouge*, de 1956, que acumula também variantes de cor, forma e dimensão.

Esta metodologia vai ter continuidade e revelar-se imprescindível para Nadir, no apuro das formas pelas leis geométricas, em busca da harmonia.

Dos cânones egípcios à estruturação contemporânea

Por volta de 1950–56 uma nova reinterpretação histórica ganha corpo no processo criativo de Nadir, dando sequência ao trabalho anterior. O mundo do antigo Egipto torna-se mote de uma série de pinturas com títulos que evocam este novo tema. A mitologia egípcia, a escrita hieroglífica, a natureza, são motivos com simbologias que vão servir um momento de transição, no qual Nadir consolida fundamentos estéticos e formais até então desenvolvidos.

What results are compositions made up of a plethora of thick lines of colour, both straight and curved, with and without angular points, arranged in parallel or interconnected planes which form asymmetric labyrinths, in a polyphonous creation of abstract animation¹⁸, as exemplified by *Flora*, of 1953.

In this experimental phase, new themes are introduced: overlapping planes of colour designed to create visual effects; the reduction of the range of colours with a preference for two or three intense contrasting colours; the concept of passing from one state to another, of movement, of the infinite through going beyond the boundaries of the canvas.

In this period we also find increasingly reproductions of works, sometimes through studies on tracing paper which are then finalised in gouache on paper before being executed in oil on canvas or with glycerophthalic paints¹⁹ on hard-board. The practice of repeating work arose empirically as a method in Nadir's continual search for total harmony.

In 1954, Nadir completed *Les Spirales*, an oil painting on canvas, in tones of green combined with black and blue. In the same year, he reproduced the painting, using glycerophthalic paints, retaining the black but substituting the greens for blue, red and a muted shade of green.

The shapes appear to be the same yet, if we look closely, we see that in the top left corner one of the lines of the spiral that leads towards the edge was modified in the new painting so that it would resemble the others. This modification was not carried out in glycerophthalic paints resulting in a tonal distinction from the original paint. This is an example of something that would become a common practice with the artist reproducing work with subtle alterations to shapes and/or colours, as in *Composição*, of 1950, or even in format, as in *Composition Rouge*, of 1953, in which colour, form and dimension are also modified.

Nadir Afonso continued to pursue this technique, finding it essential when simplifying forms through geometric laws in search of harmony.

From the Egyptian canon to contemporary structure

Around 1950–56, a new historical interpretation took shape in Nadir Afonso's creative process, continuing on from his previous work. The world of Ancient Egypt became the theme of a series of paintings whose titles evoke this new subject. Subject matter such as Egyptian mythology, hieroglyphics, and nature

18. Lembra *Symphonie Diagonale* de Viking Eggeling. Considerado por muitos o primeiro filme de animação abstracto, estreado na Alemanha, em 1925, *Symphonie Diagonale* apresenta tiras de papel trabalhadas em formas e padrões geométricos que se movem num ritmo quase metronómico e remetem para uma pauta musical em que interessa a análise objectiva do movimento.

19. Tintas que Nadir descobriu em França, semelhantes às tintas acrílicas e que vai utilizar com frequência durante o período barroco e ainda egípcio. Estas tintas foram utilizadas por outros pintores na mesma época, como é o caso de Lourdes Castro.

18. It is reminiscent of Viking Eggeling's *Symphonie Diagonale*. Considered by many to be the first abstract animation film, first shown in Germany in 1925, *Symphonie Diagonale* shows strips of paper in geometric patterns and shapes moving to an almost metronomic rhythm, evoking a musical pattern concerned with an objective analysis of movement.

19. Paints which Nadir discovered in France, similar to acrylic paints which he would utilize with frequency during his baroque and Egyptian periods. These paints were used by other painters of the same era, such as Lourdes Castro.



Offrandes
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 61 × 100,5 cm



Quatro cores, 1953-1954
Gliceroftálicas sobre platex / Oil on hardboard, 59,5 × 83 cm

Este período de pesquisa corresponde à estadia no Brasil (1951–54), para onde ele vai trabalhar com Óscar Niemeyer, ao regresso a Paris e à posterior decisão de voltar a Portugal. Os princípios de beleza, proporção e ordem, elegidos na busca do desígnio que é a harmonia, são experimentados em novas direcções, no domínio dos conceitos de espaço e tempo. Nadir estuda as regras com positivas da arte egípcia, articulando referências a elementos dessa antiga civilização (evidenciados nos próprios títulos das obras), com formas geométricas e linhas de cor “barrocas” que ganham novas feições, mais delicadas e rebuscadas nas suas terminações de arabescos ou cornucópias, como exemplificam *Caracteres*, de 1955, ou *Áspide*, de 1952.

A sugestão dos frisos egípcios, que Nadir vai adoptar na sua pintura, ganha particular relevância nesta análise retrospectiva. Se na maioria das obras da primeira metade da década de 50, como *Relevo de Karnak*, de 1950, ou *Le Dieu Rá*, de 1955, a composição dispersa-se pelo suporte sem assumir uma orientação clara. Na segunda metade da década, a horizontalidade afirma-se através dos frisos, como em *Osíris*, de 1956, por via da organização com positiva de repetição rítmica dos elementos, reforçada pelo crescimento físico do suporte que aumenta de comprimento para acentuar essa narratividade horizontal, onde imperam as formas geométricas, como ilustram *Offrande*, de 1955 e 56 (que resgata o elemento central da obra *Quatro Cores*, do período barroco), ou *Jeux*, de 1956, 58 e 79.

As formas geométricas, que se alongam e estreitam, ou encolhem e alargam, repetem-se em cadência, numa determinada direcção, em paralelismo. Essas formas são desconstruídas na sua unidade pelo trabalho de cor que introduz novos ritmos e novas musicalidades. Interessante notar também as experiências triplicadas de repetição em tela dessas duas obras, em que Nadir estabelece novos desafios aplicados a alterações cromáticas, técnicas, de escala e de orientação. Estava percorrido o caminho exploratório para a consolidação dos conhecimentos apurados.

O desejo de uma pintura sem limites

Quando regressa a Paris, em 1954, Nadir Afonso reaproxima-se da comunidade artística local, nomeadamente de Vasarely, Mortensen, Herbin ou Bloc e toma contacto com a nova linha de pesquisa e experimentação que se desenvolvia no âmbito do cinetismo²⁰. Sintoniza-se com o movimento que então despontava e avança no estudo e na exploração das questões relacionadas com os efeitos visuais criados por movimentos físicos, truques de posicionamento de formas e ilusão de óptica. Nadir, que reporta a 1943 os seus primeiros

have symbolologies that Nadir would use during a transition period, while consolidating the aesthetic and formal bases he had developed up to that point.

This period of inquiry corresponded with his stay in Brazil (1950–54), where he worked with Oscar Niemeyer, with his return to Paris, and finally with his decision to go back to Portugal. He experimented with the principles of beauty, proportion and order, which he selected in his search for harmony, following new directions in the realm of the concepts of time and space. Nadir investigated the compositional rules of Egyptian art, connecting references to elements of that ancient civilization (as can be observed from the titles of the works) with geometric shapes and “baroque” coloured lines that gain new, more delicate and refined forms in their arabesque or paisley endings, as in *Caractères* (1955) or *Áspide* (1952). The suggestion of the Egyptian frieze that Nadir introduced into his paintings is especially relevant to this retrospective analysis. Although in most of his work dating from the first half of the 1950s, the composition spreads itself across the support with no clear orientation, as in the case of *Relevo de Karnak* (1950), or *Caractères*, (1955), in the second half of the same decade, the horizontal line asserts itself through the friezes, as in *Osiris* (1956), by way of the compositional organization of rhythmically repeating elements, reinforced by the physical expansion of the support, which grows in length in order to accentuate the horizontal narrative dominated by geometric shapes, as in *Offrande*, from 1955 and 56 (recovering the central element of *Quatro Cores*, from the baroque period), or *Jeux*, from 1956, '58 and 79.

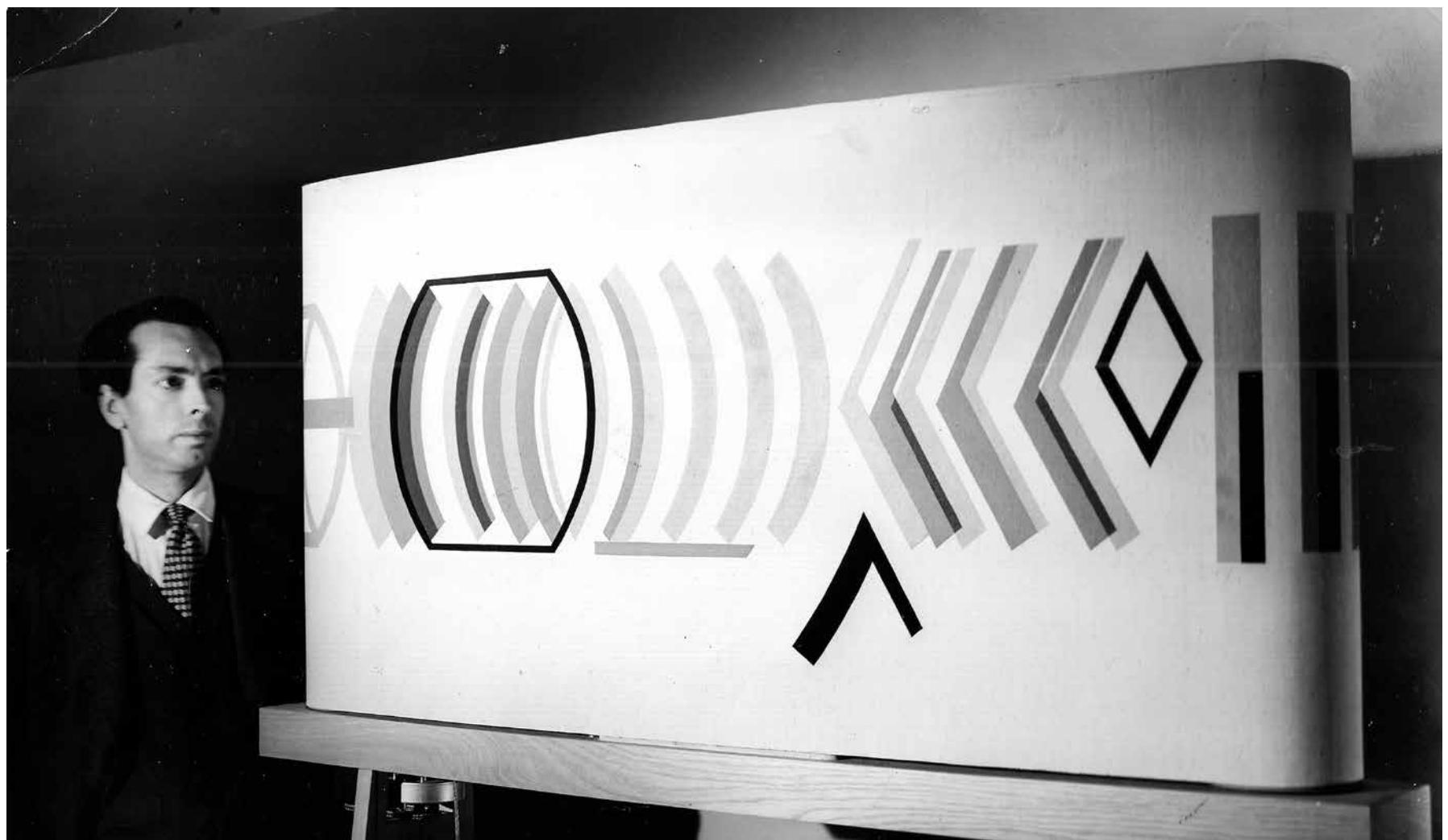
The geometric shapes repeat in rhythm, stretching and narrowing or shrinking and widening, in a defined direction, in parallel. These shapes are deconstructed in their unity by the use of colour, which introduces new rhythms and musicality. It is also interesting to note the triplicate experiments in repetition represented by these two works on canvas, in which Nadir sets up new challenges applied to changes of colour, technique, scale and orientation. The exploratory path leading to the consolidation of refined knowledge had been completed.

The desire for a painting without limits

After returning to Paris in 1954, Nadir Afonso renewed his contact with the local art scene, specifically with artists such as Vasarely, Mortensen, Herbin and Bloc, and learned about the new lines of investigation and experimentation that were being developed in the context of kineticism.²⁰ He tuned in to the movement that was then taking off and progressed in the investigation and exploration of aspects related to the visual effects created by physical movement, tricks involving the positioning of forms, and optical illusion. Nadir first looked

20. Movimento que ganha expressão em França com Victor Vasarely, Yaacov Agan, Jean Tinguely, Raphael Soto e Pol Bury, e que tem na exposição *Le Mouvement*, realizada em 1955 na Galerie Denise-René, o seu momento fundador.

20. This movement flourished in France with Victor Vasarely, Yaacov Agan, Jean Tinguely, Raphael Soto and Pol Bury, and the exhibition that took place at the Denise-René gallery in 1955, under the title *Le Mouvement*, is seen as its founding moment.



Nadir Afonso junto a Espacillimité (Máquina Cinética) durante a exposição no Salon des Realités Nouvelles, 1958
Nadir Afonso beside de Espacillimité (Kinetic Machine) during the exhibition the Salon des Realités Nouvelles, 1958

estudos sobre os fenómenos da geometria e da óptica, que sempre o fascinaram, desenvolve agora, a par dos precursores da arte cinética, composições pictóricas que apelida de “espacillimité”.

As formas passam a ser trabalhadas através de coloridas linhas de contorno, que podem ser constantes ou não na sua espessura, com ou sem preenchimento, total ou parcial, de uma ou mais

cores. Por vezes o preenchimento dos elementos separa-se do seu contorno e é apresentado como uma sombra. A linha, contínua ou segmentada (já sem arabescos), torna-se o elemento-chave destas composições na elaboração das formas ou em simples curvas, rectas, oblíquas, paralelas e perpendiculares, multiplicadas em várias posições, na estruturação do fundo e organização do espaço, permitindo a separação de níveis ou formulação de conjuntos. O neutro fundo branco tende a ganhar escala com a individualização dos elementos que nele alcançam protagonismo. Faz sentido lembrar aqui a explanação de Vasarely em *Manifeste Jaune*:

«Desde o início, a abstracção despoja e amplia os seus elementos de composição. Rapidamente a forma-cor invade toda a superfície bidimensional, o quadro-objecto presta-se a esta metamorfose que o conduz, por via da arquitectura, ao universo espacial da policromia. (...) Forma e cor são apenas um. A forma não pode existir se não tiver sido evidenciada por uma qualidade colorida.

A cor não é qualidade até ser delimitada em forma. O traço (desenho, contorno) é uma ficção que não pertence a uma, mas a duas formas-cores ao mesmo tempo. Não cria as formas-cores, mas resulta do seu encontro”²¹: Esta depuração dos elementos geométricos, dispostos numa construção horizontal, que pode alargar-se a todas as margens ou centrar-se no seu eixo, mas sempre procurando ultrapassar os limites da tela “suporte estático das tintas”, permite que o espaço branco da tela ganhe escala na dinâmica de conjunto. Como numa pauta, estes signos geométricos traduzem uma selectiva síntese formal, organizada com base no equilíbrio ditado pela intuição informada nas leis da matemática. Uma matemática que emana da prática perceptiva e não da intelectualização da arte ou da determinação de concepções filosóficas. Como esclarece Nadir: “O verdadeiro artista que passou a vida a elaborar as formas, foi elaborado por elas e foi, pouco a pouco, sensível à sua proporção quantitativa; quer dizer: a natureza possui leis matemáticas e são essas leis, quando se apresentam quer na forma, em si, quer nas suas relações, que ressoam no espírito do homem sensível segundo uma forte emoção de plenitude. As leis das formas não se vêem ao nível da inteligência e do raciocínio mas sentem-se ao nível da

into the phenomena of geometry and optics in 1943. These subjects had always fascinated him, and he now developed pictorial compositions which he called “espacillimité”, in tandem with the precursors of kinetic art.

His forms come to be worked through coloured outlines of constant or changing thickness that are partially or totally filled in, or not, with one or several colours. Sometimes, the filling in of the elements is separated from their outline, appearing as a shadow. The continuous or segmented line (now free of arabesques) became the key element in these compositions in order to create forms or, following simple curves or straight, oblique, parallel and perpendicular lines, multiplied in several positions, to structure the background and the corresponding organization of space through the separation of levels or the forming of sets. The neutral white background tended to gain scale with the individualization of the elements foregrounded in it.

It would make sense here to recall Vasarely’s explanation in his *Manifeste Jaune*:

«From the beginning, abstraction strips and amplifies its compositional elements. Quickly, the colour-form invades the whole two-dimensional surface; the object-painting lends itself to this metamorphosis which leads it, by way of architecture, to the spatial universe of the polychrome.

(...) Form and colour are one. Form cannot exist unless it has been highlighted by a coloured quality. Colour is not a quality until it is delimited by form. The line (drawing, contour) is a fiction which belongs not to one but to two colour-forms simultaneously. It does not create colour-forms, but it arises from their conjunction.»²¹

This refinement of geometric elements arranged horizontally in a construction that can either expand to all of the margins or focus on its axis, but which always seeks to overspill the borders of the canvas “static paint support”, allows the white space of the canvas to gain scale within the dynamics of the group. As if on a musical staff, these geometric signs convey a selective formal synthesis, organized on the basis of the balance dictated by the learned intuition of mathematical laws. Mathematics that emanates from perceptive practice and not from the intellectualization of art or the resolution of philosophical concepts. In Nadir Afonso’s own words:

“The true artist who has spent his life drawing forms has been drawn by them and, little by little, has become sensitive to their quantitative proportion; in other words, nature has mathematical laws, and it is these laws which, when presenting themselves either in the form itself or in its relations, reverberate in the spirit of the sensitive man with a powerful emotion of plenitude. The laws of forms cannot be seen on the level of intelligence and reasoning, but they can be

21. Vasarely, “Manifeste Jaune”, le Mouvement in Emmanuel Guigon, Pedro Lapa, Arnauld Pierre, *Revolução Cinética*, MNAC-MC, Lisboa, 2008.

21. Vasarely, “Manifeste Jaune”, *Le Mouvement* in Emmanuel Guigon, Pedro Lapa, Arnauld Pierre, *Revolução Cinética*, MNAC – MC, Lisboa, 2008.



Espacillimité Composition, 1954
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 81 × 142,3 cm

percepção intuitiva e quando é a perfeição que procura é, na realidade, a essa exactidão matemática, universal que, intuitivamente, o verdadeiro artista se aplica!"²²

As obras criadas por Nadir neste período, demonstram um trabalho cuidado ao nível da proporção e do rigor formal nas relações de conjunto. As formas transformam-se em signos, que se articulam em sucessão, como um código de modernidade.

A ritmicidade é acentuada por contrastes cromáticos, geralmente numa síntese de uma ou duas cores, com predominância dos azuis e vermelhos, por vezes trabalhadas em diferentes tons e formas, quase sempre articulada com apontamentos a preto (*Espacillimité*, de 1957, da colecção do MNAC é um exemplo de excepção).

Em 1956, Nadir cria em Paris aquela que é uma obra modelo deste período, a pintura cinética *Espacillimité*, que apresenta em 1957 na Galerie Denise René (espaço mentor da apresentação da arte cinética) e, em 1958, no Salon des Réalités Nouvelles, em Paris.²³ O projecto de conceber uma pintura que ultrapassasse os limites espaço-temporais da tela é concretizado numa tela em banda, fechada e enrolada em dois eixos cilíndricos verticais, cuja base é suportada por dois cavaletes e animada por um mecanismo que, através de um movimento circular sistematizado e não aleatório, introduz no domínio da pintura o conceito vanguardista de *loop*, ou seja, a ilusão do ilimitado.

"Tudo é espaço e movimento"²⁴ Nadir atribui assim à tela, suporte bidimensional da pintura, uma inédita tridimensionalidade, própria da escultura, a que acrescenta o movimento, característico do cinema²⁵. É interessante recordar o pensamento de Roger Fry "Since each move changes the relations between all the pieces, creating a new utterance by producing a new set of oppositions, at any moment in the game a new synchrony reigns"²⁶.

Dialéctica é sem dúvida um conceito chave deste período que Nadir materializa nas obras da série *Espacillimité*, em particular na máquina cinética, obra de referência no percurso de Nadir e singular no âmbito do movimento cinético.

sensed on the level of intuitive perception, and in the search for perfection the true artist applies himself intuitively to that mathematical precision!"²²

The pieces that Nadir Afonso created during this period show a work that is meticulous in terms of proportion and formal rigour within the relations of the whole. Forms become signs that articulate in succession like a code for modernity. Rhythm is accentuated by chromatic contrasts, usually in a synthesis of one or two colours, with the blues and reds predominating, sometimes elaborated in different shades and shapes, almost always articulated with notes of black (*Espacillimité* (1957), belonging to the MNAC collection, is an exceptional example).

In 1956, Nadir produced in Paris what is considered to be an exemplary work of this period, the kinetic painting *Espacillimité*, which he exhibited in 1957 at the Denise René gallery (the leading venue for kinetic art) and in 1958 at the Salon des Réalités Nouvelles in Paris²³ The project of creating a painting that would go beyond the space-time borders of the painting is accomplished with a conveyor belt-like canvas, mounted on two vertical cylindrical axes on a base supported by two trestles and operated by a mechanism that, with a systematic, non-random circular movement, introduces into the sphere of painting the avant-garde concept of the loop, *i.e.*, the illusion of the unlimited. "Everything is space and movement."²⁴ Nadir therefore confers on the canvas, the two-dimensional support for the painting, a hitherto unseen three-dimensionality that is characteristic of sculpture; he then adds movement, which is a characteristic of cinema²⁵. It is interesting to recall Roger Fry's opinion: "Since each move changes the

22. Nadir Afonso, "Na procura da arte e das suas leis", Manifesto, Dinalivro, Lisboa, 2010

23. Entre 1919 e 1925, Marcel Duchamp, "concebeu a sua série de discos em cartão rodando sobre um fonógrafo, o seu filme abstracto e, enfim, a sua MÁQUINA ÓPTICA, funcionando a electricidade e descrevendo, como a maior parte dos discos, espirais. Esta famosa MÁQUINA ÓPTICA contém já todas as proposições que irão guiar, vinte anos mais tarde, jovens artistas, e também artistas comprovados, que, todos, ignoravam ou tinham esquecido a sua existência". Roger Bordier, "A Obra Transformável", Le Mouvement, Emmanuel Guigon, Pedro Lapa, Arnauld Pierre., Revolução Cinética, MNAC-MC, Lisboa, 2008.

24. Julgamos estar lidando com três factores – espaço, movimento, tempo – quando na verdade apenas existe espaço e movimento, e urgência de refazer o estudo das leis da gravidade." Nadir Afonso, "O Tempo não existe", Manifesto, Dinalivro, Lisboa, 2010.

25. Esta solução, de uma cinta que se desloca em torno de dois rolos verticais que sustentam o suporte onde se apresenta o trabalho pictórico em rotação contínua por meio de processo mecânico foi, mais tarde, utilizada também por René Bértholo, em *Beau fixe*, 1966.

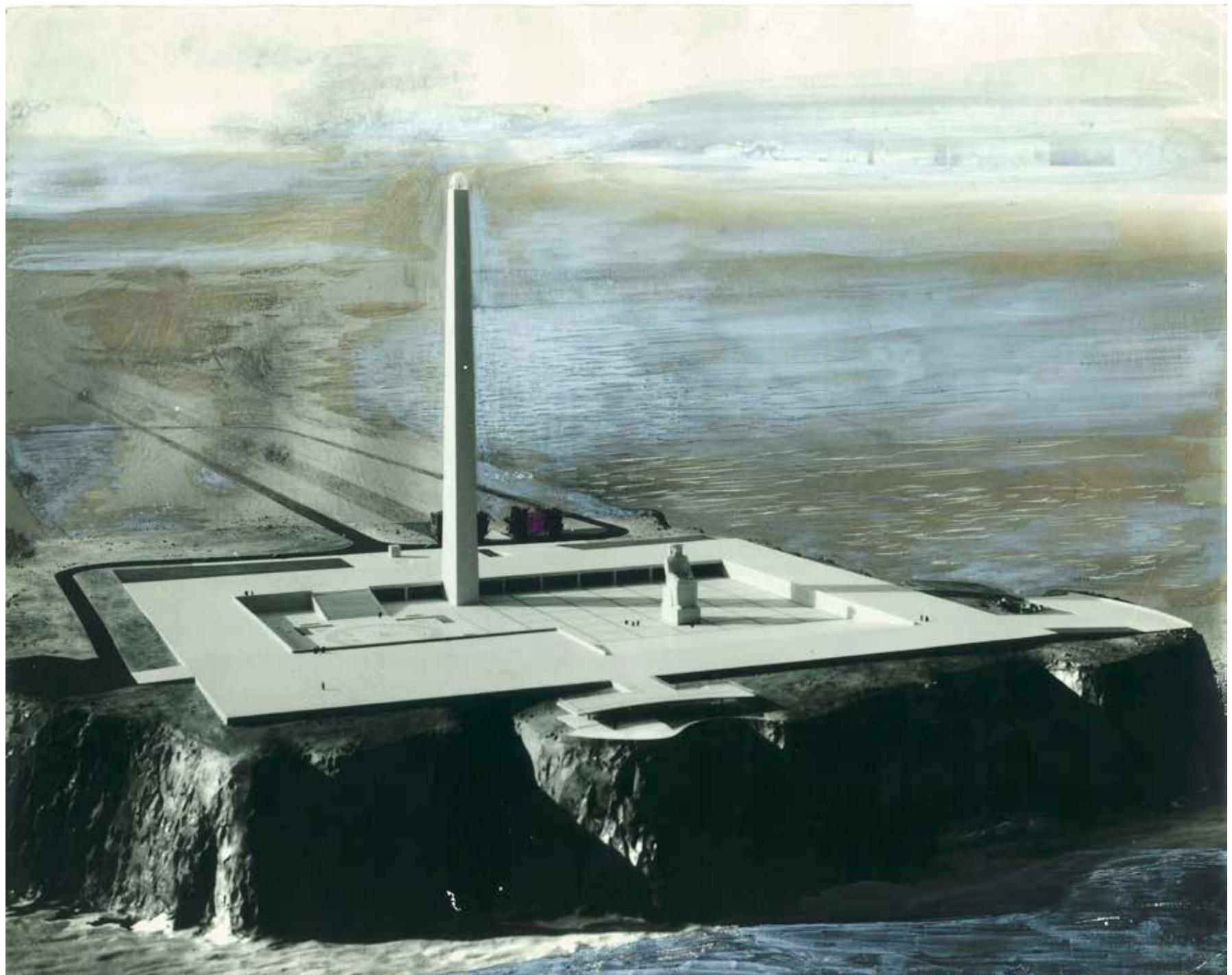
26. Krauss, Rosalind E., The Optical Unconscious, MIT Press, London, 1998, p. 104 (vide p.145).

22. Nadir Afonso, "Na procura da arte e das suas leis", Manifesto, Dinalivro, Lisboa, 2010.

23. "Between 1919 and 1925, Marcel Duchamp (...) created a series of cardboard discs spinning on a phonograph, his abstract film, and finally his OPTICAL MACHINE, which is powered by electricity and, like most discs, draws spirals. This famous MACHINE already includes all of the propositions that will influence young artists as well as established artists twenty years later, all of whom are unaware of, or had forgotten, its existence" Roger Bardier, "A Obra Transformável", *Le Mouvement* in Emmanuel Guigon, Pedro Lapa, Arnauld Pierre, Revolução Cinética, MNAC – MC, Lisboa, 2008.

24. "We believe that we are dealing with three factors – space, movement, time – when in fact there is only space and movement, and urgency in revising the study of the laws of gravity." Nadir Afonso, "O Tempo não existe", Manifesto, Cascais, Dinalivro, Lisboa, 2010.

25. This solution, a belt that moves around two vertical rollers that hold the support on which the pictorial work is displayed in continuous rotation by a mechanical process, was also used at a later date by René Bértholo in *Beau fixe*, 1966.



Maquete do projecto para o Monumento ao Infante de Sagres / Scale model of the project for the monument Infante de Sagres

De mencionar que grande parte das obras deste período participam nas Bienais de São Paulo de 1961 e 1969. A última obra designada por *Espacillimité* data de 1966 e apresenta uma estética que se distingue das anteriores pela sua composição com dinâmicos planos negros oblíquos, que extravasam o eixo horizontal e introduzem a noção de perspectiva, numa aproximação da temática das cidades que se iria impor definitivamente no universo pictórico de Nadir.

As cidades geometrizadas

Após uma fase com períodos dedicados exclusivamente à pintura, Nadir volta, a partir de 1955–56, a integrar vários projectos de arquitectura e urbanização. Em finais de 1954, o seu amigo e escultor Arlindo Rocha havia-o desafiado a concorrer ao Projecto para o Monumento ao Infante, em Sagres. Nadir acaba por decidir concorrer e após meses de trabalho recebe, por parte do arquitecto João Andersen, a informação de que era melhor desistir, pois o prémio já estava destinado ao próprio João Andersen!²⁷ Perante a injustiça, regressa a Paris e retoma a experiência arquitectónica numa prática de projecto atenta ao agregado da urbe, o que lhe desperta, em termos pictóricos, um interesse renovado na temática da cidade, agora alargada a uma escala internacional.

Percorridas cerca de duas décadas desde as primeiras abordagens ao espaço da cidade nos anos 30, Nadir renova o interesse pelos ilimitados elementos que compõem o traçado urbano, a pulverização cromática da colorida mancha citadina e os dinâmicos planos em perspectiva, que passam a ser trabalhados à luz dos novos conhecimentos conquistados. A evolução aturada no caminho do abstraccionismo geométrico, que culmina na linguagem sublime de *espacillimité*, está na base da reinterpretação estética dos referentes urbanos.

As cidades surgem assim, sistematizadas em imagens de conjunto ou de pormenor, sustentadas em relações formais que são acrescidas de novos elementos pictóricos: as formas ovais e, sobretudo, a perspectiva (que se estende no suporte através de figuras triangulares, trapezoidais ou outras), que surge como resposta à necessidade de uma nova forma de representar a geometria do espaço, como bem exemplificam *Fontaine-bleau*, de 1962, ou *Perspectivas II*, de 1965. Ainda que o vazio do branco se mantenha na maioria dos fundos, eles tendem a ser preenchidos com a multiplicação e sobreposição das formas apuradas na série *espacillimité*. São disso exemplo *Athènes*, de 1963, ou *Catedrais*, de 1960.

No âmbito da temática das cidades, Nadir desenvolve também um outro tipo de abordagem pictórica, não geometrizada, que prolonga pelas décadas subsequentes. O fundo branco mantém-se, mas sobre ele surge um traço livre que constrói a paisagem urbana

relations between all the pieces, creating a new utterance by producing a new set of oppositions, at any moment in the game a new synchrony reigns".²⁶

Dialectics is undoubtedly a key concept for this period, which Nadir renders material in the works of the *Espacillimité* series, particularly the kinetic machine, a landmark work in Nadir's oeuvre, and an exceptional one in the context of the kinetic movement.

It is worth noting that many of these works were exhibited at the São Paulo biennials of 1961 and 1969. The last work entitled *Espacillimité* dates from 1966 and reveals an aesthetic that differs from the previous works through its composition, which comprises dynamic black oblique planes that go beyond the horizontal axis and introduce the notion of perspective in a move towards the subject matter of the city, which would finally impose itself in Nadir Afonso's pictorial world.

The geometrized city

After some periods during which he dedicated himself exclusively to painting, from 1955–56 onwards Nadir once again agreed to take part in several architecture and urbanization projects. By the end of 1954, his friend and sculptor Arlindo Rocha had dared him to enter the competition for the Monumento ao Infante project in Sagres (p.42). Nadir finally accepted the challenge, but after spending months working on the project he was told by the architect João Andersen that he had better give up, since the prize was already destined to João Andersen himself! In the face of this injustice, he returned to Paris and resumed his architectural work on projects that are attentive to the urban aggregate, awakening renewed pictorial interest in the topic of the town, now on an international scale.

Two decades after his first attempts at tackling the city space in the 1930s, Nadir renewed his interest in the unlimited elements that make up the urban plan, the chromatic splatter of the colourful area of the city and the dynamic perspective planes that now come to be handled in the light of his new knowledge. The constant evolution along the path of geometric abstractionism, culminating in the sublime language of *espacillimité*, is the basis for his aesthetic reinterpretation of urban referents.

Cities thus appear systematized in group or detailed images, supported by formal relations that are accompanied by new pictorial elements, including ovals, and, above all, perspective (extending through the support in triangular or trapezoidal shapes, among others), which appeared in response to the need for a new way of representing the geometry of space, of which *Fontainebleau* (1962), or *Perspectivas II*, (1965), are line examples. Although the emptiness of the white is maintained in most backgrounds, these tend to be filled in with the

27. Cf., Nadir Afonso., *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p.43.

26. 26J Krauss, Rosalind E., *The Optical Unconscious*, MIT Press, London, 1998, p. 104 (vidé p. 145).



Catedrais, 1960
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 92 x 130 cm

em linhas irregulares de acentuada verticalidade, ainda que a narrativa se mantenha num eixo horizontal. São pinturas que têm relação com outras composições protagonizadas pela figura feminina, também elas elaboradas numa pincelada solta.

Nadir decide, em 1965, abandonar definitivamente a arquitectura para se dedicar em exclusividade à prática pictórica. Inicia-se então aquele que podemos definir como o segundo momento do seu trajecto enquanto artista plástico, dedicado à temática das cidades.

Em síntese

Se tivéssemos de seleccionar um conceito para associar a Nadir Afonso, esse seria com certeza o conceito de “limite”, ou melhor, de “ilimitado”. No que é quase um registo secular, a vida e obra de Nadir Afonso foi vivida e desenvolvida nesta dicotomia. Nadir escolheu caminhos que se revelaram limitativos, como foi o caso da arquitectura, ou experimentou um supremo acto de libertação, a criação pela pintura. Mas, ao longo da sua vida, a tentação foi sempre ultrapassar todos os limites que lhe entorpeciam a existência.

O desejo de alcançar o ilimitado no conceito espacial marcou a sua obra com a série *Espacillimité*, no âmbito da qual criou algo inédito na história de arte, que literalizou a sua ambição de uma tela em continuidade. O mesmo conceito de ilimitado serve para definir a sua produção que parece interminável quando a procuramos contabilizá-la, já para não falar nos inúmeros estudos trabalhados em pormenor, nos mais diversos suportes e dimensões, por vezes, do tamanho de uma caixa de fósforos. Ou também quando percebemos que as datas em que procuramos delimitar um determinado período estético se entrecruzam com as de outro, uma vez que Nadir não termina um período para começar outro. A sua mutação não só é constante como também concomitante. Ainda que comece a desenvolver diferentes abordagens e pareça ter entrado numa nova fase criativa, continua a explorar o caminho anterior.

Sem limites, é também a relação que Nadir mantém com a obra criada. Uma relação que para si continua latente, em eterna ligação umbilical com o criador, legitimadora da possibilidade de a obra ser re-intervencionada pelo autor a qualquer momento. As re-intervenções de Nadir, de que já anteriormente se indicaram exemplos, resultam do facto de o artista se aperceber de um erro, um equívoco na composição. Ora, depois de o artista se aperceber desse equívoco, torna-se inultrapassável na sua consciência a obrigatoriedade de o corrigir, mesmo que isso implique uma descaracterização da obra original ou resulte em máculas visíveis a nível cromático que desvirtuam a obra aos olhos de quem a vê. Mas esse não é para Nadir um constrangimento, porque a consciência da sua responsabilidade enquanto artista está tranquila.

Ilimitado, ainda, o seu desejo de teorizar a interpretação da prática artística de acordo com aqueles que considera serem os princípios reguladores do artista e da estética, que, tal como faz com a sua obra pictórica, procura aperfeiçoar em sucessivas reflexões escritas.

multiplying and overlapping refined forms developed in the *espacillimité* series. This can be seen in *Sintra* (1959), or *Catedrais* (1960).

In the context of the subject matter of the city, Nadir also developed another kind of pictorial, approach with which he continued over the following decades. The white background is still present, but on it there appears a free-flowing line that constructs the cityscape in irregular lines of striking verticality, despite the fact that the narrative is kept on a horizontal axis. These paintings are related to other compositions where the focus is the feminine figure, which is also painted with a free-flowing brushstroke.

Nadir Afonso decided to abandon architecture for good in 1965 and dedicate himself exclusively to painting. This is the beginning of what could be defined as the second stage of his career in the visual arts, which would be dedicated to the topic of the city.

In summary

If we were asked to choose a concept that could be associated with Nadir Afonso, it would certainly be that of “limit”, or better yet, “unlimit”. Nadir Afonso’s life and work, spanning almost one hundred years, has been lived and developed within that dichotomy. Nadir chose paths that turned out to be dead-ends, such as architecture, or experienced a supreme act of liberation in creation through painting. In his life, however, the temptation was always to overcome every limitation that numbed his existence.

With the *Espacillimité* series, his work was marked by the desire to reach the unlimited within the spatial concept, in the context of which he created something unprecedented in the history of art that rendered literal his ambition on a continuous canvas. The same concept of the unlimited can be used to define his artistic output, which seems endless when one attempts to create an inventory of it, not to mention his numerous detailed studies on various supports and of varying dimensions, sometimes the size of a matchbox. Or also when we realize that the dates that one establishes to delimit a particular aesthetical period overlap with another, since Nadir Afonso does not open and close one period in order to begin a new one. His changes are not only constant but also concomitant; even when he begins developing different methodologies, appearing to have started a new creative phase; he continues to explore previous paths.

Nadir Afonso’s relationship with the work he has produced is also unlimited. It is a relation that, for the artist, remains latent, the creation forever being linked to the creator, rendering legitimate the possibility that the artist might intervene in the work again at any moment. Nadir’s interventions in finished works, examples of which have already been mentioned, result from the fact that the artist realizes that there is a mistake, an error in the composition.

Once he sees the mistake, the need to correct it becomes unbearable in the artist’s mind, even if it means disfiguring the original work, or creating visible blemishes in the colours, diminishing the work in the eyes of the beholder. But this does not inhibit Nadir, because his conscience as an artist is unperturbed



Serpente, 1953
Guache sobre papel / Gouache on paper, 23,5 × 39 cm

Um processo sustentado pela reflexão e análise teórico-filosófica, de formulação própria, não *engagée*, em que Nadir defende a essência geométrica da arte, as faculdades pré-conscientes ou intuitivas na ordenação das composições, e o trabalho prático como fio condutor para uma metodologia racional. Uma estética fenomenológica de cariz humanista, que pressupõe: a relação imutável das leis geométricas, leis universais que existem na Natureza indispensáveis ao alcance da harmonia, e a relação mutável das funções e necessidades que permitem o alcance da perfeição. São estes os fenómenos de acesso à "arte [que] clarifica os espíritos e dignifica o homem".

Also unlimited is his desire to theorize the interpretation of art practice according to what he considers to be the guiding principles for the artist and aesthetics. Just as he does with his pictorial work, he looks to perfect these theories in successive written reflections. This process is supported by unaligned reflection and theoretical-philosophical analysis of his own devising, in which Nadir defends the geometrical essence of art, the use of pre-conscience or intuitive faculties in the creation of compositions, and practical work as the conduit for a rational methodology. His is a humanist phenomenological aesthetics that assumes an immutable relation between the laws of geometry, the existence of universal laws in nature that are essential to attain harmony, and a mutable relation between functions and needs that makes it possible to achieve perfection. These are the phenomena that give access to the "art [that] purifies the spirit and dignifies man".



Nadir Afonso (à direita) e Teodoro Ponce de León no atelier ATBAT de Le Corbusier, em Paris
Nadir Afonso (on the right) and Teodoro Ponce de León working at the ATBAT studio of Le Corbusier, in Paris



Nadir Afonso no atelier ATBAT em Paris, desenhando Le Corbusier à escala do Modulor, no dia de aniversário do arquitecto suíço
Nadir Afonso at the ATBAT studio in Paris, drawing Le Corbusier at the Modulor's scale, on the occasion of the Swiss architect's birthday



Da esquerda para a direita: Olek Kujawsky, Iannis Xenakis e Nadir Afonso (com as suas esposas), no "chantier" da Unité d'habitation de Marseille, 1950
From left to right: Olek Kujawsky, Iannis Xenakis and Nadir Afonso (with their wives), at the "chantier" of the Unité d'habitation de Marseille, 1950

“NADIR AFONSO – O PINTOR (QUE SE FORMOU) ARQUITECTO

Da paixão pela pintura ao ofício da arquitectura”

Nadir Afonso, um dos mais conhecidos (e reconhecidos) pintores portugueses, dedicou grande parte da sua vida ao exercício da profissão em que (afinal) se formou, a arquitectura, facto que ainda hoje é frequentemente ignorado pelo grande público.

1938–1946: o período de formação

A “escolha” da Arquitectura – Porto

Apesar de, desde muito cedo, ter revelado uma predisposição natural para a pintura, Nadir Afonso acabou por inscrever-se no curso de Arquitectura na antiga Escola de Belas Artes do Porto (1938), por sugestão de um funcionário daquela instituição. Aí foi encontrar um clima bastante aberto que, marcado pela docência de Carlos Ramos, assinalou um momento decisivo na reformulação do ensino da arquitectura em Portugal. Ainda assim, o seu dilema entre ser pintor ou arquitecto nunca esmoreceu, persistindo, durante todo o curso, em desenhar arquitectura para ser vista como um quadro, isto é, em fazer arquitectura procurando encontrar a pintura.

1946–1960: o período internacional

Nos ateliers de Le Corbusier e Oscar Niemeyer – Paris, Rio de Janeiro e São Paulo

Após a conclusão dos seus estudos, da sua passagem pela arquitectura sobressai um riquíssimo e fascinante trajecto pelo estrangeiro, principalmente enquanto colaborador de dois dos mais influentes mestres do Movimento Moderno: em Paris, do arquitecto Le Corbusier, no ATBAT (1946–48 e 1950–51), de quem ficou grande amigo, e no Rio de Janeiro e em São Paulo do arquitecto Oscar Niemeyer (1951–54). Nestes ateliers teve a oportunidade de participar em projectos marcantes da história da arquitectura moderna do século XX, como a Unidade de Habitação de Marselha (1945–52), a Fábrica “Claude et Duval” de Saint-Dié (1946–51), ou o projecto para a Exposição Comemorativa do IV Centenário da cidade de São Paulo no Parque de Ibirapuera (1951–54), entre outros. Destaca-se ainda a sua participação na equipa de investigações finais do Modulor de Le Corbusier – um sistema que procurava a harmonia nas composições arquitectónicas – que, tendo-lhe propiciado uma enorme proximidade com uma das suas grandes paixões, a geometria, lhe terá desenvolvido uma perícia assinalável no manuseamento das proporções e relações das figuras geométricas.

“NADIR AFONSO – THE PAINTER (WHO TRAINED AS AN) ARCHITECT

From a passion for painting to the business of architecture”

Nadir Afonso, one of the best-known (and acknowledged) Portuguese painters, dedicated a large part of his life to the profession in which he (after all) qualified – architecture – a fact that is still largely unknown to the general public.

1938–1946: the training period

“Choosing” architecture – Porto

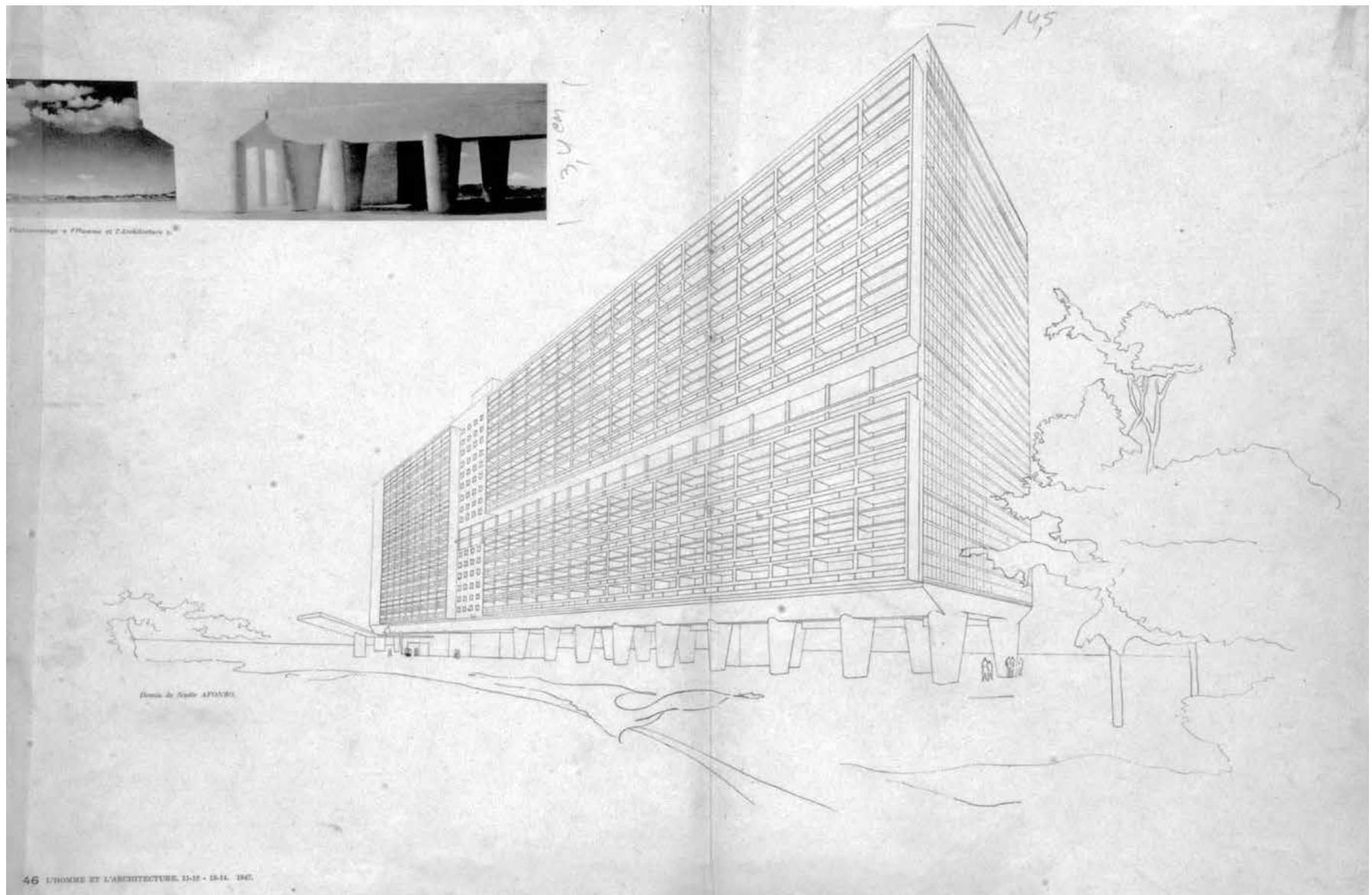
Despite showing a predisposition towards painting from a very early age, Nadir Afonso would enrol on the architecture course at the old Porto School of Fine Arts (1938), at the suggestion of a member of staff there. He was to encounter an open atmosphere there that, embodied by the teaching of Carlos Ramos, signalled a decisive moment in the reformulation of architecture teaching in Portugal. Throughout the course, however, his dilemma over whether to be a painter or an architect never abated and he continued to design architecture as if it were to be seen as a painting, in other words seeking out painting through architecture.

1946–1960: the international period

In the studios of Le Corbusier and Oscar Niemeyer – Paris, Rio de Janeiro, and São Paulo

After completing his studies, his foray into architecture led him on a rich and fascinating journey overseas, chiefly as an employee of two of the most influential masters of the Modern Movement: in Paris, at ATBAT under the architect Le Corbusier (1946–48 and 1950–51), who became a close friend, and in Rio de Janeiro and São Paulo under the architect Oscar Niemeyer (1951–54). These studios provided him with the opportunity to participate in notable projects in the history of 20th century modern architecture, such as the Unité d’Habitation in Marseille (1945–52), the “Claude et Duval” factory in Saint-Dié (1946–51), and the project for the exhibition to commemorate the 400th anniversary of the city of São Paulo, in Ibirapuera Park (1951–54), among others. He also, notably, worked on the final research team for Le Corbusier’s Modulor – a system that sought harmony in architectural compositions – which allowed him to focus heavily on one of his great passions, geometry, and which must have led to him developing considerable expertise in proportion and the relationships between geometrical figures.

Later, back in Paris, he also worked in the studio of his old ATBAT colleagues and friends, the architects Georges Candilis, Alexis Josic, and Shadrach Woods



Perspectiva da Unité d'habitation de Marseille, desenhada por Nadir Afonso, e publicada na revista "L'Homme et l'Architecture", 1947
Perspective of the Unité d'habitation de Marseille, drawn by Nadir Afonso, and published in the magazine "L'Homme et l'Architecture", 1947

Mais tarde, novamente em Paris, salienta-se ainda a colaboração no atelier dos seus antigos colegas e amigos do ATBAT, os arquitectos Georges Candilis, Alexis Josic e Shadrach Woods (1954–60), trabalhando nessa altura, fundamentalmente, em vários projectos urbanísticos: planos de urbanização de Bagnols-sur-Cèze (1956–61), de Balata (1959) e de Agadir (1963).

Será de realçar, ainda, ao longo desta fase, o seu contacto com as mais variadas personalidades internacionais, muitas da esfera da arquitectura – como Roberto Burle Marx, Hélio Uchoa e Lúcio Costa –, mas principalmente da arte – entre os quais Victor Vasarely, Richard Mortensen, Auguste Herbin, André Bloc, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Dewasne, Edgard Pillet e Fernand Léger –, com algumas das quais chegou mesmo a trabalhar, o que lhe granjeou, certamente, uma riqueza complementar para a sua futura evolução artística.

Embora Nadir Afonso invoque a pintura como a principal motivação para este seu percurso pelo mundo, a verdade é que não terá sido por acaso que escolheu colaborar, primeiro, com Le Corbusier, e depois, com Oscar Niemeyer. De facto, Corbusier era o mais importante arquitecto do Movimento Moderno, sendo muitíssimo influente em Portugal e, obviamente, no Porto. Também Niemeyer e a moderna e expressionista arquitectura brasileira eram já largamente admirados no nosso país. Por isso, não se estranha que, experimentando o que muitos apenas ambicionariam, Nadir Afonso tenha trabalhado para os arquitectos que estavam culturalmente mais próximos da formação de uma consciência moderna por parte dos arquitectos portugueses, o que, aliás, foi já realçado por Michel Toussaint¹. Como tal, este período fora de portas ter-se-á tratado de um trajecto enquanto arquitecto que, de alguma forma, foi intencional e interessado.

Assim, apesar de sempre ter vivido numa ambivalência vocacional e profissional traduzida na sua laboração de arquitecto e pintor, toda esta longa etapa internacional foi determinante no seu percurso arquitectónico, pelo contacto directo com figuras principais do Movimento Moderno, pela "aprendizagem" e influências que delas recebeu, e pela projecção que, como arquitecto, pôde, dessa forma, alcançar.

1960–1970: o exercício autónomo da arquitectura **No seu atelier – Chaves e Coimbra**

Em Portugal, trabalhou em arquitectura por curtos períodos, em Lisboa (1945, com Fernando Silva), no Porto (1950, com Fernando Távora, Fernando Lanhas e Fernando Moura) e em Coimbra (1960–1962, com Carlos de Almeida) e, finalmente, acabou por estabelecer o seu atelier próprio em Chaves, a sua terra natal. Aqui iniciou, a partir de 1960,

(1954–60), mainly on urban development projects, such as Bagnols-sur-Cèze (1956–61), Balata (1959), and Agadir (1963).

Also of note during this period was his contact with a host of international figures, many from the world of architecture – such as Roberto Burle Marx, Hélio Uchoa, and Lúcio Costa –, but most from the realm of art – including Victor Vasarely, Richard Mortensen, Auguste Herbin, André Bloc, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Dewasne, Edgard Pillet, and Fernand Léger. He would even end up working with some of them, which undoubtedly made a favourable contribution to his future artistic development.

Although Nadir Afonso cites painting as the primary motivation behind his global travels, in truth it cannot have been a coincidence that he chose to work first with Le Corbusier and then with Oscar Niemeyer. In fact, Corbusier was the most prominent architect of the Modern Movement, having a huge influence in Portugal and, obviously, in Porto. Niemeyer and modern expressionist Brazilian architecture were also greatly admired in Nadir Afonso's home country. Thus, it is unsurprising that, experiencing what most could only dream of, Nadir Afonso worked for the architects who were culturally closest to the development of a modern consciousness among Portuguese architects, a fact that has indeed already been highlighted by Michel Toussaint¹. As such, this period abroad must have been an intentional and willing journey along the architectural path.

Despite a constant vocational and professional ambivalence about his work as an architect and painter, this long international phase was significant for his architectural career due to his contact with leading figures in the Modern Movement and the "lessons" and influences he garnered from them, as well as the heights he was able to reach as an architect as a result.

1960–1970: independent architectural work **At his studio – Chaves and Coimbra**

In Portugal, he worked sporadically in architecture, in Lisbon (1945, with Fernando Silva), Porto (1950, with Fernando Távora, Fernando Lanhas, and Fernando Moura), and Coimbra (1960–1962, with Carlos de Almeida), finally establishing his own studio in Chaves, his home town. This is where, from 1960 onwards, his career as an independent architect began, in a small environment that only provided him with modest commissions and clients. This was certainly different to the large cities and studios to which he had previously been accustomed and where, had he remained, he could have added to the experience

1. Michel Toussaint, "Nadir Afonso e a Arquitectura", *Nadir Afonso Sem Limites* [catálogo da exposição], Lisboa, MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea Museu do Chiado, 2010, páginas 29–38.

1. Michel Toussaint, "Nadir Afonso e a Arquitectura", *Nadir Afonso Sem Limites* [exhibition catalogues], Lisboa, MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea Museu do Chiado, 2010, pages 29–38.



Fábrica "Claude et Duval" em Saint-Dié, de Le Corbusier
"Claude et Duval" factory in Saint-Dié, by Le Corbusier

o seu percurso como arquitecto em plena autonomia, num meio pequeno e que apenas lhe proporcionou encomendas e clientes bastante modestos, certamente diferentes dos grandes centros urbanos e ateliers por onde passara e onde, a ter permanecido, poderia ter dado um outro seguimento e outra tradução à experiência aí alcançada. No entanto, Trás-os-Montes – e particularmente em Chaves – ficou assim indelevelmente marcada pela presença deste pintor-arquitecto que aqui concentrou grande parte das suas realizações, especialmente na primeira metade dos anos 60.

Porém, e independentemente dos contextos, na vida de Nadir Afonso o exercício da arquitectura emergiu apenas como recurso indispensável para a sua subsistência económica e nunca como verdadeira paixão – essa foi sempre a pintura, actividade de que nunca prescindiu.

Como tal, a sua obra arquitectónica foi surgindo de uma forma um pouco descontínua, revelando, no entanto, uma modernidade explícita que manifesta nitidamente as influências modernas que estiveram tão presentes em determinada fase da sua vida.

O desafio de uma obra pessoal: a marcante presença de influências modernas

De uma forma geral, Nadir Afonso manifestou intuitivamente nos seus projectos uma linguagem marcadamente influenciada por Le Corbusier, sendo também notória, por vezes, a “marca” da moderna arquitectura brasileira, com a qual contactou durante o período em que trabalhou com Oscar Niemeyer no Brasil. As panificadoras de Chaves (1962) e de Vila Real (1965) – obras singulares da arquitectura portuguesa do século XX, bem ilustrativas da linguagem pura e abstracta do Movimento Moderno – patenteiam o cruzamento delicado dessas mesmas referências modernas. Por um lado, um desenho mais rigoroso e ortogonal e, por outro, um mais livre, espontâneo e gestual, presente nas suas coberturas abobadadas. Esta dialéctica curva/recta resulta numa combinação harmoniosa que, pela sua originalidade, assinala uma modernidade espacial e volumétrica singular em Portugal.

O desenho simples que perpassa, de uma forma geral, todos os seus projectos, procurando compor volumetrias mais simples e puras, aliado a uma evidente procura de harmonia e pureza nas proporções, conferem às suas soluções arquitectónicas um desejo de modernidade declarado.

A moradia na Estrada de Outeiro Seco (1961) é um dos casos mais ilustrativos dessa atenção ao cuidado estético na modelação do volume, traduzindo um despojamento geométrico moderno e purista que, no conjunto da obra arquitectónica de Nadir Afonso, será o exemplo que talvez nos remeta mais directamente para o vocabulário “corbusiano”.

De carácter totalmente excepcional no conjunto da sua obra, surge o projecto (não construído) para o teatro “rotativo” (1957), pela sua índole (única na sua obra) utópica, “futurista” e original, associada à transposição, para a arquitectura, do “dinamismo” da arte cinética.

already gained there. However, Trás-os-Montes – and particularly Chaves – was indelibly marked by the presence of this painter/architect, who accomplished many works there, particularly in the early 1960s.

However, regardless of the context, to Nadir Afonso architecture became nothing more than an essential means of sustaining himself financially and was never a true passion, unlike painting, which he could never do without.

As such, his architectural work was a little disjointed, although he did reveal a style that was clearly imbued with the modern influences that were so prominent in that period of his life.

The challenge of a personal work: the marked presence of modern influences

As a general rule, Nadir Afonso's projects intuitively adhered to a style that was markedly influenced by Le Corbusier, while he was also often known for the “mark” of modern Brazilian architecture inherent in his work, which he came into contact with during his time working with Oscar Niemeyer in Brazil. The bakeries in Chaves (1962) and Vila Real (1965) – unique works of 20th century Portuguese architecture that clearly illustrate the pure and abstract language of the Modern Movement – are good examples of the delicate marriage between these two modern references. On the one hand, a more strict and orthogonal design and, on the other hand, one that is more free, spontaneous, and gestural, as can be seen in the vaulted roofs. This curved/straight dialectic results in a harmonious combination that, due to its originality, signals a spacial and volumetric modernness that is unique in Portugal.

The simple design that generally permeates all his works, seeking simpler, purer volumes, yet also proportional harmony and purity, is evidence of a decidedly modern outlook towards his architectural solutions.

The house on Estrada de Outeiro Seco (1961) is one of the most illustrative cases of this aesthetic care in the shaping of volume, which translates to a modern, purist geometric starkness that, among Nadir Afonso's architectural works, perhaps most directly evokes the vocabulary of Le Corbusier.

The most distinctive of all his works is the project (ultimately not constructed) for a “revolving” theatre, due to its utopian, “futurist”, and original nature (unique in his work), which seeks to transpose the “dynamism” of kinetic art onto architecture.

Of all the projects he undertook (and, in particular, the most modern ones), one of his commissioned works must inevitably be highlighted – for the monument to Infante Henrique (not constructed, 1954–1955), a sober and rational design that, facing the chasm, blends exceptionally with the headland of Sagres. Its flatness and subtle, light, and elegant lines denote a modernness with which we can still identify today, making it perhaps the most “topical” project in his body of work.



Panificadora de Chaves de Nadir Afonso, em construção, 1962-64
Nadir Afonso's Chaves bakery, under construction, 1962-64



Panificadora de Vila Real de Nadir Afonso, actualmente abandonada
Nadir Afonso's Vila Real bakery, abandoned, nowadays



Panificadora de Chaves de Nadir Afonso, actualmente
Nadir Afonso's Chaves bakery, nowadays

De entre todos os projectos por si realizados (e, em particular, dos mais modernos), é também inevitável destacar um dos seus trabalhos de eleição, para o monumento ao Infante D. Henrique (não construído, 1954–1955), um desenho sóbrio e racional que, frente a frente com o abismo, se integra excepcionalmente na paisagem do promontório de Sagres. A sua planeza e as suas linhas subtis, leves e elegantes, denotam uma modernidade com que nos podemos identificar mesmo nos dias de hoje, sendo, porventura, o projecto mais “actual” do conjunto da sua obra.

Nestes projectos, para além da já referida atenção à proporção e ao rigor formal das relações de conjunto, não raras vezes o arquitecto de Chaves acentua o ritmo das suas construções através de contrastes cromáticos, normalmente numa síntese de duas ou três cores primárias (para além do branco), com especial predominância para o azul e o vermelho. Bem espelhado nas duas panificadoras, na moradia de Outeiro Seco e no pequeno edifício de habitação e comércio na Madalena (1960), este aspecto remete-nos para a moderna paleta de cores “corbusiana”, tão utilizada em muitas das obras-primas desse arquitecto. Porém, neste ponto particular, não deverá ser menosprezada a influência da inerente mentalidade de pintor de Nadir Afonso que, provavelmente, também o poderá ter movido na adição instintiva destes apontamentos de cor.

Este livre tratamento cromático das formas, que procurava completar e enfatizar uma busca de composições arquitectónicas volumetricamente harmoniosas e “melodiosas” entre si, nunca foi, contudo, “coadjuvado” pela utilização de medidas sugeridas pelo Modulor de Le Corbusier, sistema que Nadir Afonso pôde acompanhar muito de perto, tanto na equipa de investigações finais do ATBAT como na sua posterior aplicação em vários projectos do arquitecto suíço.

Contudo, se no conjunto da sua obra arquitectónica o desejo de uma expressão moderna é mais evidente, em alguns casos confrontamo-nos com desenhos em que essa feição não é tão declarada, parecendo terem existido concessões a respostas menos radicais. De facto, em alguns projectos arquitectónicos de Nadir Afonso, a sua modernidade presente aparenta não assumir, pelo menos integralmente, um papel principal, parecendo, apesar de tudo, querer demarcar-se de uma arquitectura puramente “comum”.

Em termos volumétricos, todos estes outros exemplos revelam um grau de depuração e simplicidade levemente inferior. Analisando as suas plantas, percebe-se ainda que todas possuem organizações interiores que, ainda que simples e funcionais, apresentam uma compartimentação bem definida, demarcando-se e separando-se claramente todas as divisões entre si e conformando-se, assim, soluções espaciais ligeiramente menos fluidas. Porém, neste conjunto, Nadir Afonso ensaia, invariavelmente, uma modernização complementar do objecto arquitectónico ao nível do exterior, através do recurso sucessivo a diversas estratégias de desenho que aplicou pontualmente, com maior ou menor intensidade, em cada um destes casos. Estas visavam, normalmente, a sugestão de volumes mais simples, puros e leves, a transmissão de uma sensação mais acentuada de horizontalidade e ortogonalidade, a procura de fachadas mais abstractas, e uma corrente tentativa

Besides the already mentioned attention to proportion and strictness of form in these projects, Nadir Afonso also often accentuates the rhythm of his constructions through the use of contrasting colours, usually in a synthesis of two or three primary colours (besides white), with a particular predominance of blue and red. This is evident in the two bakeries, the Outeiro Seco house, and the small residential and commercial building in Madalena (1960), and recalls the modern palette of colours so often used by Le Corbusier for his raw materials. However, on this particular point, the influence of Nadir Afonso's inherent painter's mentality should not be underestimated, probably leading him to instinctively adopt these colours.

However, this free chromatic treatment of forms, aimed at completing and emphasising the search for architectural compositions with harmonious and “melodious” volumes, was never “complemented” by the use of measures suggested by the Le Corbusier Modulor, a system that Nadir Afonso must have worked closely with, both on the ATBAT final research team and when it was later applied to several of the Swiss architect's projects.

However, although in his architectural work as a whole the desire for modern expression is quite evident, in some cases we find designs in which this characteristic is not so stark and there appear to be concessions that lean towards a less radical position. In fact, in some of Nadir Afonso's architectural projects, his modernness does not appear to assume, at least not entirely, a central role, and it seems that despite everything he wanted to distinguish himself from purely “common” architecture.

In terms of volume, all these examples reveal a slightly lesser degree of purity and simplicity. An analysis of his floors reveals that their interior layout, although simple and functional, have a well-defined compartmentalisation, with all the partitions being clearly separate and distinct from one another, thus adhering to slightly less fluid spatial solutions. However, in these works, Nadir Afonso at the same time invariably attempts to modernise the architectural object from the outside, through the successive use of several design strategies that he used sporadically, with greater or lesser intensity, in every one of these cases. These usually attempted to suggest simpler, purer, lighter volumes, the transmission of a heightened feeling of horizontality and orthogonality, the search for more abstract façades, and a leaning towards conveying the illusion of flat upper finishings, disguising the roofs with traditional tiling that, in these cases, form the tops of the buildings.

This striking difference with his more modern works can be largely explained by the gradual detachment that Nadir Afonso felt from his profession, caused by the yearning for creative satisfaction that architecture never managed to fulfil.

This interpretation appears to be supported by a chronological analysis of all his works and plans, with the most modern being designed in the earlier part of his architectural career (up until 1962) and the less radical dating to a later period (up until 1964), closer to the time when he abandoned architecture and,



Morada na estrada de Outeiro Seco, de Nadir Afonso, actualmente
Nadir Afonso's Outeiro Seco house, nowadays

de transmitir a ilusão de remates superiores planos, disfarçando as coberturas em telhado tradicional que, nestes casos, conformam o topo destes edifícios.

Esta diferença notória em relação aos seus trabalhos mais modernos explicar-se-á, principalmente, pelo gradual distanciamento que, em Nadir Afonso, se foi avolumando em relação à sua profissão, motivado pela enorme insatisfação criativa que esta jamais conseguiu colmatar.

Na verdade, esta interpretação parece ser corroborada por uma análise cronológica de todas as suas obras e projectos, verificando-se que os mais modernos foram concebidos numa fase mais inicial da sua carreira de arquitecto (até 1962), enquanto que os menos radicais correspondem a um período posterior (até 1964), mais próximo do seu abandono da arquitectura e, portanto, numa época de particular desencanto de Nadir Afonso com o exercício da profissão.

Como excepção a esta tendência surge apenas a panificadora de Vila Real, edifício de linhas modernas, desenhado em 1965. No entanto, a opção neste projecto por um tipo de resposta “mimetizada”, reproduzindo em linhas gerais a sua obra homónima de Chaves, parece manifestar, mais uma vez, a “saturação” que Nadir Afonso já sentiria na concepção de novos projectos arquitectónicos, confirmando, de certa forma, a interpretação acima adiantada.

Curiosamente, refira-se ainda que – exceptuando o antepiano de urbanização de Chaves (1964) – é também nas suas primeiras obras (mais modernas) que se podem encontrar os programas mais complexos a que teve de responder.

Esse seu desapego em relação à arquitectura, ainda que exponenciado no final da carreira, é também visível ao longo de toda a sua obra na grande dificuldade em lidar com os clientes, que o levava, por vezes, à decisão radical de abandono de projectos já concluídos – casos do projecto para o Cineteatro de Chaves (1961) e para o antepiano de urbanização dessa mesma cidade.

“A Arquitectura não é uma Arte”

Do seu percurso como arquitecto (e artista), não se pode também deixar de relevar a importância da forte reflexão teórica que sempre o acompanhou, traduzida em inúmeros estudos que retomam, algumas vezes, as suas concepções sobre arquitectura, as quais, refira-se, já havia defendido na sua tese *“A Arquitectura não é uma Arte”* (1948), título, aliás, bastante sugestivo e que quase parece pretender legitimar a difícil relação de Nadir Afonso com a arquitectura. Para si, o facto desta se encontrar revestida de uma imprescindível utilidade – desempenhando, obrigatoriamente, uma função prática –, constituía a principal fonte de todas as restrições que cerceavam a sua criatividade, colocando-a, a seu ver, fora do âmbito artístico².

therefore, a moment when Nadir Afonso was feeling particularly disillusioned with his profession.

The only exception to this rule is the Vila Real bakery, a building with modern lines that was designed in 1965. However, the choice of a “mimicked” solution, generally reproducing his similar work in Chaves, again appears to be symptomatic of the “saturation” that Nadir Afonso was no doubt feeling when drawing new architectural plans, which supports the suggestion made above.

Interestingly, it should also be noted that – with the exception of the Chaves urban development preliminary plan (1964) – his early works (more modern) also had the most complex plans that he had to work around.

Although his disillusionment with architecture grew more apparent at the end of his career, there were signs throughout, such as his problematic relationships with clients, which sometimes led to him taking the drastic step of abandoning projects that had already been agreed, e.g. the Chaves Cinema project (1961) and the Chaves urban development pre-plan.

“Architecture is not an Art”

The importance of his deep and ever-present theoretical reflections during his career as an architect (and artist) should not be forgotten. These took the form of countless studies that often revealed his views on architecture, which he set out in his thesis *“Architecture is not an Art”* (1948), a suggestive title that almost seems an attempt to justify the difficult relationship that Nadir Afonso had with architecture. For him, being burdened with an important utilitarian role – being obliged to perform a practical function –, was the main source of all the restrictions that curtailed his creativity, which meant it was removed, in his view, from the realm of art².

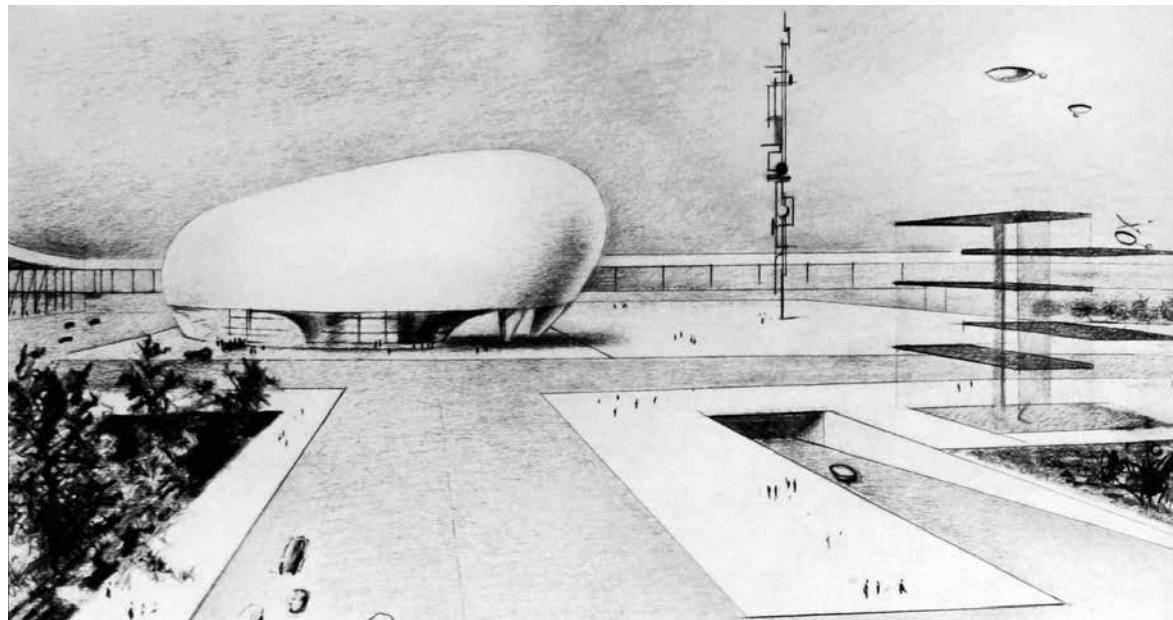
Curiously, Nadir Afonso's theory has similarities with that of the architect Adolf Loos who, having also influenced Le Corbusier during his training and early career, radically opposed the utilitarian use of art: “(...) *A work of art is an artist's private affair in a way that a building is not. A work of art is born without there being a need for it. A building fulfils a need. A work of art does not answerable to anybody, whereas a house is responsible for everyone inside. (...) Would it not then be logical to say that a building has nothing to do with art and that architecture does not form part of the arts? It seems so.*”³

All the premises vehemently adopted by Nadir Afonso with respect to architecture not being an art, combined with the complex mixture of disciplines

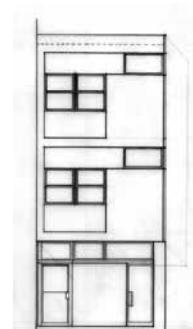
2. Nadir Afonso, *Les Mécanismes de la Création Artistique*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1970.

2. Nadir Afonso, *Les Mécanismes de la Création Artistique*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1970.

3. Adolf Loos, in August Sarnitz, *Loos*, Köln, Taschen, 2007, page 10.



Perspectiva do projecto "futurista" de Nadir Afonso para um teatro rotativo (não construído), elaborado em Paris a pedido do escultor húngaro Nicolas Schöffer, 1957
 Perspective of Nadir Afonso's "futuristic" project for a rotative theatre (not built), developed in Paris at the request of the Hungarian sculptor Nicolas Schöffer, 1957



Alçado do projecto de Nadir Afonso para o edifício de habitação e comércio na Madalena – Chaves, 1960
 Elevation of Nadir Afonso's project for a housing and commerce building in Madalena – Chaves, 1960

Edifício de habitação e comércio de Nadir Afonso na Madalena – Chaves, década de 1960
 Nadir Afonso's housing and commerce building in Madalena – Chaves, 1960's

Curiosamente, a teoria de Nadir Afonso encontra bastantes semelhanças com a do arquitecto austro-húngaro Adolf Loos que, tendo também influenciado Le Corbusier nos seus anos de formação e no seu início de carreira, opunha drasticamente a arte à utilidade: “(...) Enquanto a obra de arte é um assunto do foro privado do artista, o edifício não o é. A obra de arte nasce para o mundo sem haver necessidade disso. O edifício supre uma necessidade. A obra de arte não é responsável por ninguém, a casa é responsável por cada pessoa. (...) Então não será lógico que o edifício não tenha nada a ver com arte e que a arquitectura não faça parte das artes? Assim é.”³

Todas as premissas assumidas com empenho por Nadir Afonso em relação à arquitectura não ser uma arte, aliadas à complexa interdisciplinaridade desta actividade que obriga a um trabalho de colaboração e não tem uma génese íntima, solitária e individual no artista, terão estado na origem da sua grande insatisfação criativa com a arquitectura. Era, por isso, habitual ouvi-lo referir que nunca gostou de arquitectura e que nunca se sentiu arquitecto⁴. Efectivamente, a propensão para a pintura foi sempre de tal forma marcante que nem o percurso privilegiado que teve entre os seus pares – contactando com dois dos maiores arquitectos do século XX – foi suficiente para daí o desviar.

O abandono da Arquitectura

Terá sido por tudo isto que, algures entre 1965 e 1970, Nadir Afonso decidiu abandonar a arquitectura para sempre, libertando-se assim do “(...) martírio”⁵ que, por circunstâncias fortuitas, havia escolhido para si cerca de 30 anos antes, no Porto (1938), dedicando-se desde então a tempo inteiro à pintura e à criação da sua extensa obra plástica e teórica.

Na realidade, a sua veemente posição teórica, que sempre defendeu, poderá reflectir-se em algumas obras que realizou – nomeadamente nas mais tardias –, podendo ajudar a explicar, assim, o surgimento de soluções arquitectonicamente menos radicais.

Porém, em alguns dos seus trabalhos iniciais, especialmente nos projectos para o monumento ao Infante D. Henrique (1954–55) e para a panificadora de Chaves (1962), parece transparecer em Nadir Afonso um certo envolvimento artístico, sobressaindo dos seus desenhos a procura de um forte grau de tensão e acuidade, e de modelações volumétricas mais puras e despojadas, de proporções harmoniosas.

that the job entails, which requires working in collaboration and has none of the intimate, solitary, and individual inception of art, must have been at the root of the unfulfilled creative longing that architecture instilled in him. It is for this reason that he often spoke of the fact that he never enjoyed architecture and never felt like an architect⁴. In essence, his proclivity for painting was always so pronounced that not even the privileged career he had among his peers – having contact with two of the greatest architects of the 20th century – was enough to turn him away from that particular path.

Abandoning architecture

It must have been because of all this that, some time between 1965 and 1970, Nadir Afonso decided to abandon architecture definitively, freeing him from the “(...) martyrdom”⁵ that fate had led him to choose for himself 30 years previously in Porto (1938). From this time on, he devoted himself entirely to painting and his extensive visual and theoretical works.

His steadfast theoretical stance, which he always defended, can actually be seen in some of his works, particularly the later ones, which may help to explain the reason for his less radical architectural solutions.

However, in some of his early works, especially the Infante Henrique monument (1954–55) and the Chaves bakery (1962) projects, a certain artistic involvement on the part of Nadir Afonso seems to shine through, with his designs showing signs of a search for supreme tension and acuteness, and purer, starker volumes with perfect proportions.

As such, having never shown a desire to evolve artistically within architecture, in these rare cases Nadir Afonso must have taken a step back from this position and viewed the programmatic “constraints” not as restrictions, but rather as basic references that allowed him to go deeper and seek out an artistic aspect in his proposals. “(...) This doesn’t mean that there aren’t any architects – and perhaps I’ve been one – who have also tried to strike a balance between the laws (...) [that govern a work of art]. But this doesn’t seem typical to me.”⁶

As can be seen throughout his professional career, Nadir Afonso was always a painter-architect, but a painter foremost and then an architect, a painter deep

3. Adolf Loos, in August Sarnitz, *Loos*, Köln, Taschen, 2007, página 10.

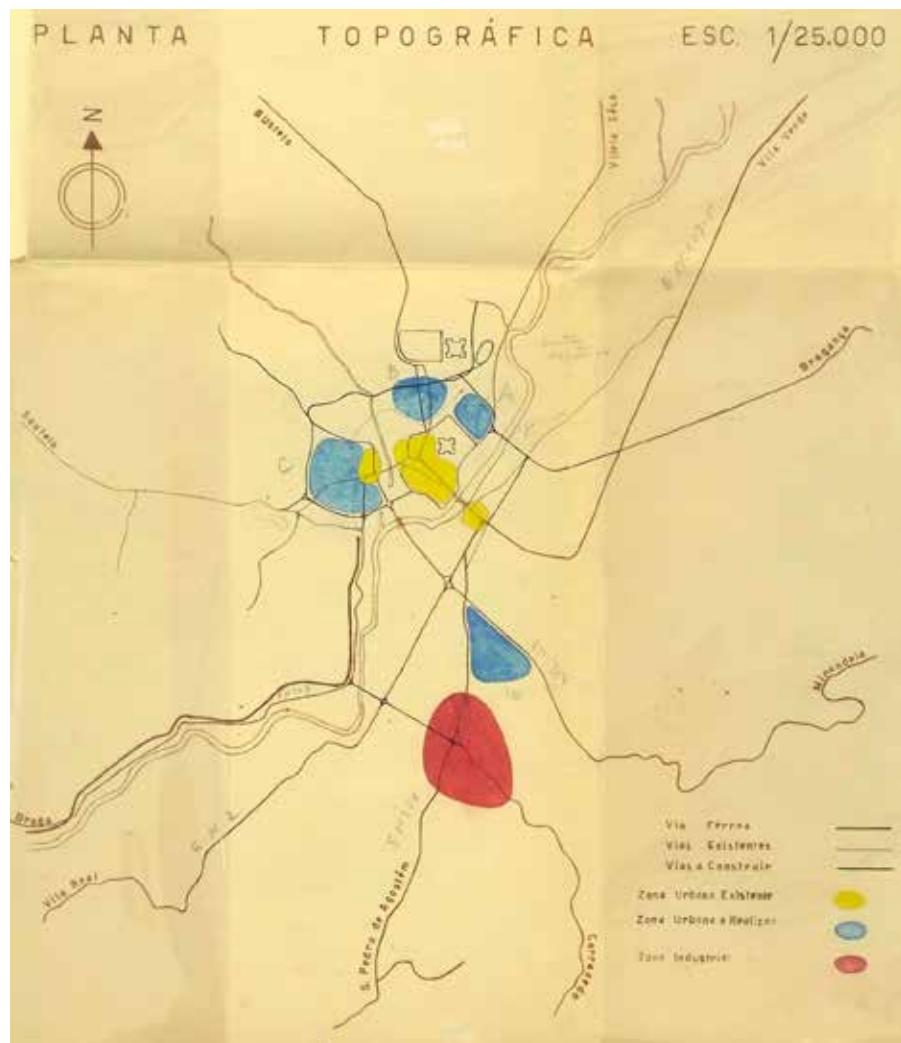
4. João Cepeda, *Nadir Afonso, Arquitecto*, Caleidoscópio, Fundação Nadir Afonso, 2013.

5. Vladimiro Nunes, “Entrevista: Nadir Afonso A Emoção da Geometria”, *Arquitectura e Vida*, Lisboa, n.º 67, 2006, página 35.

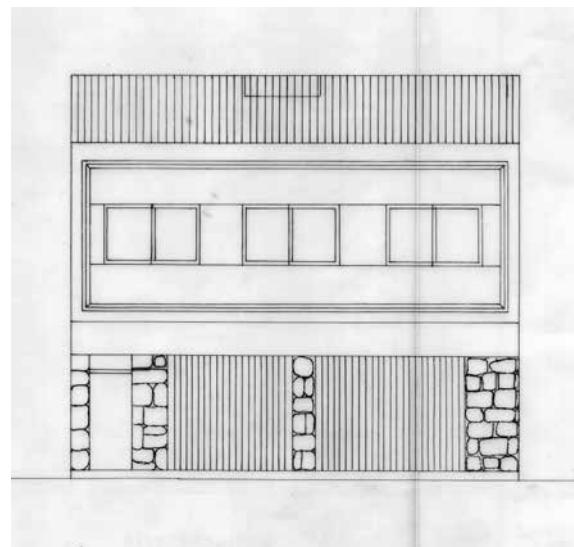
4. João Cepeda, *Nadir Afonso, Arquitecto*, Caleidoscópio, Fundação Nadir Afonso, 2013.

5. Vladimiro Nunes, “Interview: Nadir Afonso A Emoção da Geometria”, *Arquitectura e Vida*, Lisbon, n. 67, 2006, page 35.

6. João Cepeda interview with Nadir Afonso, in João Cepeda, *Nadir Afonso, o Arquitecto* [polycopied text], Masters Thesis, Lisbon, Instituto Superior Técnico, 2011.



Anteplano de urbanização da cidade de Chaves de Nadir Afonso (planta topográfica), 1964
 Nadir Afonso's Chaves urban pre-planning (topographic plan), 1964



Alçado de um projecto de Nadir Afonso para um pequeno edifício residencial em São Roque – Chaves (não construído), 1964
 Elevation of Nadir Afonso's project for a small residential building in São Roque – Chaves (not built), 1964

Como tal, nunca tendo manifestado o desejo de evoluir artisticamente na arquitetura, Nadir Afonso ter-se-á, nestes casos, excepcionalmente, distanciado desta posição e encarado todas as "imposições" programáticas não como restrições, mas como referências base que lhe possibilitariam, ainda assim, ir mais longe e buscar um carácter artístico nas suas propostas. "(...) *Não quer dizer que não possa haver arquitectos – e talvez eu tenha sido um – que tenham também tentado o equilíbrio dentro das leis (...)* [que regem a obra de arte]. *Mas não me parece que seja a via normal.*"⁶

Como se pôde ilustrar ao longo de todo o seu percurso profissional, Nadir Afonso foi sempre um pintor-arquitecto, mas sempre primeiro pintor e só depois arquitecto, pintor de alma e arquitecto apenas de formação, com a vida e obra a serem constantemente marcadas por esta dicotomia de actividades.

No entanto, o enorme peso que esta faceta de pintor sempre teve na sua vida não parece reflectir-se com idêntica densidade na sua obra arquitectónica, não sendo marcante ao ponto de se poder considerar a "arquitectura de um pintor". A corrente utilização de cores (normalmente primárias) nos seus edifícios, procurando composições esteticamente equilibradas, e a "liberdade" presente no desenho das coberturas abobadadas das panificadoras – aspectos que podem também ser encarados como algumas das influências modernas que recebeu –, serão, de facto, as únicas situações que parecem apontar para uma intervenção na arquitectura da sua faceta plástica da pintura, não sendo, porém, suficientemente significativas a ponto de permitir identificar, de forma clara, a "mão" do pintor na obra arquitectónica.

Da análise de todo o espólio e obra arquitectónica de Nadir Afonso – que se revela ser bem mais extenso do que o grande público frequentemente pensa –, realça-se, principalmente, a adesão a um léxico de inegável modernidade, ainda que sem o radicalismo e intransigência dos arquitectos com quem trabalhou em França e no Brasil.

De facto, mesmo nos desenhos em que Nadir Afonso parece propor uma linguagem mais moderna, aderindo a alguns dos "*Les cinq points d'une nouvelle architecture*" e a certos princípios racionalistas da Carta de Atenas – bem patentes na moradia de Outeiro Seco, nas duas primeiras propostas de urbanização da Rua Dr. António José de Almeida em Coimbra (1961) e, ainda que com uma presença mais discreta, no seu antepiano de urbanização de Chaves (1964) –, surgem algumas "cedências" de desenho que, ainda assim, não ocultam a sua preferência por concepções urbanísticas e arquitectónicas do Movimento Moderno, aqui empregues por Nadir Afonso num período já tardio da sua difusão em Portugal.

Na verdade, o facto de não ter havido uma entrega constante e incondicional de Nadir Afonso à arquitectura, terá conduzido a uma não exploração, ao limite, das suas capacidades como arquitecto, dado que o interesse do pintor, no seu caso, sempre relativamente distanciado da arquitectura, poderá ter inibido o desenvolvimento completo desta vertente.

down and an architect by trade. His life and his work were constantly marked by this dichotomy.

However, the enormous bearing the painter aspect always had on his life does not seem to be reflected with equal intensity in his architectural works, or at least it does manifest itself to such an extent that these works would be considered the "architecture of a painter". The common use of colours (usually primary colours) in his buildings, seeking aesthetically balanced compositions, and the "freedom" of the vaulted roof designs for the bakeries – aspects that could also be seen as some of the modern influences he experienced – appear to be the only occasions where his visual, painter side penetrated his architecture. However, these cases are not sufficiently significant to be able to clearly identify the "hand" of a painter in his architectural works.

An analysis of Nadir Afonso's entire collection of works – which is significantly more extensive than people realise –, reveals, principally, an adherence to a lexicon of undeniable modernness, though without the radicalism and intransigence of the architects with whom he worked in France and Brazil.

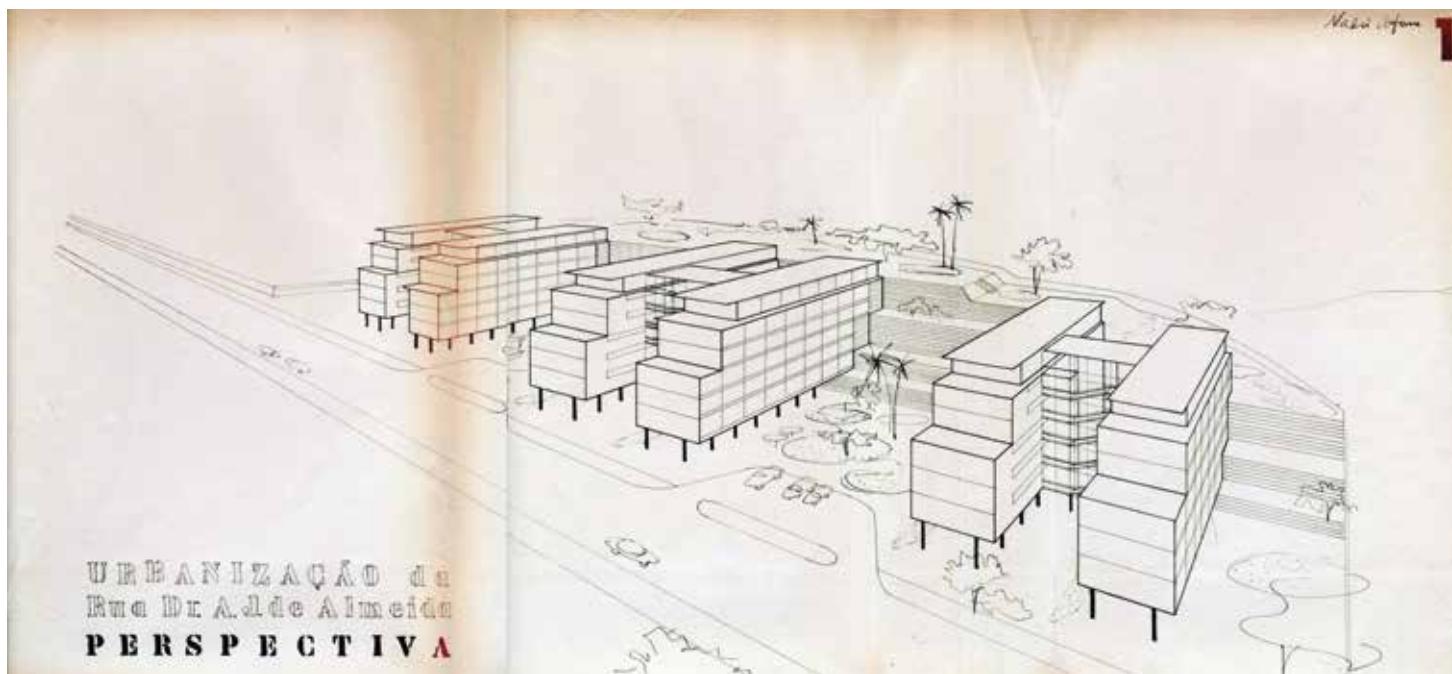
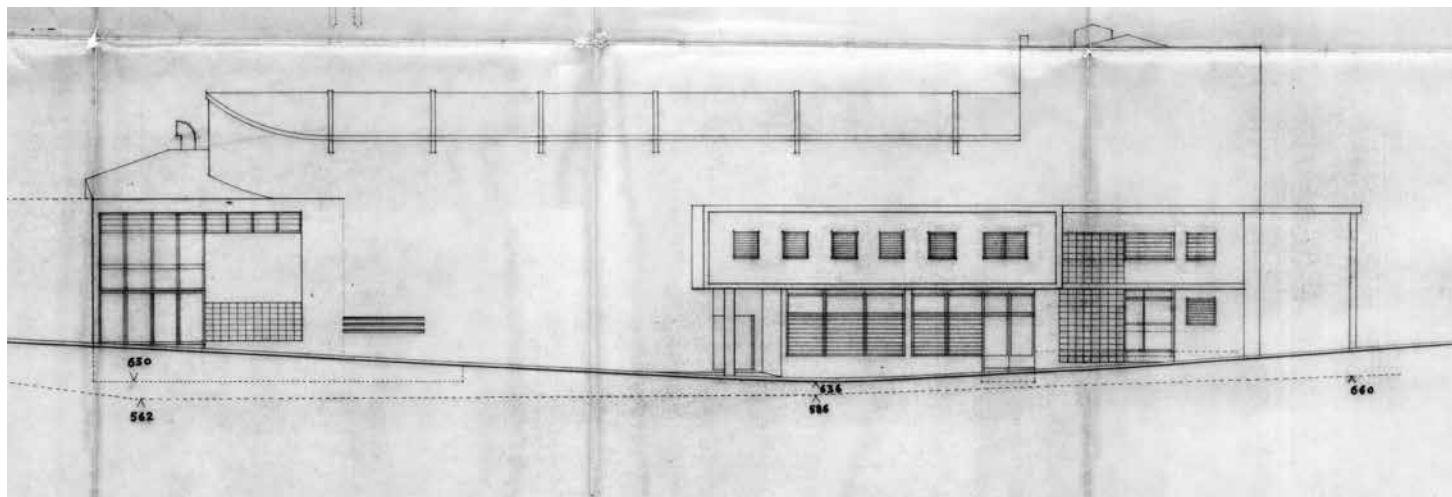
In fact, even in the designs where Nadir Afonso seems to convey a more modern language, adhering to some of "*the five points of a new architecture*" and certain rationalist principles from the Athens Charter – evident in the Outeiro Seco house, the first two proposals for the Rua Dr. António José de Almeida development in Coimbra (1961) and, although more discreetly, his urban development pre-plan for Chaves (1964) –, there are certain design "concessions" that betray his preference for Modern Movement urban and architectural designs, employed by Nadir Afonso here during a period when they had already been present in Portugal for some time.

In truth, the fact that Nadir Afonso was not continuously and unconditionally committed to architecture must have prevented him from exploring his architectural skill set to the fullest, given that the interests of the painter within him, always relatively disconnected from architecture, may have inhibited his development in that sense.

However, his projects have a notable modernness and quality that seem to suggest Nadir Afonso was initially highly dedicated to architecture, demonstrating his maturity as an architect and allowing him to leave his mark on Chaves, which could be considered his most representative architectural legacy.

In reality, his most radical designs clearly demonstrate the great modern architectural heights that the painter Nadir Afonso reached, and which, if he had had an interest and deep involvement with architecture that could have led to the full development of the modernness shown in these designs and prevented him from abandoning the profession so abruptly, could even have been surpassed.

6. Entrevista de João Cepeda a Nadir Afonso, in João Cepeda, *Nadir Afonso, o Arquitecto* [texto policopiado], Tese de Mestrado, Lisboa, Instituto Superior Técnico, 2011.



Alçado do projecto de Nadir Afonso para o Cineteatro de Chaves (não construído), 1961
Elevation of Nadir Afonso's project for the movie theatre of Chaves (not built), 1961

Uma das propostas de Nadir Afonso para a Rua Dr. António José de Almeida em Coimbra (perspectiva), 1961
One of Nadir Afonso's proposals for the Dr. António José de Almeida Street in Coimbra (perspective), 1961

Contudo, os seus projectos revelam uma modernidade e qualidade assinaláveis que parecem sugerir um empenhamento inicial significativo de Nadir Afonso na arquitectura, mostrando a sua maturidade como arquitecto, permitindo-lhe deixar a sua marca em Chaves e traduzindo aquele que pode ser considerado como o seu traço arquitectónico mais representativo.

Na realidade, os seus projectos mais radicais indiciam claramente a dimensão de grande arquitecto moderno que o pintor Nadir Afonso atingiu e que, caso tivesse existido um interesse e um envolvimento profundo com a arquitectura que pudessem ter conduzido ao pleno aprofundamento da modernidade evidenciada nestes desenhos e, porventura, impedissem o seu abandono tão abrupto da profissão, poderia mesmo ter suplantado.

João Cepeda

BIBLIOGRAFIA

Livros:

AGOSTINHO SANTOS, *Nadir Afonso Itinerário (Com)Sentido*, Porto, Edições Afrontamento, Fundação Nadir Afonso, 2009.

ANA TOSTÕES, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP publicações, 1997.

JOÃO CEPEDA, *Nadir Afonso, Arquitecto*, Caleidoscópico, Fundação Nadir Afonso, 2013.

LAURA AFONSO; Nadir Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Venda Nova, Bertrand, 1990.

WILLY BOESIGER, *Le Corbusier: Oeuvre Complète 1946–1952*, Zürich, Girsberger, 1955.

Artigos:

JOSÉ MANUEL FERNANDES, "Le Corbusier em Português – a influência de Le Corbusier", *Arquitectura Portuguesa: Temas Actuais*, Lisboa, Cotovia, 1993, páginas 97–106.

MICHEL TOUSSAINT, "Nadir Afonso e a Arquitectura", *Nadir Afonso Sem Limites* [catálogo da exposição], Lisboa, MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea Museu do Chiado, 2010, páginas 29–38.

VLADIMIRO NUNES, "Entrevista: Nadir Afonso A Emoção da Geometria", *Arquitectura e Vida*, Lisboa, n. 67, 2006, páginas 34–43.

Teses:

JOÃO CEPEDA, *Nadir Afonso, o Arquitecto* [texto policopiado]. Tese de Mestrado, Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2011.

Fontes:

Arquivos Históricos das Câmaras Municipais de Chaves, Vila Real, Bragança, Coimbra, Porto e Lisboa, e do Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações.

Arquivos da Escola de Belas Artes do Porto e do Centro de Documentação de Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Arquivo pessoal de Nadir Afonso.

Entrevistas conduzidas por João Cepeda a Nadir Afonso.

BIBLIOGRAPHY

Books:

AGOSTINHO SANTOS, *Nadir Afonso Itinerário (Com)Sentido*, Porto, Edições Afrontamento, Fundação Nadir Afonso, 2009.

ANA TOSTÕES, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP publicações, 1997.

JOÃO CEPEDA, *Nadir Afonso, Arquitecto*, Caleidoscópico, Fundação Nadir Afonso, 2013.

LAURA AFONSO; Nadir Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Venda Nova, Bertrand, 1990.

WILLY BOESIGER, *Le Corbusier: Oeuvre Complète 1946–1952*, Zürich, Girsberger, 1955.

Articles:

JOSÉ MANUEL FERNANDES, "Le Corbusier em Português – a influência de Le Corbusier", *Arquitectura Portuguesa: Temas Actuais*, Lisbon, Cotovia, 1993, pages 97–106.

MICHEL TOUSSAINT, "Nadir Afonso e a Arquitectura", *Nadir Afonso Sem Limites* [exhibition catalogues], Lisbon, MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea Museu do Chiado, 2010, pages 29–38.

Vladimiro Nunes, "Interview: Nadir Afonso A Emoção da Geometria", *Arquitectura e Vida*, Lisbon, n. 67, 2006, pages 34–43.

Theses:

JOÃO CEPEDA, *Nadir Afonso, o Arquitecto* [polycopied text]. Master's thesis, Lisbon: Instituto Superior Técnico, 2011.

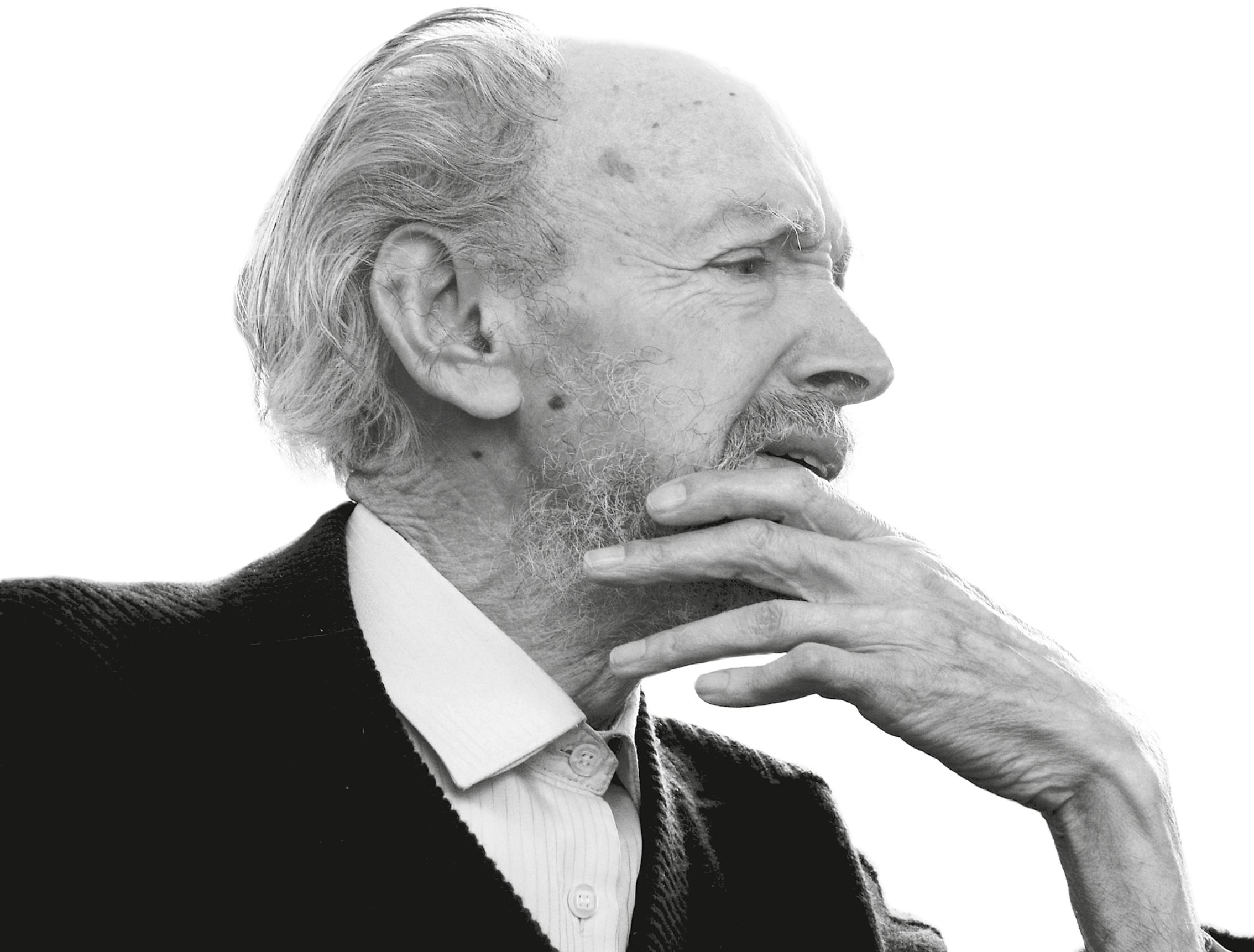
Sources:

Historical Archives of the Municipal Councils of Chaves, Vila Real, Bragança, Coimbra, Porto, and Lisbon, and of the Ministry of Public Works, Transport and Communication.

Archives of the Porto School of Fine Arts and the Architecture Documentation Centre at the University of Porto's Architecture Faculty.

Nadir Afonso's personal archive.

Interviews with Nadir Afonso, conducted by João Cepeda.



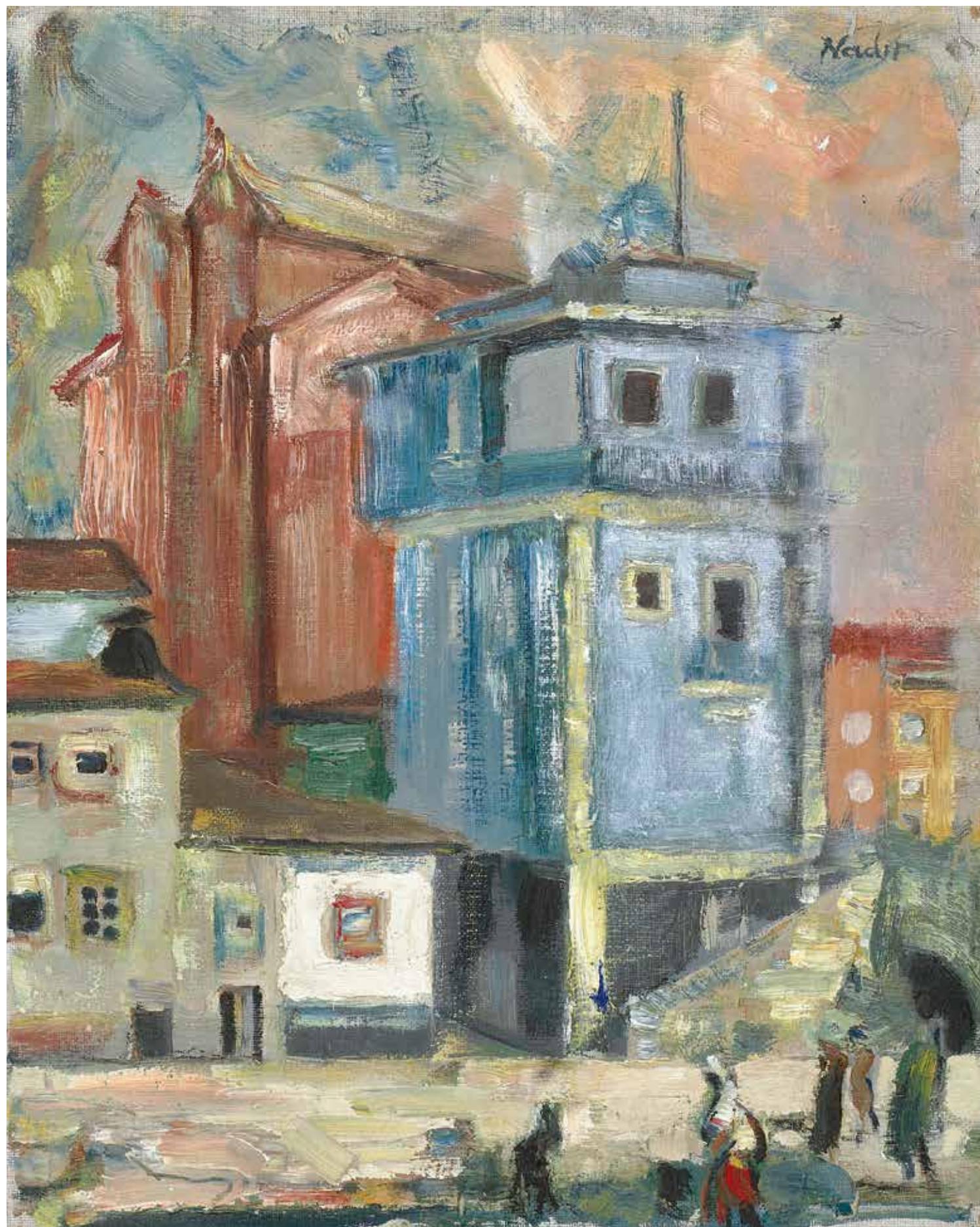
1936–1976

CHAVES PARA UMA OBRA

CHAVES, KEYS TO A WORK OF ART



Rua da Cadeia 1936
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 31,5 × 31,8 cm



Canto do Rio, 1936
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 38 x 30,7 cm



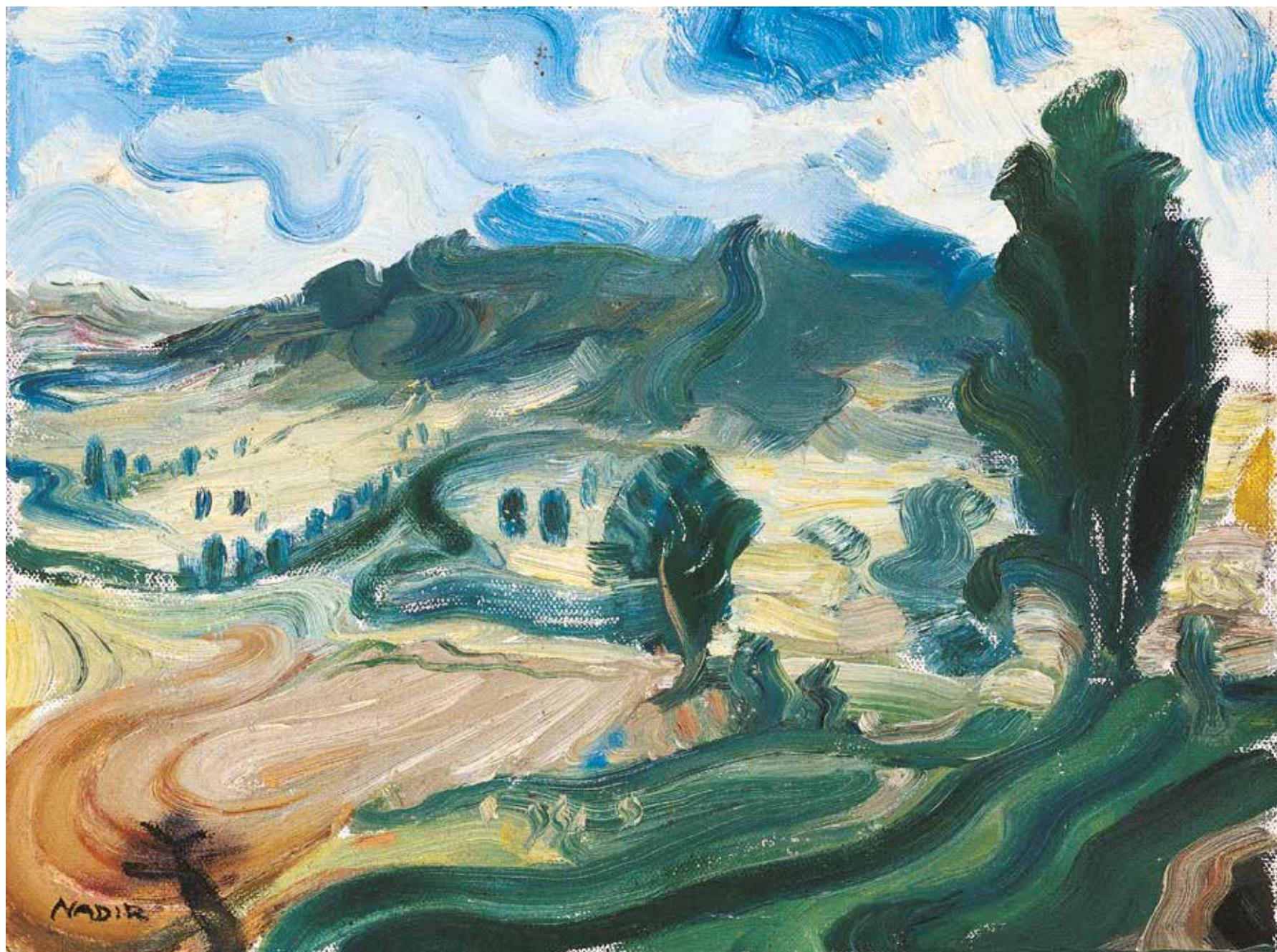
Rio Cávado, 1936-1938
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 30 x 32 cm



Fim de Tarde, 1938
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 51,6 × 36,9 cm



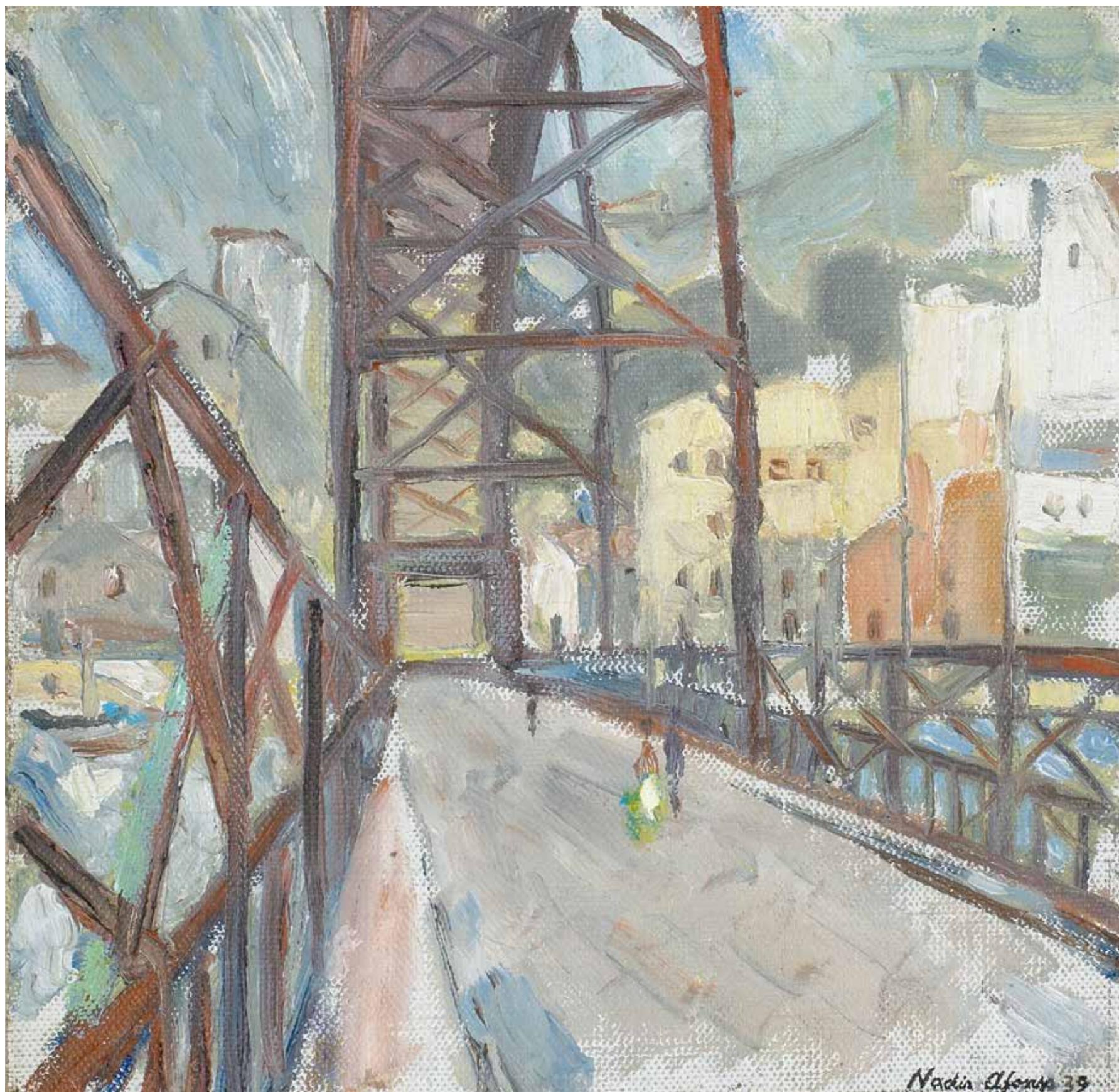
Campinas, 1936
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 23 x 34 cm



Larouco, 1937
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 29 × 38,5 cm



Arredores, 1938
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 31 × 37 cm



Ponte Luís I, 1939
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 22,2 × 22,5 cm



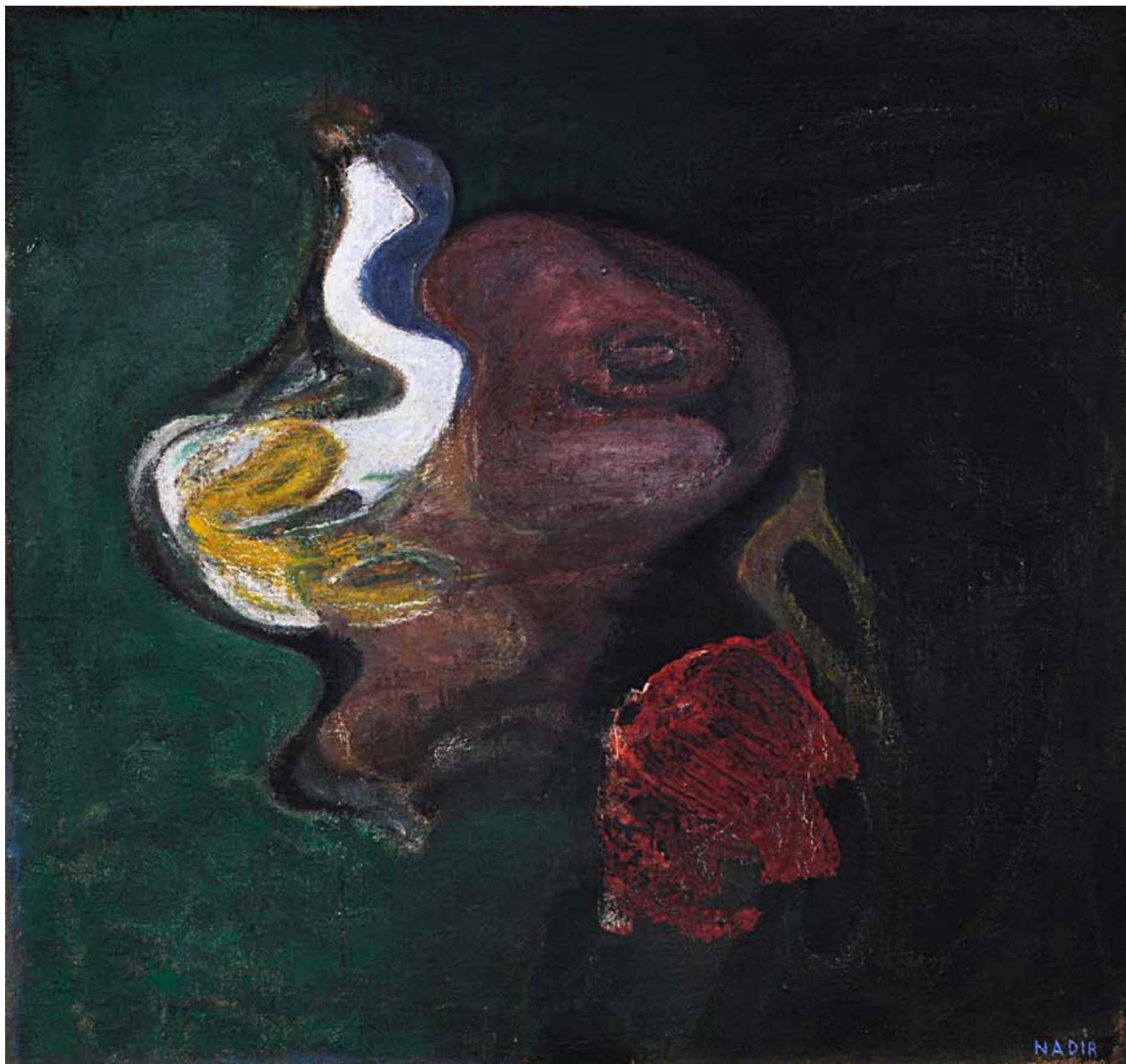
Composição, 1946
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 × 74,4 cm



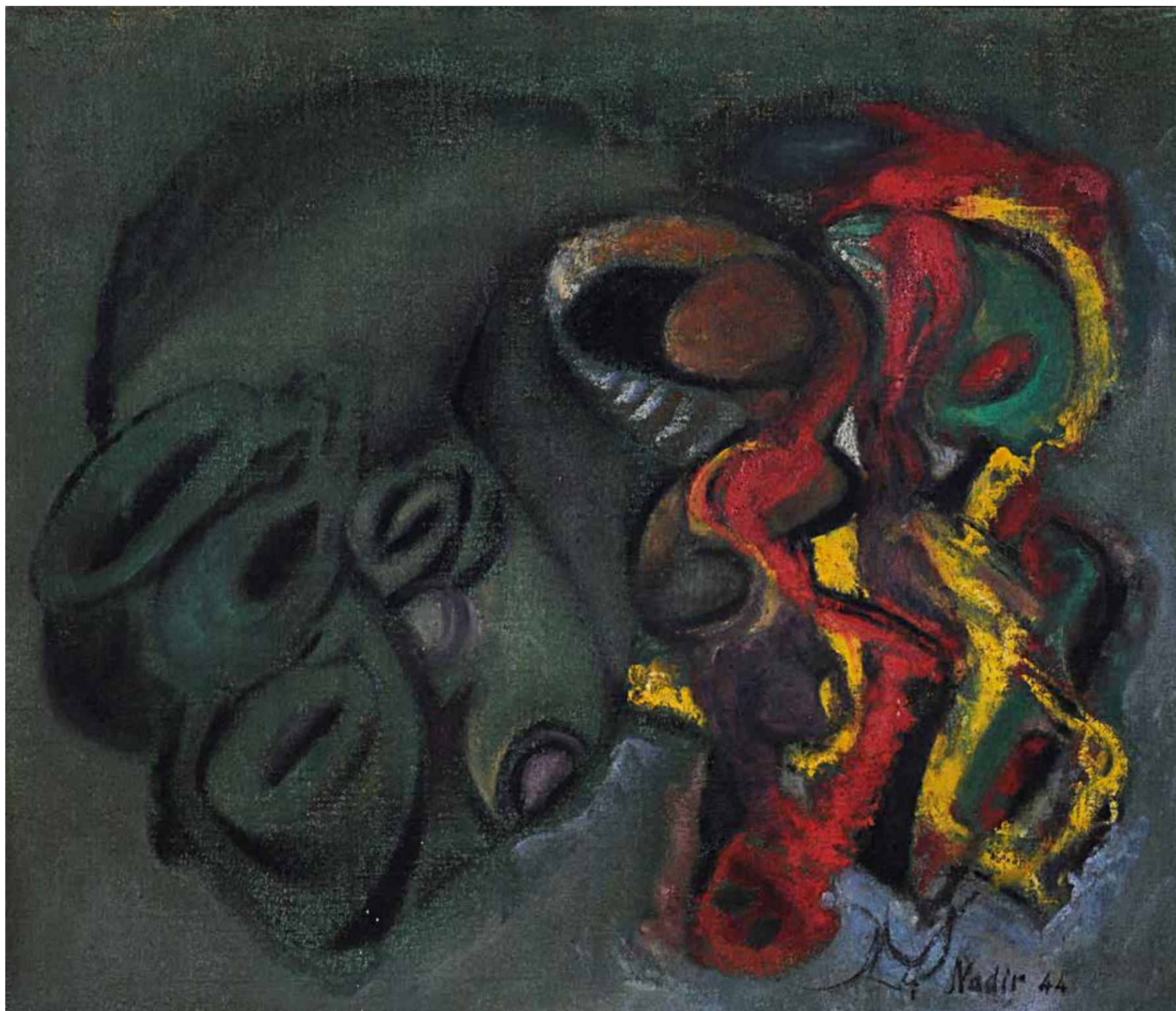
Bruxedo, 1945
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 74 x 74 cm



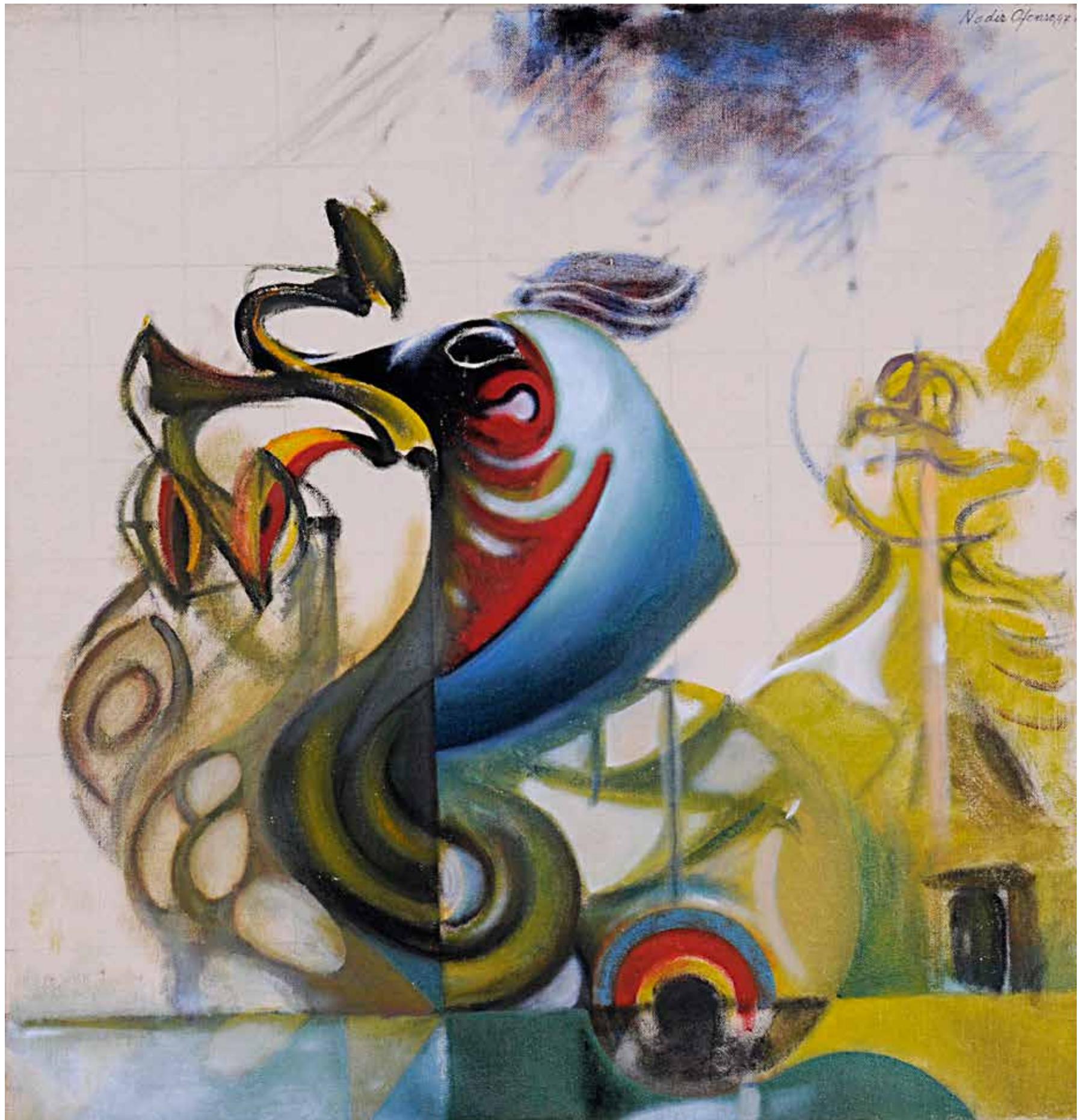
Metamorphose artificial, 1946
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 × 74 cm



Formas Híbridas, 1946
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70,5 × 74,5 cm



Composição, 1944
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 64 x 74,5 cm



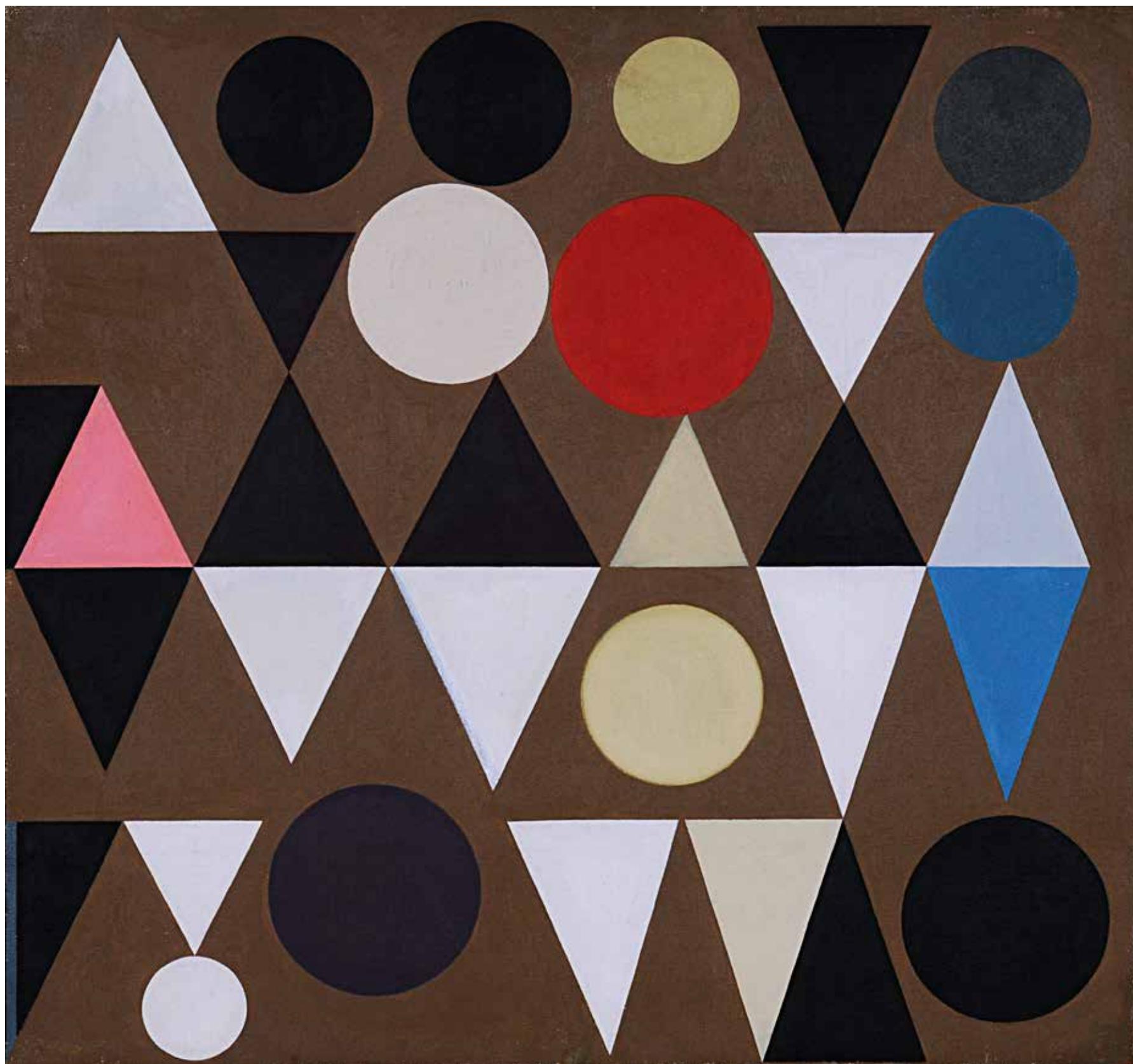
Metamorfoses, 1946
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 73 × 70 cm



Geometria Irisada, 1944
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 74 × 64 cm



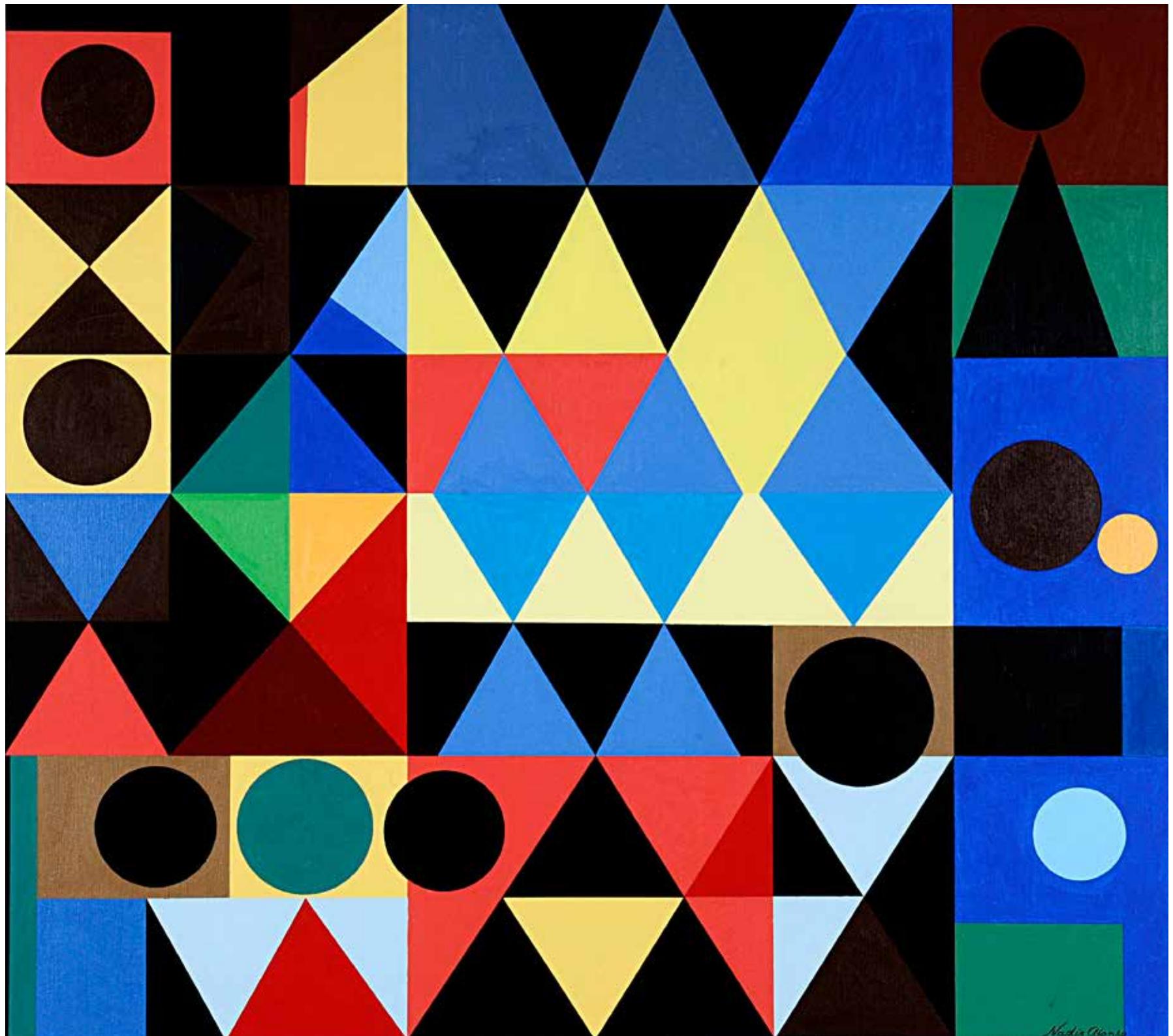
Máquina de Costura, 1944-1956
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 x 73 cm



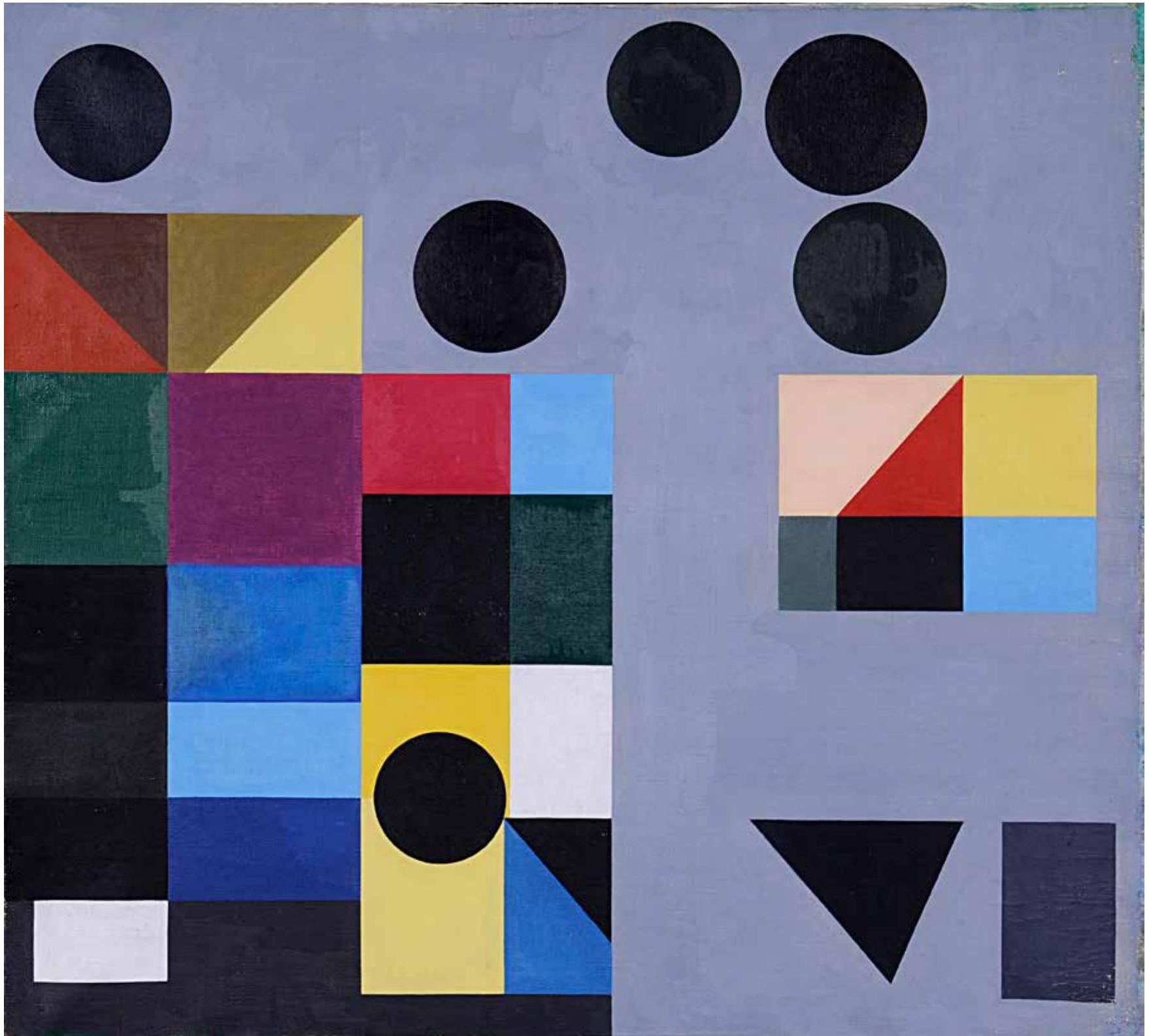
Composição Geométrica, 1948
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 65,4 × 69,4 cm



Composição Geométrica, 1948
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 x 70 cm



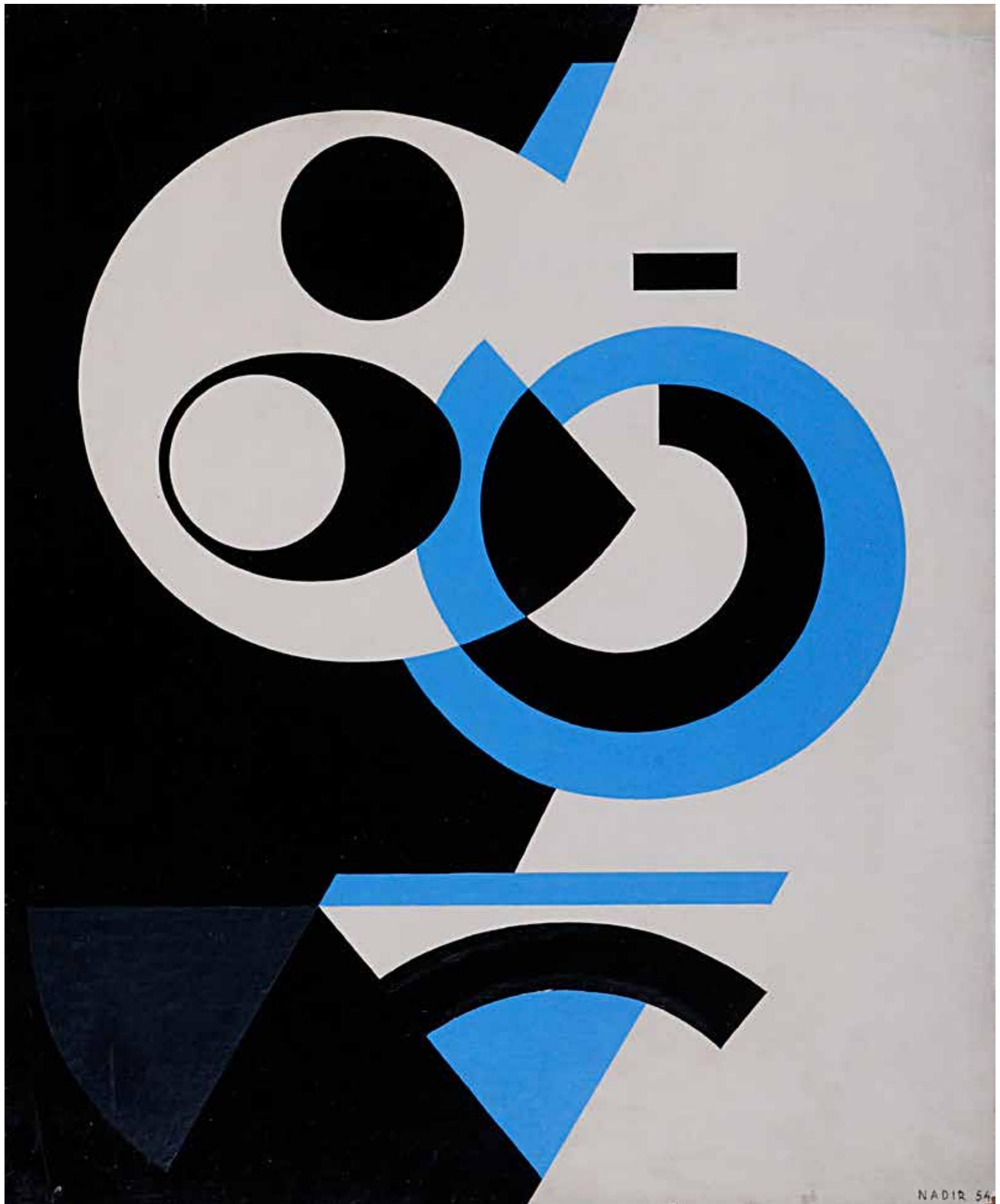
Composição Geométrica, 1947
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 94 x 104,3 cm



Composição Geométrica, 1947
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 64,2 x 70,3 cm



Caracteres, 1955
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 115 x 94 cm



Spirale Bleue, 1954
Gliceroftálicas sobre platex / Oil on hardboard, 67,4 × 56 cm

NADIR 54



Geometrias, 1952
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 95,1 × 132,1 cm



Composição Geométrica, 1953
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 94,5 × 131,2 cm



Formas Pré-geométricas, 1951
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 97,8 × 99 cm



Morfometrias, 1948
Acrílico sobre tela / Acrylic on Canvas, 99,5 × 95 cm



Príncipes
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 96 × 133 cm



Conchas, 1951
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 88 x 113,5 cm



Composition Rouge, 1959
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 × 100 cm



Composição, 1950
Gliceroftálicas sobre platex / Oil on canvas on hardboard , 68 x 85,5 cm



Les Spirales, 1954
Gliceroftálicas sobre platex / Oil on hardboard, 85,5 × 68 cm



Hórus, 1953
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 95,5 × 135,5 cm



Quatro cores, 1953-1954
Gliceroftálicas sobre platex / Oil on hardboard, 59,5 x 83 cm



Le Dieu Rá, 1951
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 94,5 × 110 cm



Ofrandes, 1955
Óleo sobre platex / Oil on hardboard, 106,8 × 185,5 cm



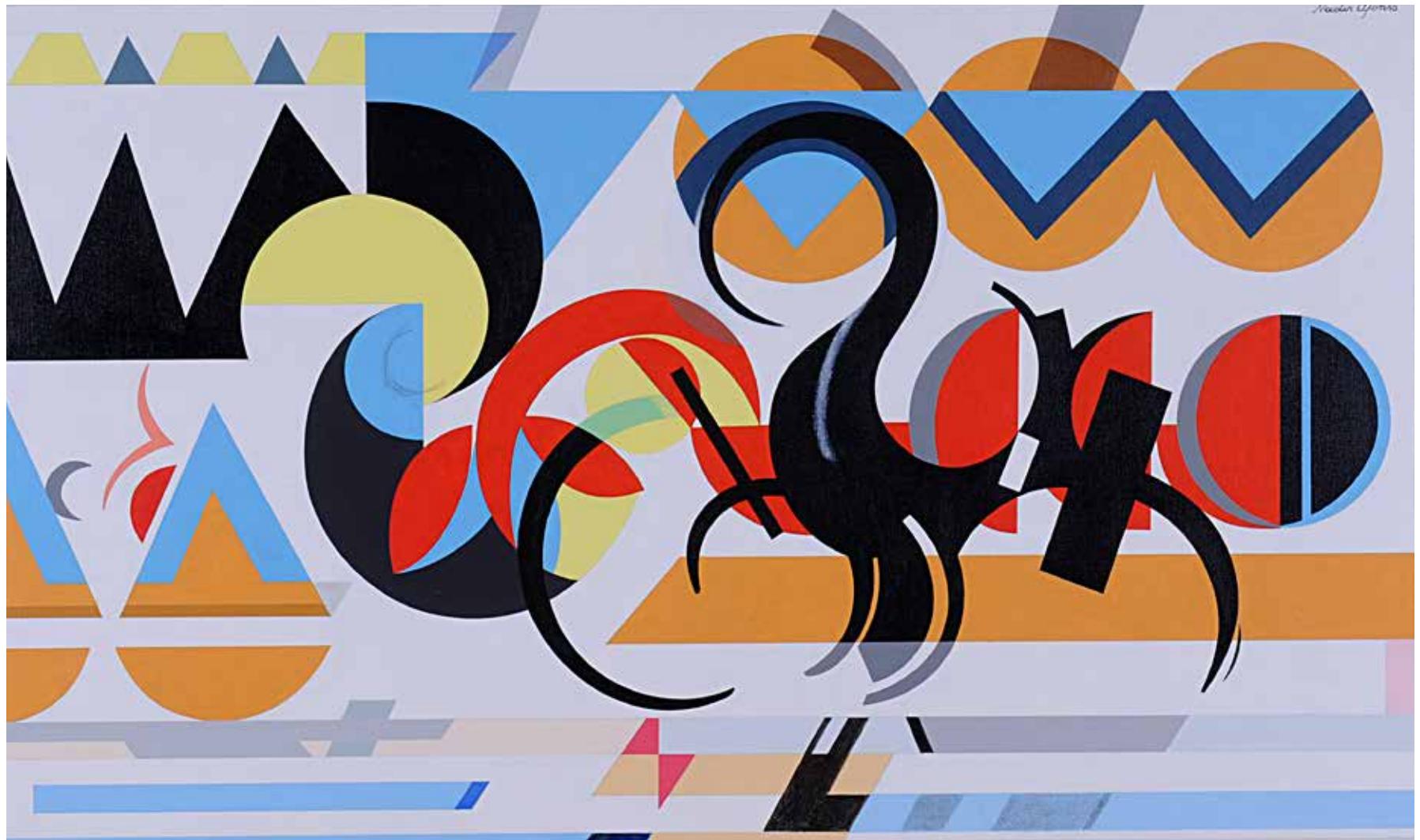
Rituel, 1955
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 55 × 98,2 cm



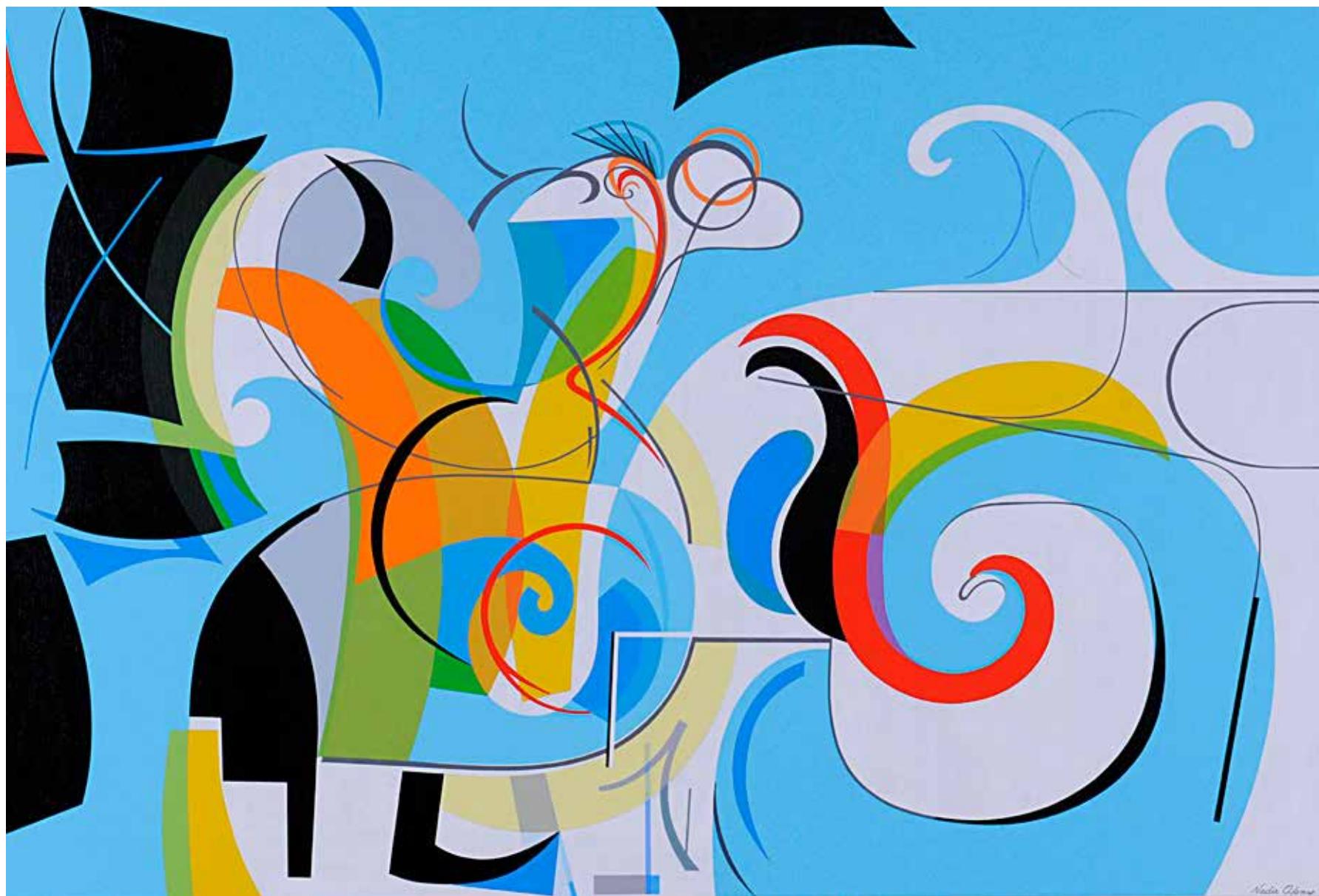
Jeu, 1956
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 51,2 × 95 cm



Friso do Falcão, 1950
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 82,3 × 127,5 cm



Frise des Coqs, 1954
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 83,5 × 129,2 cm



Gardénias, 1954
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 90,5 × 128,5 cm



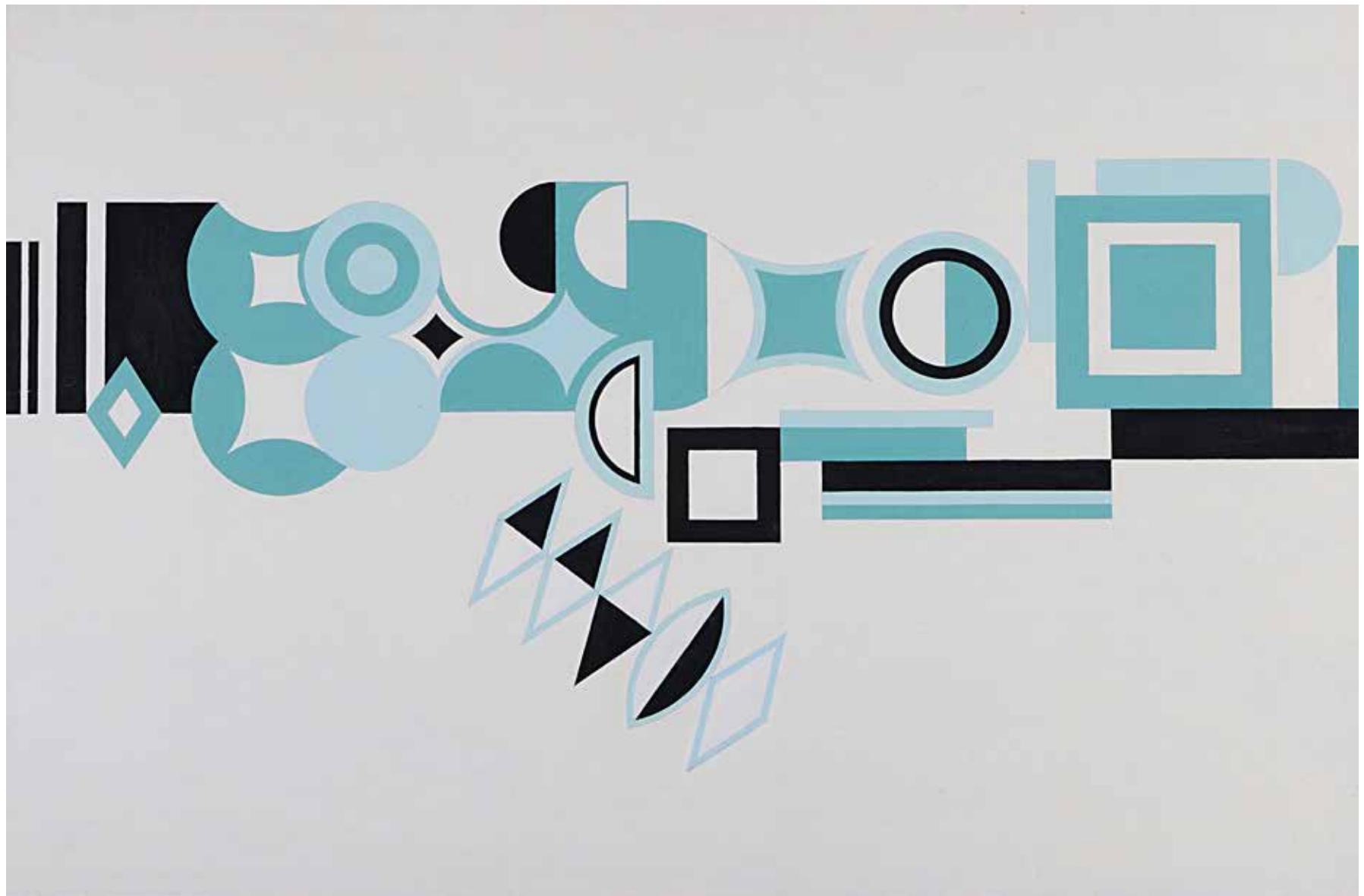
Áspide, 1952
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 95 × 126,5 cm



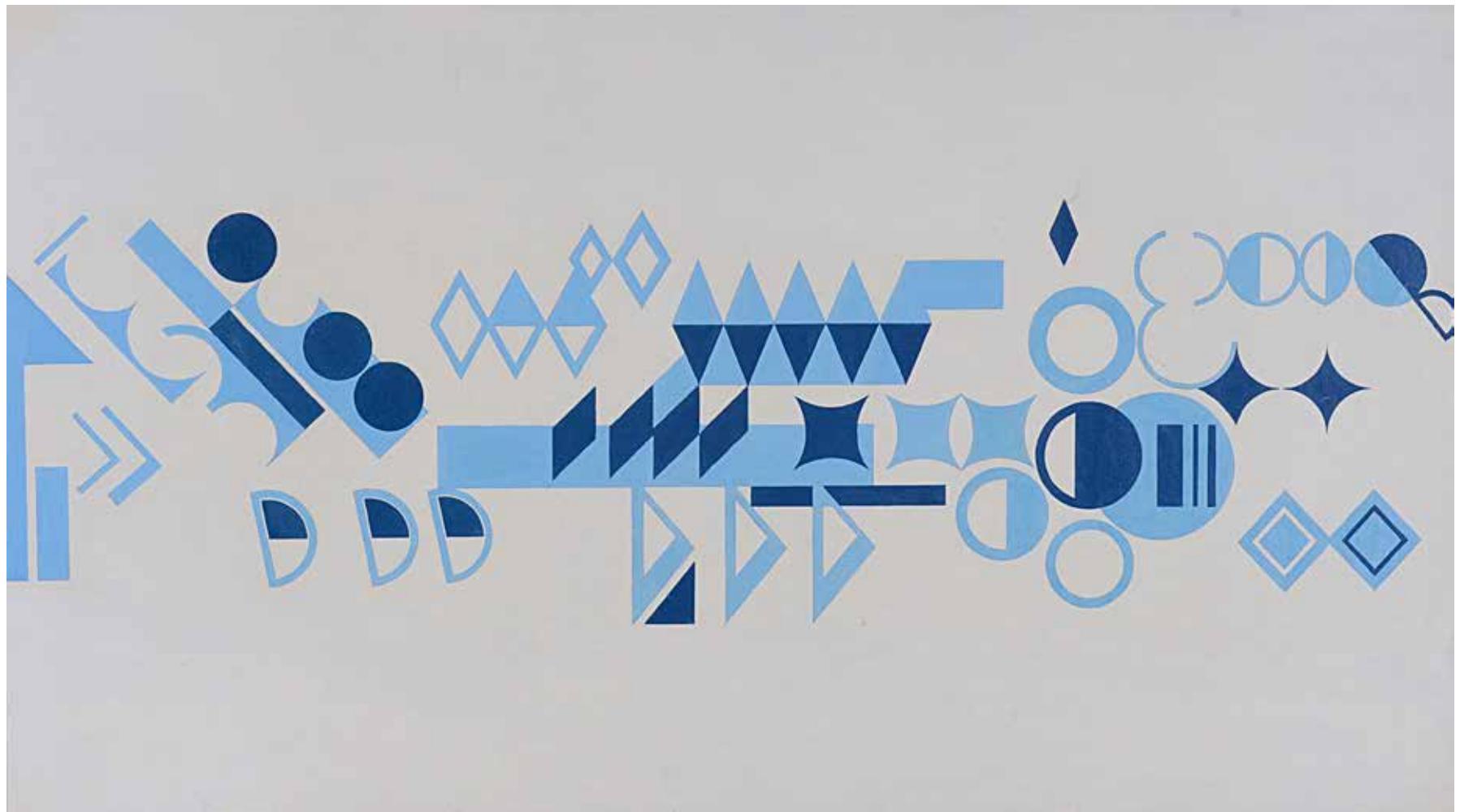
Espacillimé (Máquina Cinética), 1956
Óleo sobre tela / Oil on canvas em suporte de madeira, 95,8 × 135,7 × 41 cm



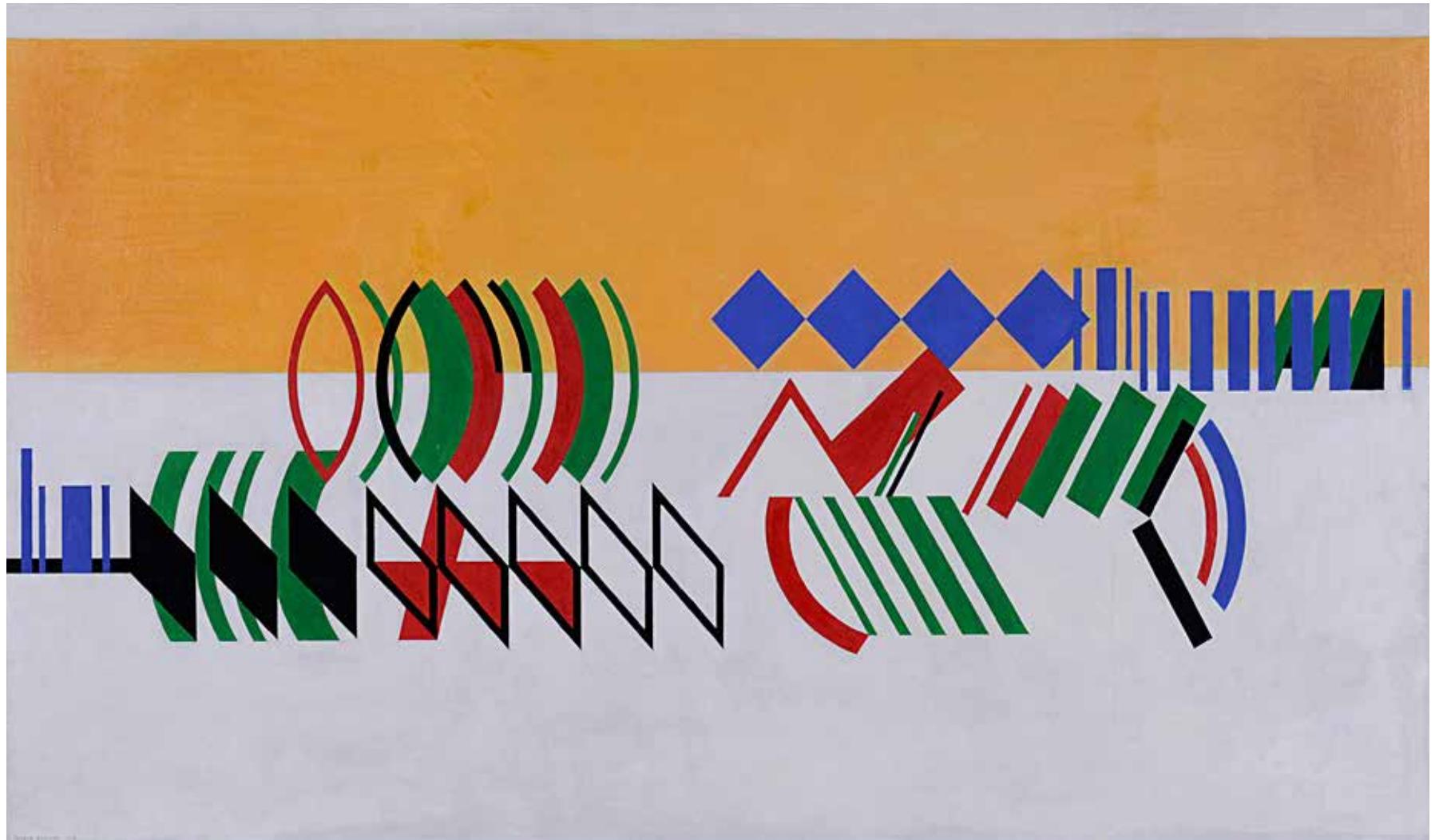
Espacillimité, 1953
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 88 × 130 cm



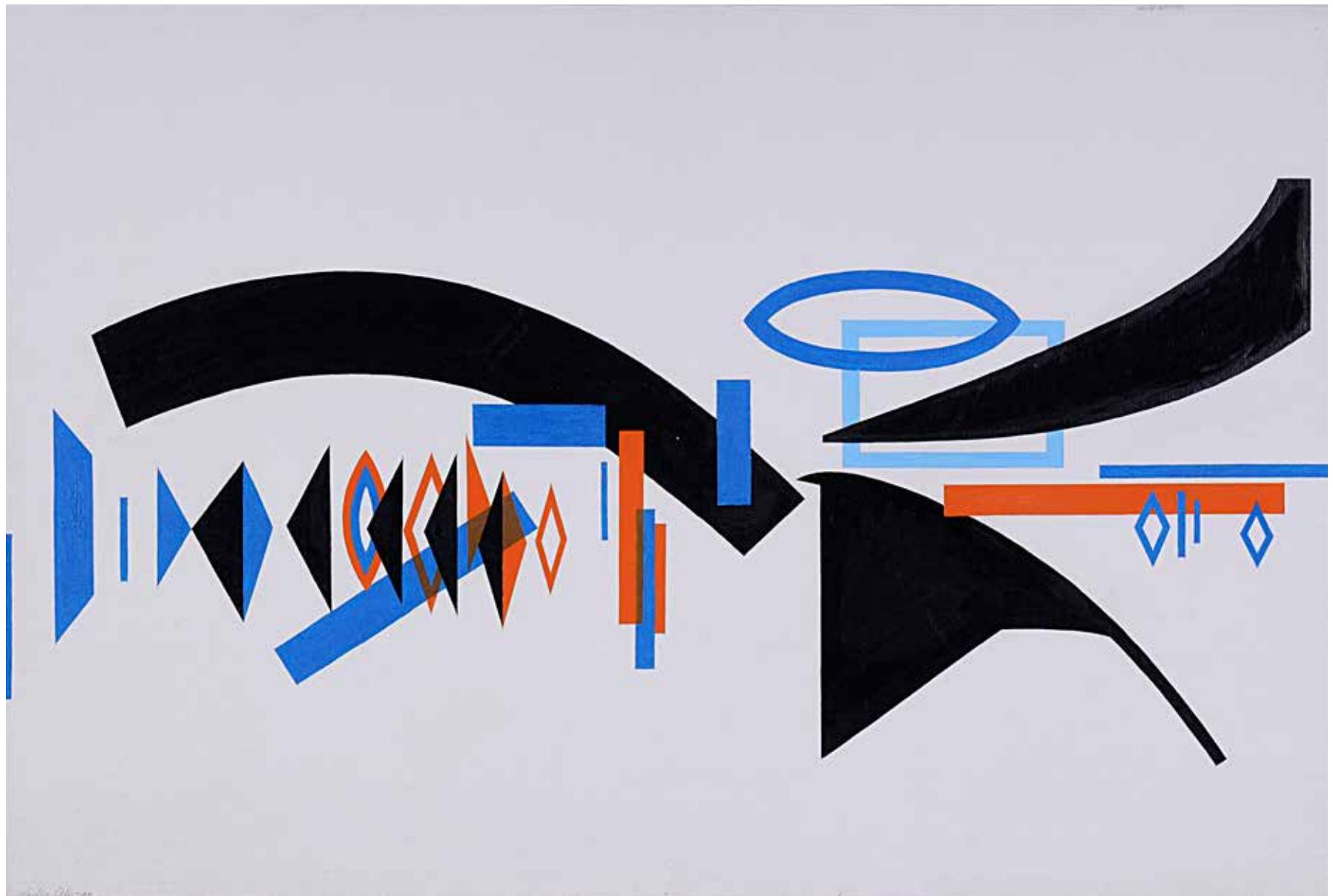
Espacillimité, 1958
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 82,6 × 124 cm



Espacillimité, 1958
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 66,1 × 117 cm



Espacillimité, 1959
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 84,3 × 141 cm



Espacillimité, 1966
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 85 × 125,8 cm



Copacabana, 1955
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 83,7 × 129,1 cm



Catedrais, 1960
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 92 × 130 cm



Sintra, 1959
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 96 × 138 cm



A Cidade das Catedrais, 1964
Óleo sobre tela / Oil on canvas 87 × 120 cm



L'Opera, 1949
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 68 × 94,5 cm

WADIR 59



Place de Châtelet, 1959
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70,5 × 96,8 cm



Jardin du Luxembourg, 1951
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 55,8 × 74 cm



Charenton, 1954
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 174 × 247 cm



La Marne, 1959
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 66 × 90 cm

NADIR 59



La Concorde, 1959
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 73 × 96 cm



Fontainebleau I, 1962
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 84,5 × 129 cm



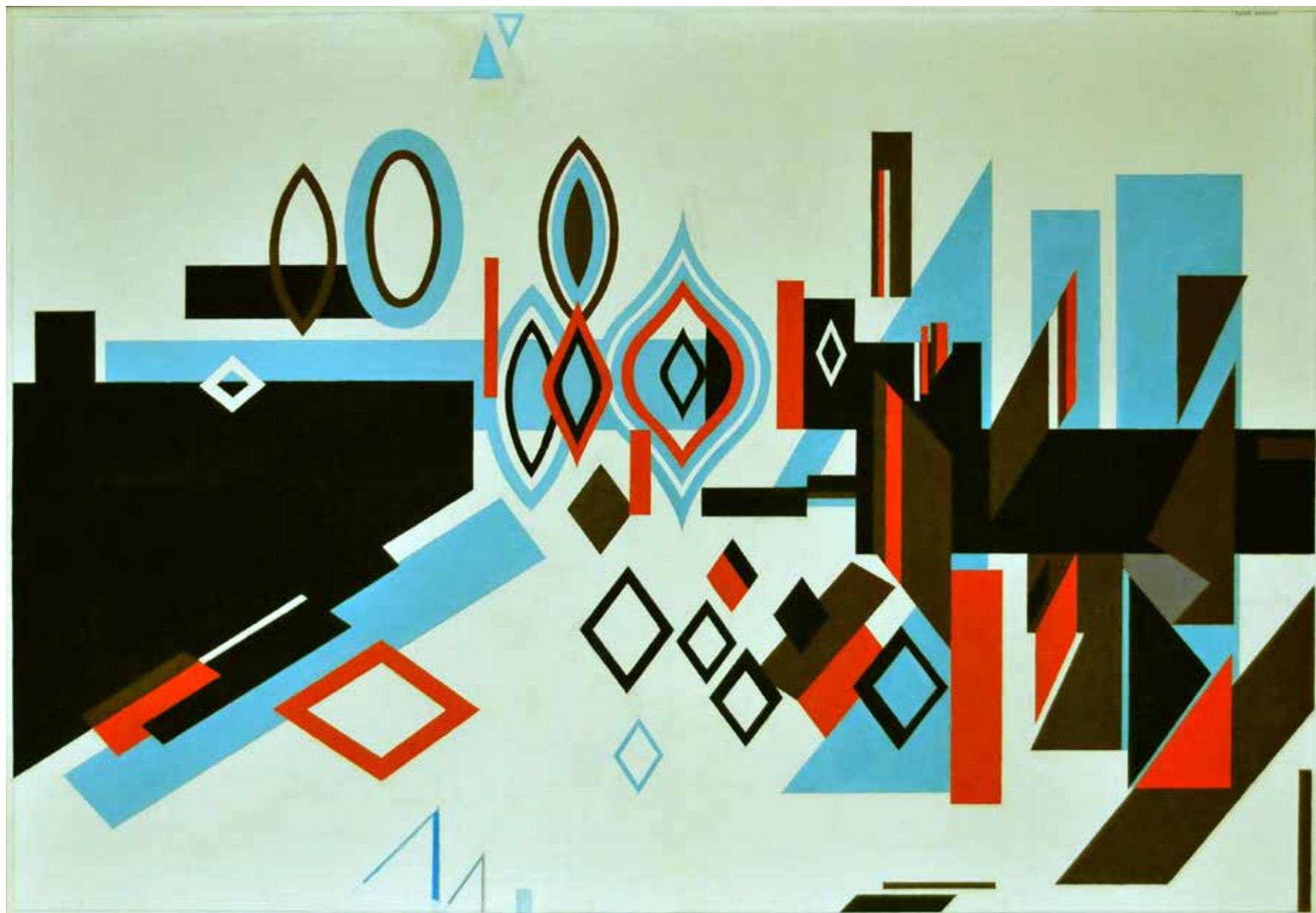
Château de Compiègne, 1962
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 95 × 128 cm



Idade Média, 1960-64
Óleo sobre tela / Oil on canvas 87 × 120 cm



Sílices, 1968
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 93 × 127 cm



Le Grand Canal, 1956
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 85,5 × 122,5 cm



Londrina I, 1967
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 80 × 130 cm



Campos de San Zanipolo, 1965
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 85 × 130 cm



Babilónia, 1968
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 87 × 143,5 cm



Lisboa, 1968
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 94 x 115 cm



Saphires, 1970
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 80 × 112 cm



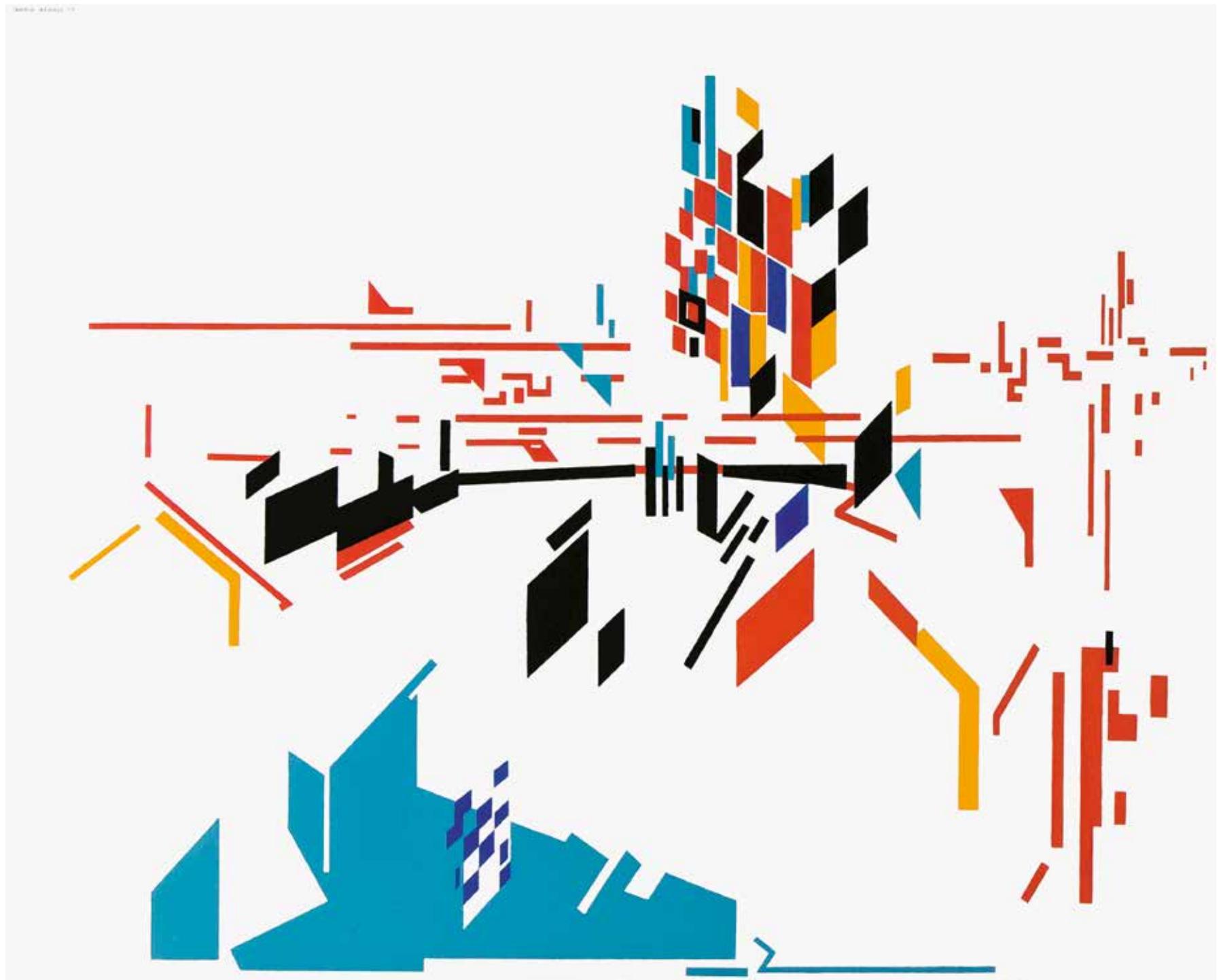
Labirinto, 1968-1983
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 96 × 117 cm



Mont Saint-Michel, 1973
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 90 × 122 cm



Place Baroque, 1970
Óleo sobre tela em platex / Oil on canvas on hardboard, 75 x 89 cm



Canal de L'Ourcq, 1970
Óleo sobre tela colada em platex / Oil on canvas stuck on hardboard, 87 × 107 cm



L'Aurore des Villes, 1971
Óleo sobre tela colada em platex / Oil on canvas stuck on hardboard, 87 × 133 cm



Baía Blanca, 1970
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 93,5 x133 cm



Os Portugueses , 1968
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 80 × 125 cm



Florida, 1972
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 82 × 110 cm



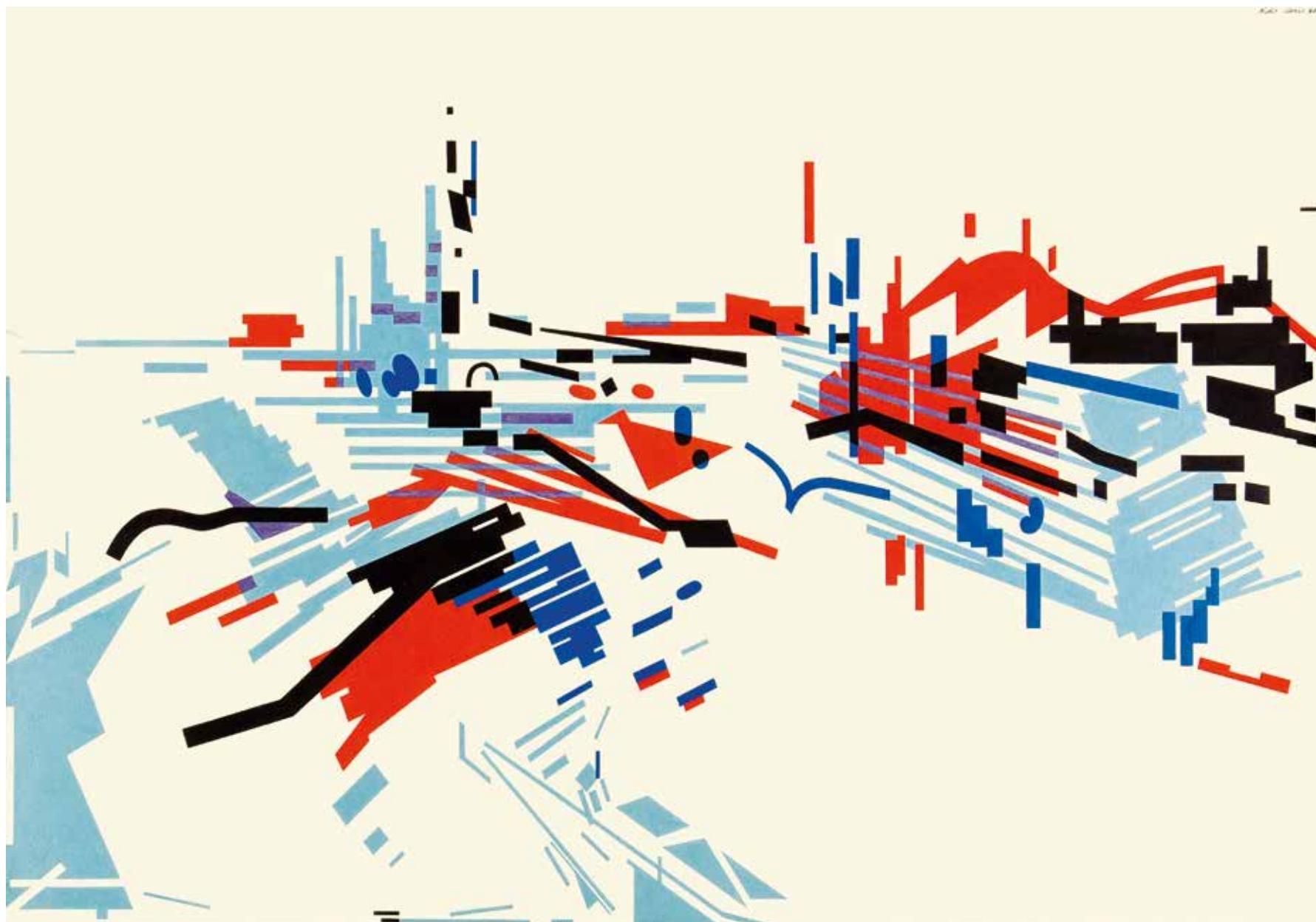
Paysage Mexicaine, 1979
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 74 × 125 cm



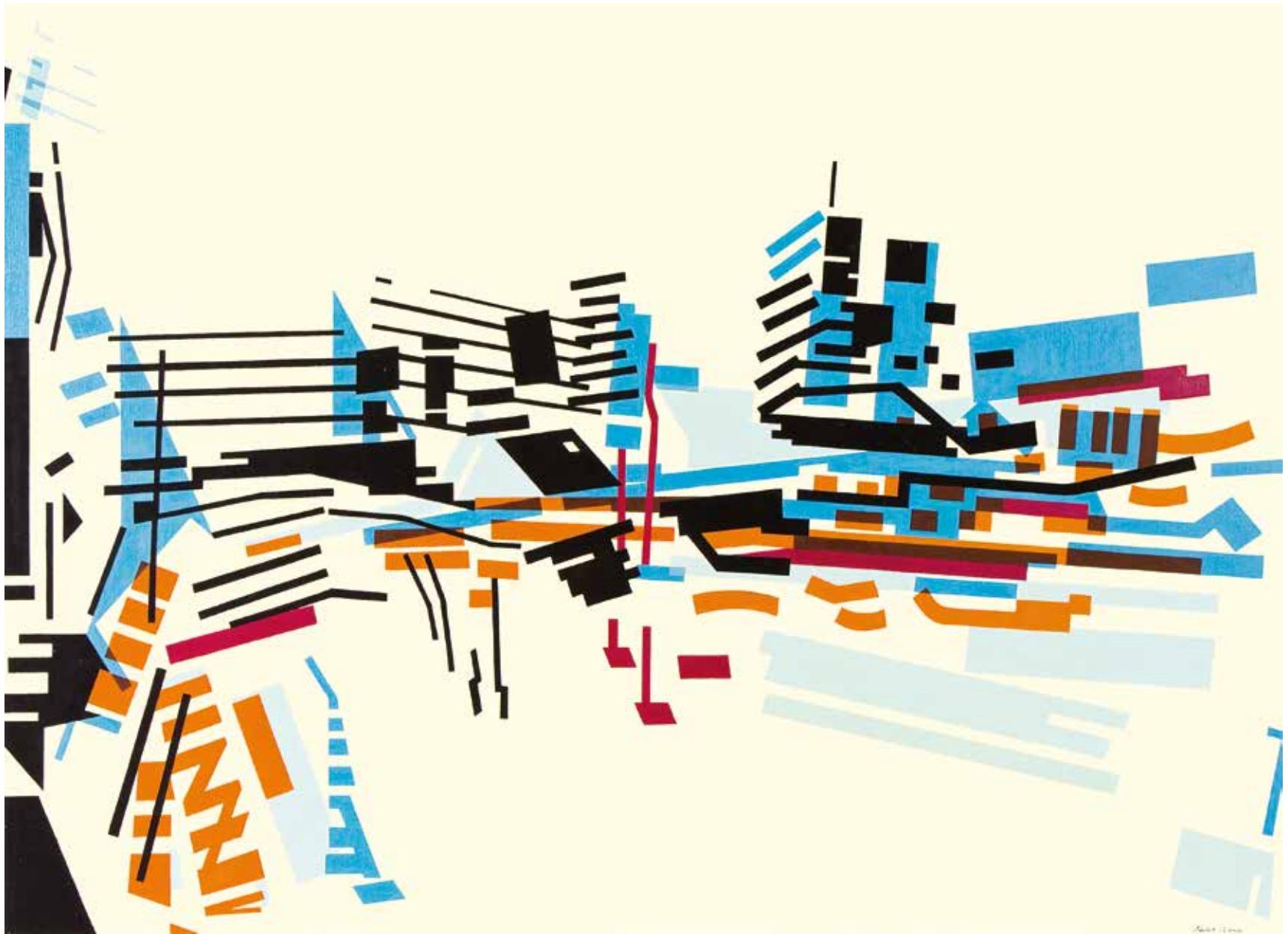
Bruxelas, 1971
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 89 × 138 cm



La Cité, 1970
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 93 × 103 cm



S. Petersburg, 1978
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 76,5 × 110,5 cm



Porto Rico, 1978
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 87 × 118,5 cm



Acrópole, 1973
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 71,5 × 85,5 cm



Varsóvia, 1978
Acrílico sobre tela / Acrylic on canvas, 93 × 134 cm



Pontes de S. Petersburgo, 1989
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 92,5 × 122 cm



Rio I, 1976
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 92 x 127 cm



Estudo para Metamorfoses, 1943
Pastel seco sobre papel / Dry pastel on paper, 25 × 24,5 cm



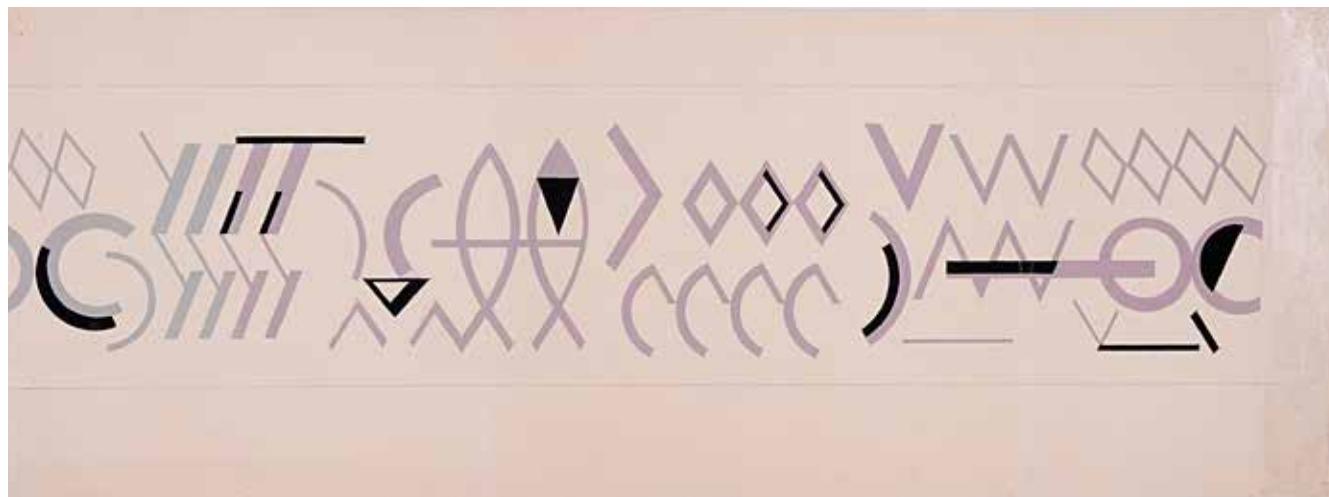
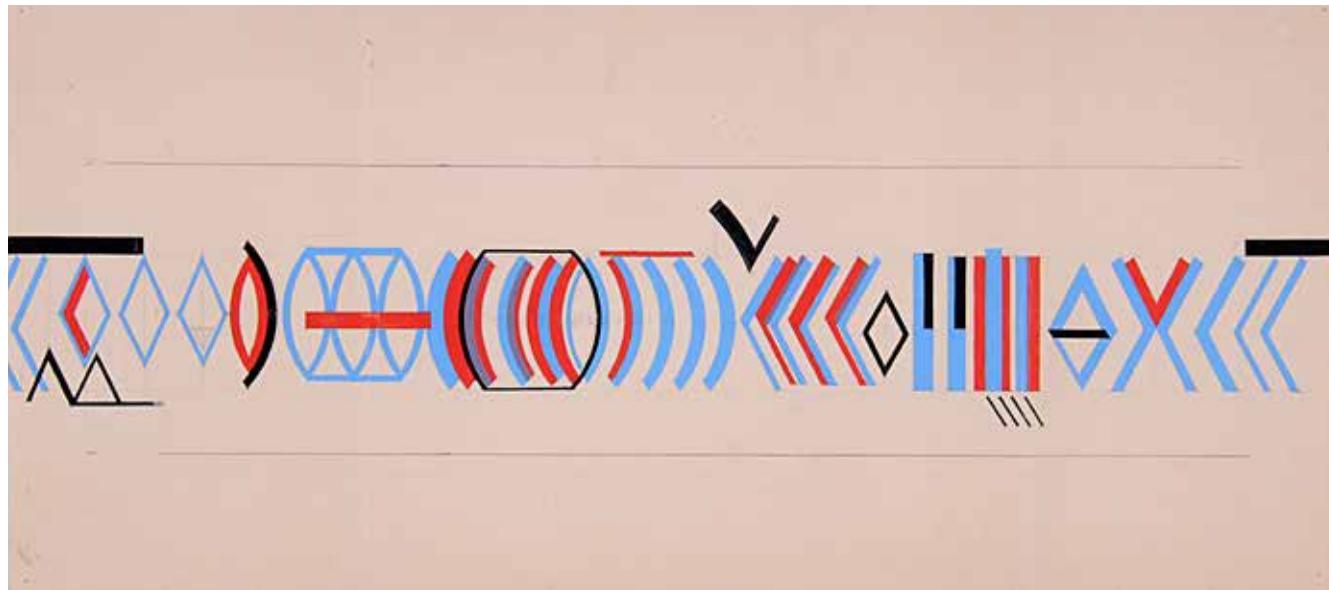
Estudo para Bruxedo, 1943
Pastel seco sobre papel / Dry pastel on paper, 18 × 20,5 cm



Estudo para Composição, 1945
Pastel seco sobre papel / Dry pastel on paper, 20 × 21 cm



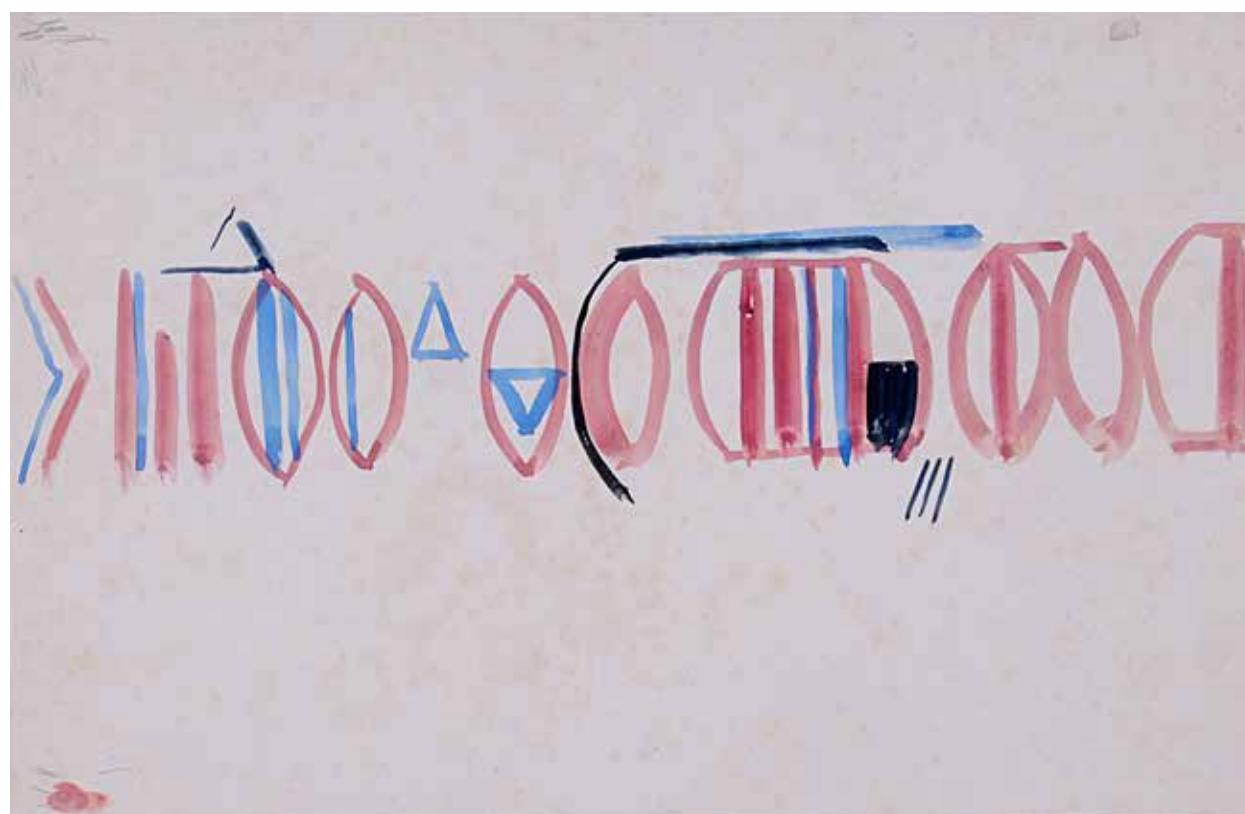
Estudo para Flores, 1943
Pastel seco sobre papel / Dry pastel on paper, 20 × 21,5 cm



Estudo para Espacillimité (Máquina Cinética), 1955
 Guache sobre papel / Gouache on paper, 26,3 × 68,1 cm

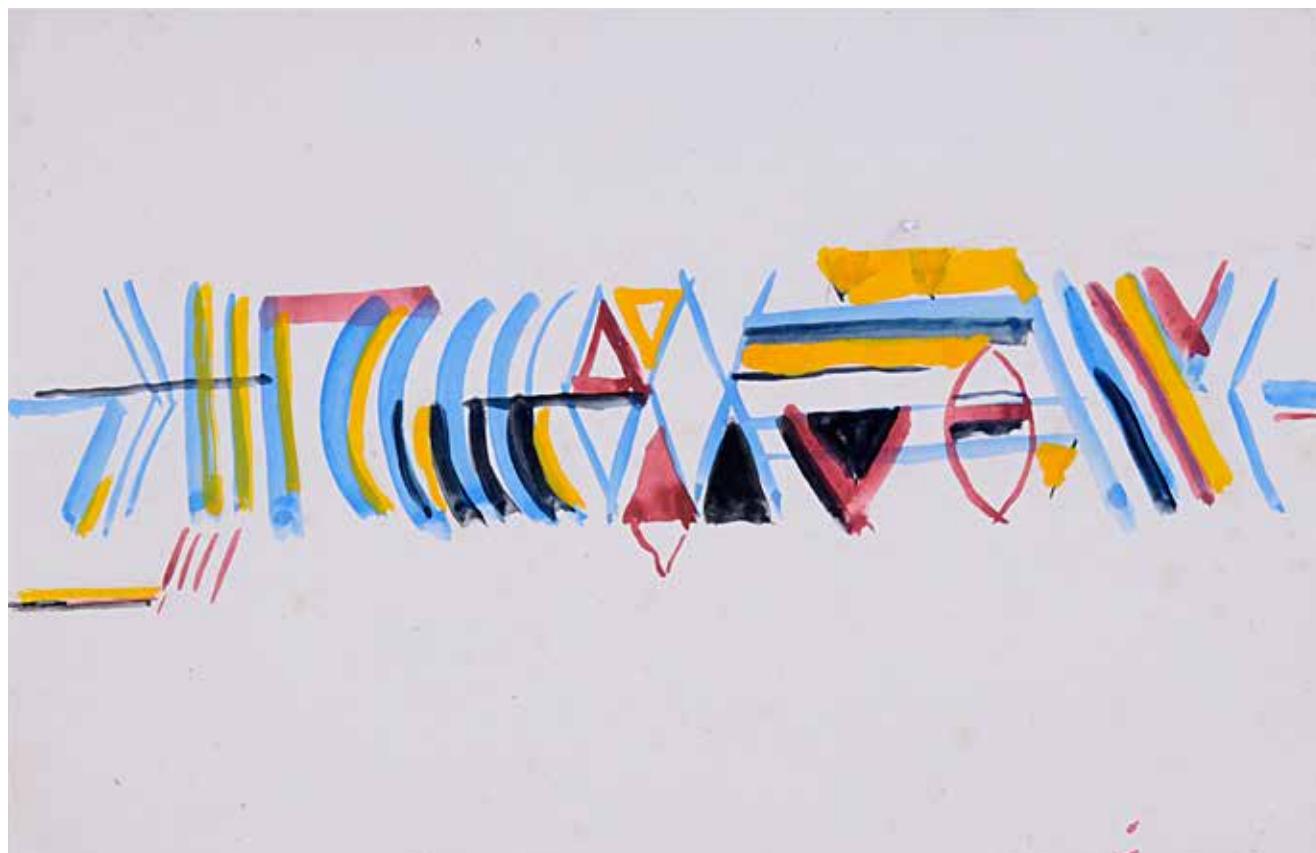
Estudo para Espacillimité (Máquina Cinética), 1956
 Guache sobre papel / Gouache on paper, 26,1 × 57,9 cm

Estudo para Espacillimité (Máquina Cinética), 1956
 Guache sobre papel / Gouache on paper, 25,9 × 69,5 cm



Estudo para Espacillimé
Aguarela sobre papel / Watercolor on paper, 22,1 x 32,4 cm

Estudo para Espacillimé
Aguarela sobre papel / Watercolor on paper, 19,4 x 29,8 cm



Estudo para Espacilimité
Aquarela sobre papel / Watercolor on paper, 19,3 × 29,8 cm



Estudo para Espacilimité
Aquarela sobre papel / Watercolor on paper, 19,5 × 30 cm



Estudo para Espacillimité
Aquarela sobre papel / Watercolor on paper, 18,6 × 32,2 cm

Estudo para Espacillimité
Aquarela sobre papel / Watercolor on paper, 19,2 × 29,8 cm



Estudo para Espacillimité
Guache e caneta sobre papel / Gouache and pen on paper, 15,8 × 32,9 cm



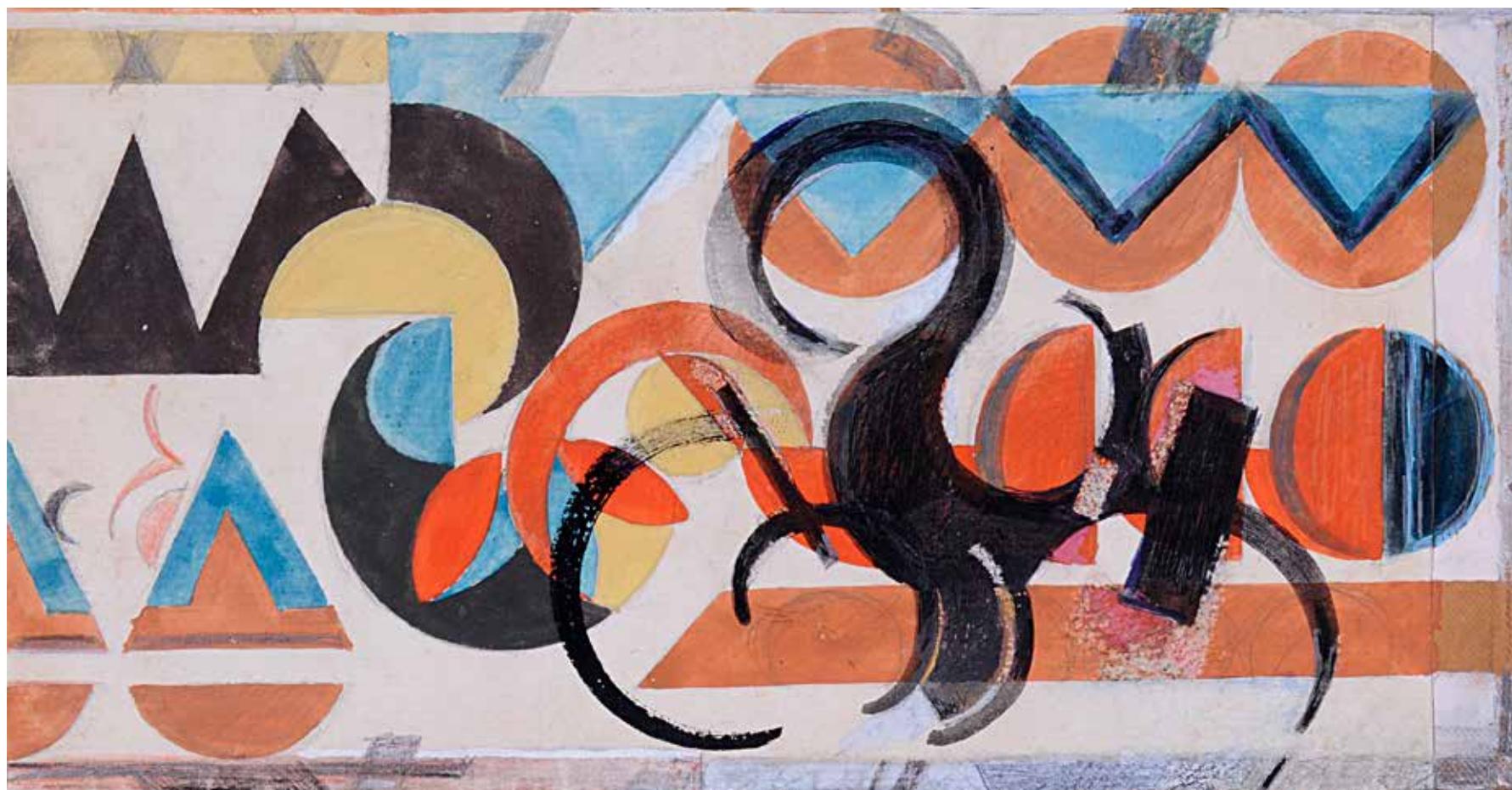
Espacillimité Composition
Aguarela sobre papel / Watercolor on paper, 13,5 × 21 cm



Estudo para San Zanipolo
Aquarela sobre papel / Watercolor on paper, 23,6 × 30,4 cm



Estudo para Formas Pré-geométricas, 1951
Técnica mista sobre papel / Mixing technique on paper, 12,5 × 13 cm



Estudo para Frise des Coqs
Técnica mista sobre papel / Mixing technique on paper, 12,6 × 23,5 cm



Estudo para Friso do Falcão, 1950
Técnica mista sobre papel / Mixing technique on paper, 12,1 × 21,1 cm



Estudo para Osiris
Gouache sobre papel colado em cartão / Gouache on cardboard, 13,5 × 19,2 cm



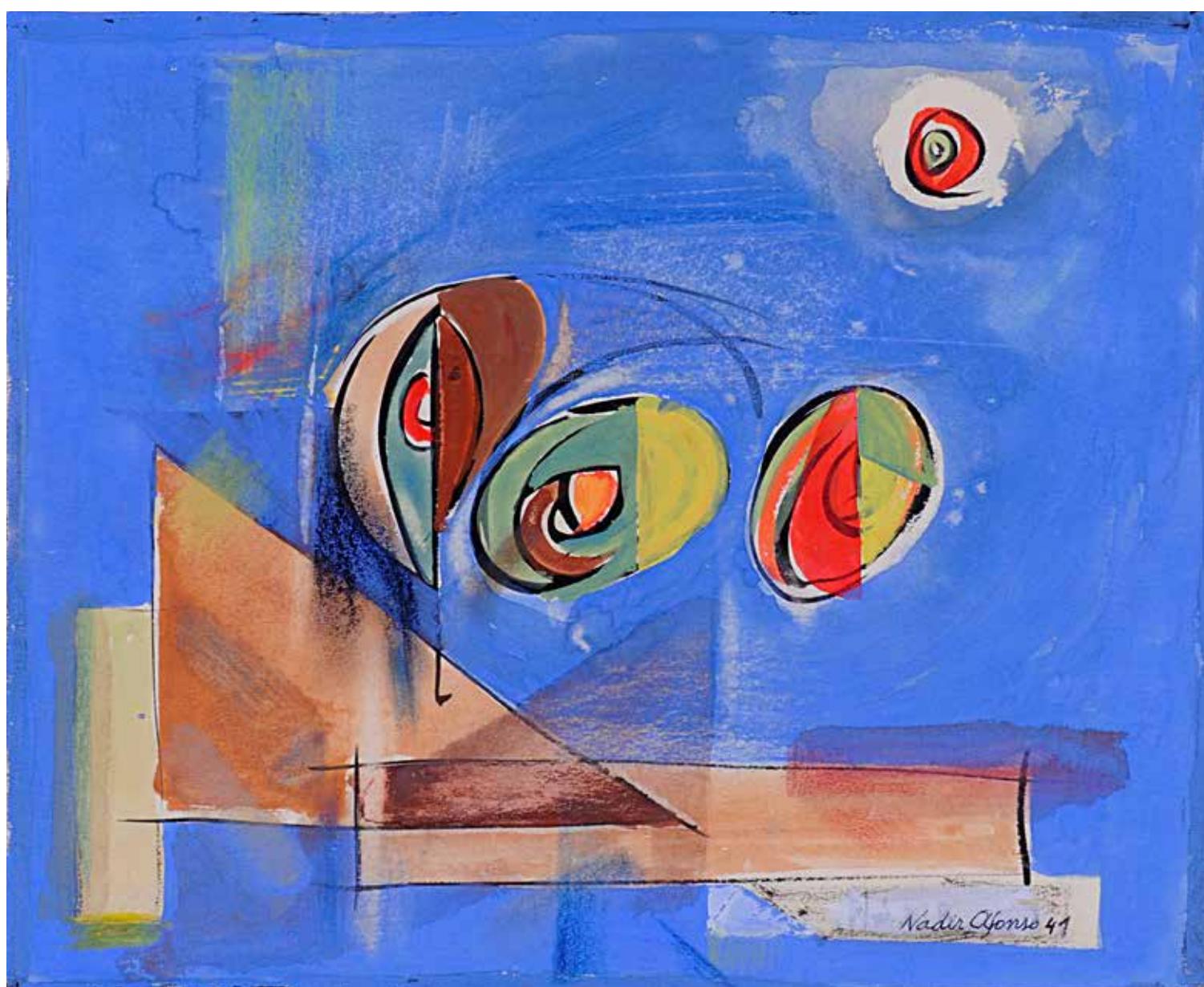
Estudo para La Vie Végétale, 1952
Guache sobre papel / Gouache on paper, 20 × 13,5 cm



Estudo para Hórus
Técnica mista sobre papel / Mixing technique on paper, 11 x 16,1 cm



Estudo para Composição
Guache sobre cartão / Gouache on cardboard, 17 x 21,5 cm



Estudo para Limassol, 1941
Técnica mista sobre papel / Mixing technique on paper, 21 × 25 cm



Os pais de Nadir Afonso, Palmira e Artur
Parents of Nadir Afonso , Palmira and Artur



Nadir com 12 anos
Nadir 12 years old



Retrato, a., 1937
Óleo sobre tela / Oil on canvas 40 x 45 cm



Fati, a., 1939
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 30 x 40 cm



Prima Berta, 1938
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 38 x 30 cm

Nadir Afonso e o irmão Lereno / Nadir Afonso and his brother Lereno

BIOGRAFIA

Nadir Afonso Rodrigues nasceu no dia 4 de Dezembro de 1920 em Chaves, filho de Palmira Rodrigues Afonso e de Artur Maria Afonso. O nome seria Orlando mas o encontro de seu pai com um cigano surgiu Nadir e assim ficou: «Muito Orlando será ele», advertiu o cigano. Nadir viria a revelar-se um artista raro, como raro significa na sua origem persa a palavra *nadir*.

Aos quatro anos pinta na parede da sala de sua casa um círculo vermelho e era tão perfeito que ninguém se atreveu a censurá-lo. Desde a infância manifestou engenho para a pintura e, toda a vida seria marcada pela Arte e pela precisão geométrica.

A paixão pela pintura bem cedo se revelou evidente, o que levou os pais a comprarem-lhe um cavalete quando tinha 12 anos de idade e, assim passou a percorrer a cidade a pintar. Aos 17 anos de idade é-lhe atribuído o 2.º prémio no concurso «Qual o mais belo trecho da paisagem portuguesa?» e toda a sua atividade se concentra na prática da pintura.

Em 1938 concluídos os estudos liceais em Chaves, dirige-se à Escola Superior de Belas-Artes do Porto, com a intenção de se inscrever em Pintura. Aqui, segue o conselho do funcionário que entendeu que uma vez que possuía o curso dos liceus o melhor seria inscrever-se em Arquitetura. Assim fez sem que em momento algum tivesse deixado de pintar.

Na Escola de Belas-Artes, Nadir teve como professores Dórdio Gomes (1890–1976), Aarão de Lacerda (1890–1947), Carlos Ramos (1897–1969), Rogério de Azevedo (1898–1983), José de Brito, Manuel Marques, Rogério Barroca entre outros.

Um grupo de estudantes da Escola de Belas-Artes do Porto assina no dia 4 de Dezembro de 1939 um requerimento pedindo autorização para fundar a Associação Académica de Belas-Artes do Porto. O grupo de estudantes é constituído por Amândio da Silva, Celestino de Castro, Fernando Monteiro, Francisco Valente, Hernâni Moreira, Joaquim Bento d'Almeida, José Borrego, Maria Margarida Soares e, evidentemente, Nadir Afonso. Foi neste *Grupo de Alunos da Escola de Belas-Artes* que os denominados *Os Convencidos da Morte*¹ – em oposição aos *Vencidos da Vida* – e que esteve na origem das exposições Independentes.

No dia 22 de Março de 1940, *O Primeiro de Janeiro*², então o mais importante jornal do norte, dá conta da *III Exposição Independente de Alunos da Escola de Belas-Artes* apresentada naquele estabelecimento de ensino.

Nadir participa em todas as exposições até à data da sua partida para Paris em 1946. O escultor Altino Maia (1911–1988) desde sempre ligado às exposições *Independentes do Grupo de Alunos da Escola de Belas-Artes* do Porto escreve: «O primeiro tesoureiro do grupo foi o Raul David. O Nadir apontou o risco para a capa do Catálogo – uma mão aberta,

BIOGRAPHY

Nadir Afonso Rodrigues was born on 4 December 1920 in Chaves, the son of Palmira Rodrigues Afonso and Artur Maria Afonso. His name would have been Orlando had his father not had a chance conversation with a Roma gentleman, which led to the name Nadir: “He will very much be an Orlando”, the Roma man warned. Nadir would turn out to be a rare breed of artist; indeed, *nadir* in Persian means 'rare'.

At the age of four, he painted a red circle on the wall of his parents' living room that was so perfect that nobody dared hold him back. Displaying a genius for painting since childhood, his entire life would be marked by art and geometric precision.

His passion for painting proved evident from an early age, leading his parents to buy him an easel when he was 12; from then on, he walked around the city and painted. At the age of 17, he won second prize in a competition entitled “Qual o mais belo trecho da paisagem portuguesa?” [What is the most beautiful part of Portugal's landscape?] and all of his activities centred around painting.

In 1938, he completed his secondary school studies in Chaves and applied to the School of Fine Arts in Porto with the intention of enrolling in the Painting programme. There, he followed the advice of a clerk who suggested that, for someone with a secondary school diploma, it would be better to enrol in Architecture. And so he did, but he never lost sight of painting.

At the School of Fine Arts, Nadir's teachers included Dórdio Gomes (1890–1976), Aarão de Lacerda (1890–1947), Carlos Ramos (1897–1969), Rogério de Azevedo (1898–1983), José de Brito, Manuel Marques, and Rogério Barroca among others.

On 4 December 1939, a group of students from Porto's School of Fine Arts signed a petition seeking permission to establish the *Associação Académica de Belas-Artes do Porto* [Academic Association of Fine Arts of Porto]. The group consisted of Amândio da Silva, Celestino de Castro, Fernando Monteiro, Francisco Valente, Hernâni Moreira, Joaquim Bento d'Almeida, José Borrego, Maria Margarida Soares and, of course, Nadir Afonso. It was in this *Grupo de Alunos da Escola de Belas-Artes* [School of Fine Arts Students' Group] that the so-called artistic movement *Os Convencidos da Morte*¹ [Those Convinced of Death] – coined in opposition to the 19th century intellectual movement *Vencidos da Vida* [Those Defeated in Life] – was born and gave rise to the art exhibitions of the *Independentes* [Independents].

1. Numa entrevista na Rádio, há algum tempo atrás, Júlio Pomar dizia que o grupo *Os Convencidos da Morte* era uma “orquestração” de Nadir Afonso. Em recente entrevista à SIC – Notícias numa pergunta claramente combinada com o entrevistador já concordava com a existência do grupo.
2. «Vida Artística», *O Primeiro de Janeiro*, Porto (23/03/1940).

1. In a radio interview several years ago, Júlio Pomar said that *Os Convencidos da Morte* [Those Convinced of Death] was “orchestrated” by Nadir Afonso. In a recent interview with SIC – Notícias, in response to a question that had been clearly pre-arranged with the interviewer, he confirmed the existence of the group.

...
uma
tra-
lhe
, de
e a
mo-
que
e
gina
ufu-
o ao
lo,
bolé-
o ou
prin-
As
lu-
itras
eali-
re-
ndo,
as e
ritas
me»,
use».
lan-

rhu-
Mes-
ismo
ten-
ra o
neira
endo
de-



Nadir Afonso

(Auto-retrato, a 0'99)

...
resc
sua
em
cad
laçã
teve
con
ver:
xlr
mel
Cor
tral
sob
noi
sob
nif
sob
est
poli
sier
par
T
me
ini
-
A
Na
firi
-
ter
Pin
adi
qu



que eu gravei em madeira.»³ Mais à frente, afirmava: «São unânimes, todos, em apregoar as Independentes como acontecimento notável, atirando nomes como o de Pomar, Lanhas, Rezende, Rui Pimentel etc., ignorando que tudo partiu do grupo de Estudantes de Belas-Artes, onde não estava nenhum dos nomes citados. Entraram bastante depois.»⁴ E acrescentava: «Depois escrevem sobre as *Independentes* e mais do que preferiam para encher seus linguados. Mas, por um pouco de decência, não atropelem, não baralhem o que não foi com aquilo que aconteceu.»⁵

O diretor da Escola de Belas Artes, pintor Joaquim Lopes (1886–1956) escreveu: «existia há aproximadamente quatro anos um grupo de estudantes, cujos intuitos e acção sempre foram conduzidos no mais louvável sentido cultural. (...) O ambiente era de tal modo correcto que o Diretor da Escola ou professor que o representasse em regra assistia às festas artísticas ou conferências organizadas pelo referido grupo.»⁶ Dordio Gomes, Aarão de Lacerda eram os mestres apoiantes destas iniciativas.

Colabora com Raul de Caldevilla (1887–1951), responsável por um friso publicitário no jornal *O Primeiro de Janeiro*, também fazia intervenções em montras e ficou conhecido pela sua originalidade. Um destes trabalhos executado para uma casa comercial na Rua de Santa Catarina, publicitava uma marca de gabardinas; ao executar essa montra, serviu-se de princípios ópticos. «Por volta de 1943 Nadir Afonso redige os seus primeiros estudos. O fenómeno da Geometria e da óptica que sempre o apaixonou revela-se mais claramente.»⁷

As primeiras pinturas realizadas no Porto são vincadamente pós-impressionistas e expressionistas. Pinta trechos da cidade do Porto de feição expressionista, de que são exemplos *Ribeira*, *Vila Nova de Gaia*, *Clérigos* ou *Batalha*. Muito cedo começa a expor regularmente, e a pintura a ter impacto junto da crítica. Quando o neorrealismo era a corrente artística mais em voga, Nadir inicia-se bem cedo no abstracionismo geométrico e no surrealismo experimentado quase simultaneamente.

Na 9.ª Exposição de Arte Moderna, em Janeiro de 1945, no Secretariado Nacional de Informação, em Lisboa, Nadir Afonso apresenta três pinturas: *Vila Nova de Gaia*, *Porto* e *Clérigos*. As suas pinturas entusiasma a crítica e o seu quadro *Ribeira*, realizado em 1942, dá entrada no Museu de Arte Contemporânea de Lisboa.

On 22 March 1940, *O Primeiro de Janeiro*², the most influential newspaper in the north at that time, reported on *III Exposição Independente de Alunos da Escola de Belas-Artes* [The 3rd Independent Exhibition of Students of the School of Fine Arts], which was held at the school.

Nadir participated in all of the exhibitions until 1946, when he left for Paris. The sculptor Altino Maia (1911–1988), who had always been associated with the *Independentes do Grupo de Alunos da Escola de Belas-Artes* [The Independents from the School of Fine Arts Students' Group] exhibitions in Porto, wrote: "The group's first treasurer was Raul David. Nadir suggested the cover for the catalogue – an open hand, which I engraved in wood."³ Further on, he stated: "Everyone is unanimous in calling the *Independentes* [*Independents*], an important movement, citing such names as Pomar, Lanhas, Rezende, Rui Pimentel etc., etc., but they ignore the fact that everything originated with the School of Fine Arts Student Group; none of the names cited above were members at the time. They only joined much later."⁴ He added: "Later, journalists wrote about the *Independentes* [*Independents*], but added more than what was appropriate to fill out their newspaper columns. Had there been a little decency, they would not have ridden roughshod or caused confusion, which is not how it turned out."⁵

The director of the School of Fine Arts, painter Joaquim Lopes (1886–1956), wrote: "For about four years now, there has been a group of students whose intuitions and activities have always been conducted in the most admirable manner, culturally speaking. (...) The setting is so appropriate that the school director or the professor who represents the group as a rule attends the artistic events and conferences organised by the group."⁶ Dordio Gomes and Aarão de Lacerda were the professors who supported these initiatives.

Nadir collaborated with Raul de Caldevilla (1887–1951), who created an advertising supplement for the newspaper *O Primeiro de Janeiro*, created displays in shop windows and became known for his originality. One of these projects, executed for a shop on Rua de Santa Catarina, provided publicity for a trench coat brand; his work on this shop window display made use of optical principles. "In 1943, Nadir Afonso penned his first studies. The phenomena of geometry and

3. Altino Maia, «Malhando no Ferro Frio – Críticos de Arte», *Jornal de Santo Tirso*, (10/05/1985).

4. Altino Maia, «Malhando no Ferro Frio – Críticos de Arte», *Jornal de Santo Tirso*, (10/05/1985).

5. Altino Maia, «Malhando no Ferro Frio – Críticos de Arte», *Jornal de Santo Tirso*, (10/05/1985).

6. Joaquim Francisco Lopes, Carta ao diretor da DGEBSA 18 de Maio de 1946, Arquivo CDUA-FAUP, Pasta FAUP-ADM-018.

7. Nadir Afonso citado por Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 23.

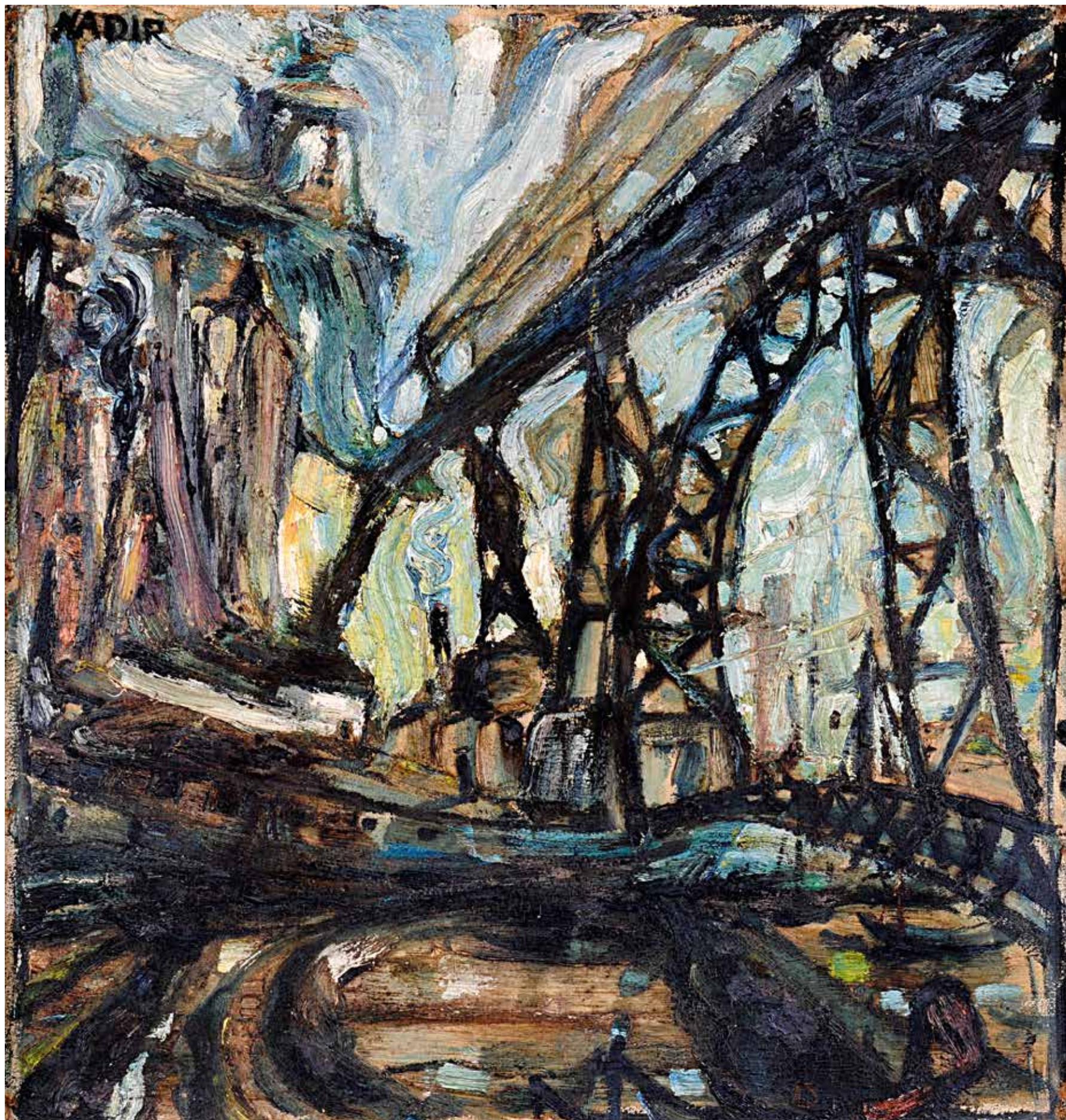
2. «Vida Artística», *O Primeiro de Janeiro*, Porto (23/03/1940).

3. Altino Maia, «Malhando no Ferro Frio – Críticos de Arte», *Jornal de Santo Tirso*, (10/05/1985).

4. Altino Maia, «Malhando no Ferro Frio – Críticos de Arte», *Jornal de Santo Tirso*, (10/05/1985).

5. Altino Maia, «Malhando no Ferro Frio – Críticos de Arte», *Jornal de Santo Tirso*, (10/05/1985).

6. Joaquim Francisco Lopes, Letter to the director of DGEBSA 18 May 1946, File CDUA-FAUP, Folder FAUP-ADM-018.



Vila Nova de Gaia, 1942
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 51,5 × 48,8 cm

No Verão de 1945 participa como arquiteto numa missão estética na cidade de Évora, orientada por Dórdio Gomes⁸. «E, logo, por capricho da sorte um deles [arquitetos] evadiu-se da linha pura, para se embrenhar todo inteiro nas suas visões frenéticas e no labirinto escaldante da sua irresistível paixão pela pintura. Já sabe que me refiro a Nadir, o ponto de interrogação mais perturbante que surgiu lá pelo Porto.»⁹

Aqui pintou algumas obras significativas do período surrealista. Em Évora Surrealista é nítido o direcionamento da obra no sentido da Geometria, no lajedo em forma de quadrícula. Os trabalhos realizados foram expostos em Évora e depois em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes. O trabalho de Nadir atraiu as atenções do historiador e crítico de Arte Adriano de Gusmão.¹⁰

Nadir realiza trabalho surrealista quando este movimento internacional ganha novo fôlego. «Nestes começos do seu abstracionismo, verifica-se já uma posição particular de Nadir, conjugando o Surrealismo e o Geometrismo, muito antes de 1947, que é o ano em que, ao tentar criar-se um grupo surrealista com poetas e pintores, se forjou um fugaz companheirismo cuja mitificação ainda hoje lança graves equívocos na compreensão da história de Arte moderna das últimas décadas.»¹¹

Terminada a parte curricular dos estudos de arquitetura trabalha, por um breve período em Lisboa, com o arquiteto Fernando Silva (1914–1983). Em meados de 1946, então com 25 anos de idade, partiu para a capital francesa.

Nadir Afonso chega a Paris no pós-guerra e os primeiros tempos serão de grande exaltação. Matricula-se no curso de Pintura da École des Beaux-Arts de Paris. Estabelece amizade com os pintores brasileiros Cândido Portinari (1903–1962) e António Bandeira (1922–1967). Por recomendação de Portinari, obtém uma bolsa de estudo do Governo francês.

Por ocasião do *vernissage* de uma exposição de Portinari (1903–1962), em 1946 na Galeria Charpentier, estiveram presentes entre outras individualidades, Pablo Picasso

optics, which he had always been passionate about, were revealed with more clarity.”⁷

The first paintings he made in Porto were notably post-impressionist and expressionist. He painted parts of the city of Porto with expressionist features, examples of which include *Ribeira*, *Vila Nova de Gaia*, *Clérigos* and *Batalha*. He soon began to exhibit his work regularly, and his paintings made an impact on critics. At a time when neorealism was the artistic style most in vogue, Nadir quickly immersed himself in geometric abstractionism and, almost at the same time, experimental surrealism.

At the 9th Exhibition of Modern Art in January 1945, Nadir Afonso presented three paintings at the National Secretariat of Information in Lisbon: *Vila Nova de Gaia*, *Porto and Clérigos*. His paintings excited critics, while his work *Ribeira*, completed in 1942, was acquired by the Museum of Contemporary Art in Lisbon.

In the summer of 1945, he participated as an architect on an aesthetic mission to the city of Évora, led by Dórdio Gomes⁸. “And, soon, on a lucky whim, one of them [architects] stepped away from the pure line and became immersed in his frenetic visions and the burning labyrinth of his irresistible passion for painting. You know by now that I am referring to Nadir, the most disturbing interrogator ever to have emerged out of Porto.”⁹

There, he painted a number of important works from his surrealist period. In Évora *Surrealista*, one can clearly see the geometric direction the work is heading in in terms of the slabbed, chessboard floor. The works were exhibited in Évora and then in Lisbon at the National Society of Fine Arts. Nadir’s work attracted the attention of historian and art critic Adriano de Gusmão.¹⁰

Nadir’s surrealist work took place at a time when the international surrealism movement was on the resurgence. “In these early days of his abstractionism, one can already see Nadir adopt a particular position that combined Surrealism

8. Participam nesta missão estética Aníbal Alcino, António Lino, Arlindo Rocha, Francisco Castro Rodrigues, Israel Macedo, Júlio Pomar, Júlio Resende, Maria Luísa Tavares, Maria Moutinho, Nadir, Raul David e Vasco da Conceição.

9. Dórdio Gomes, «Mestre Dórdio Gomes fala-nos nos trabalhos da IX Missão Estética de Férias», *A Defesa*, Évora, (15/09/1945), pp. 1–2.

10. «Nadir Rodrigues, já o notáramos numa exposição de Arte Moderna pelos seus trabalhos de natureza impressionista e *fauve*. Agora experimenta nova senda, a do surrealismo, em que é particularmente feliz em Évora e *Oliveiras*. São bonitas essas árvores, transfiguradas em seres antediluvianos, rodeadas por uma atmosfera cheia de delicadas e subtis poalhas de cor. *A Cidade* com uma luz muito original, aparenta certa sugestão cubista. Vê-se pois, que Nadir ensaia os seus passos, encaminhando-se em várias direções. Em qualquer delas manifesta qualidades dignas de atenção.» (Adriano de Gusmão, «Exposição da IX Missão Estética de Férias», *O Primeiro de Janeiro*, (12/12/1945).

11. Rui Mário Gonçalves, *Nadir Afonso* (catálogo da exposição), Galeria Buchholz, Maio de 1972, p. 2.

7. Nadir Afonso cited by Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisbon, 1990, p. 23.

8. Participating on this aesthetic mission were Aníbal Alcino, António Lino, Arlindo Rocha, Francisco Castro Rodrigues, Israel Macedo, Júlio Pomar, Júlio Resende, Maria Luísa Tavares, Maria Moutinho, Nadir, Raul David and Vasco da Conceição.

9. Dórdio Gomes, «Mestre Dórdio Gomes fala-nos nos trabalhos da IX Missão Estética de Férias», *A Defesa*, Évora, (15/09/1945), pp. 1–2.

10. “Nadir Rodrigues is a name we have previously taken notice of at an exhibition of Modern Art for his impressionist and fauvist paintings. He is now experimenting with a new path, that of surrealism, which is particularly delightful in Évora and *Oliveiras*. These are beautiful trees, transfigured into antediluvian beings and surrounded by a setting filled with delicate, subtle particles of colour. *Cidade*, with its highly original light, seems to lean towards Cubism. See how Nadir measures his steps, taking them in various directions. Qualities worthy of attention can be seen in any of these.” (Adriano de Gusmão, «Exposição da IX Missão Estética de Férias», *O Primeiro de Janeiro*, (12/12/1945).



(1881–1973) e Jean Cocteau (1889–1963). Nadir, conversando com Cocteau, ouviu deste uma frase que nunca esquecerá: «La célébrité est faite par une succession de désastres». A sua vida seria uma sucessão de reveses...

Pouco tempo após a sua chegada a Paris foi bater à porta de Le Corbusier (1887–1965) que era um ponto de encontro de jovens arquitetos vindos de todo o mundo e logo ali ficou a colaborar. O ateliê, designado por ATBAT (*Atelier des Bâtitseurs*), surgiu após o convite governamental para a construção da *Unité de Marseille* e reunia Le Corbusier que participava com o seu génio, André Wogensky (1916–2004), chefe do ateliê, Vladimir Bodianski (1894–1966), chefe dos engenheiros. Aqui, faz amizade com George Candilis (1913–1995), André Wogensky, Xenakis (1922–2001), Shadrach Woods (1923–1973), entre outros. Teve também oportunidade de trabalhar com Eugène Freyssinet (1879–1962), o inventor do betão pré-esforçado, e de saudar o próprio Pablo Picasso.

Conhece grandes artistas como Max Ernst (1891–1976), Ozenfant (1886–1966), Herbin (1882–1960), Bloc (1896–1966) e uma panóplia de artistas em ascensão como Vasarely, Mortensen (1910–1993), Magnelli (1888–1971), Max Bill (1908–1994) Jesus Soto (1923–2005), Yaacov Agam (1928), Dewasne (1921–1999), o mímico Marcel Marceau (1922–2007), com quem convive no Quartier Latin entre outros.

Le Corbusier, ao conhecer o entusiasmo de Nadir pela pintura, convida-o para em conjunto executarem o painel existente no ateliê da Rue de Sèvres¹²; concedeu-lhe as manhãs para pintar sem, contudo, descontar no ordenado. No ateliê de Le Corbusier, trabalhou na *Maison Fada* cujo projeto ficaria conhecido por *Unité d'Habitation de Marseille*. Uma perspetiva deste projeto realizada por Nadir foi reproduzida na revista *L'Homme et l'Architecture*¹³ e, depois, em livros da especialidade de todo o mundo.

Ao mesmo tempo serviu-se do ateliê de Fernand Léger. É admitido, em Paris, ao *Salon de Mains de Trente Ans*, exposição de onde, antes da inauguração Nadir retiraria o seu quadro *Composition* (1946), num gesto de repúdio em face do baixo nível do conjunto exposto.

Passou a frequentar a Galeria Denise René, pois a Arte geométrica era a que mais o atraía. Fundada em meados de 1945, esta galeria era então o único espaço em Paris a apresentar Arte abstrata. Seria com os artistas ligados a esta galeria que sentirá mais afinidades e aqui cimentará amizade com Vasarely (1908–1997) entre outros.

Em 1948 defende tese no Porto, com um projeto executado em Paris sob a orientação de Le Corbusier, a fábrica têxtil Duval, em Saint-Dié. A arquitetura causa-lhe grande insatisfação criativa e o tema da sua tese *A Arquitetura não é uma Arte*, gera grande polémica.

with Geometry; this was well before 1947, when an attempt to create a group of surrealist poets and painters led to a short-lived fellowship whose mythification continues to cause serious errors in our understanding about the history of modern art over the last few decades.”¹¹

After completing the curricular portion of his architectural studies, he worked briefly in Lisbon with the architect Fernando Silva (1914–1983). Midway through 1946, at the age of 25, he left for the French capital.

Nadir Afonso arrived in post-war Paris; his first moments there were full of elation. He enrolled in the Painting course at École des Beaux-Arts de Paris. He befriended the Brazilian painters Cândido Portinari (1903–1962) and António Bandeira (1922–1967). On Portinari's recommendation, he won a scholarship from the French government.

At the *vernissage* [opening] of an exhibition by Portinari (1903–1962) at Galerie Charpentier, several well-known figures attended, including Pablo Picasso (1881–1973) and Jean Cocteau (1889–1963). While chatting with Cocteau, Nadir heard him utter a phrase that he would remember for the rest of his life: “La célébrité est faite par une succession de désastres” [Celebrity is created through a succession of disasters]. His life would turn out to be a succession of setbacks.

Shortly after arriving in Paris, he went knocking on the door of Le Corbusier (1887–1965), who had become a point of contact for young architects from all over the globe; soon after, Nadir began to collaborate with him. Dubbed ATBAT (*Atelier des Bâtitseurs*), the studio was established following an invitation from the government to build *Unité de Marseille* and it combined Le Corbusier's genius with the talents of André Wogensky (1916–2004), the head of the studio, and Vladimir Bodianski (1894–1966), the head of the engineering department. Here, Nadir formed friendships with George Candilis (1913–1995), André Wogensky, Xenakis (1922–2001) and Shadrach Woods (1923–1973), among others. He also had an opportunity to work with Eugène Freyssinet (1879–1962), the inventor of pre-stressed concrete, and he personally greeted Pablo Picasso himself.

He met great artists, including Max Ernst (1891–1976), Ozenfant (1886–1966), Herbin (1882–1960), Bloc (1896–1966) and a plethora of emerging artists with whom he was in frequent contact in the Latin Quarter, such as Vasarely, Mortensen (1910–1993), Magnelli (1888–1971), Max Bill (1908–1994) Jesus Soto (1923–2005), Yaacov Agam (1928), Dewasne (1921–1999) and mime artist Marcel Marceau (1922–2007), among others.

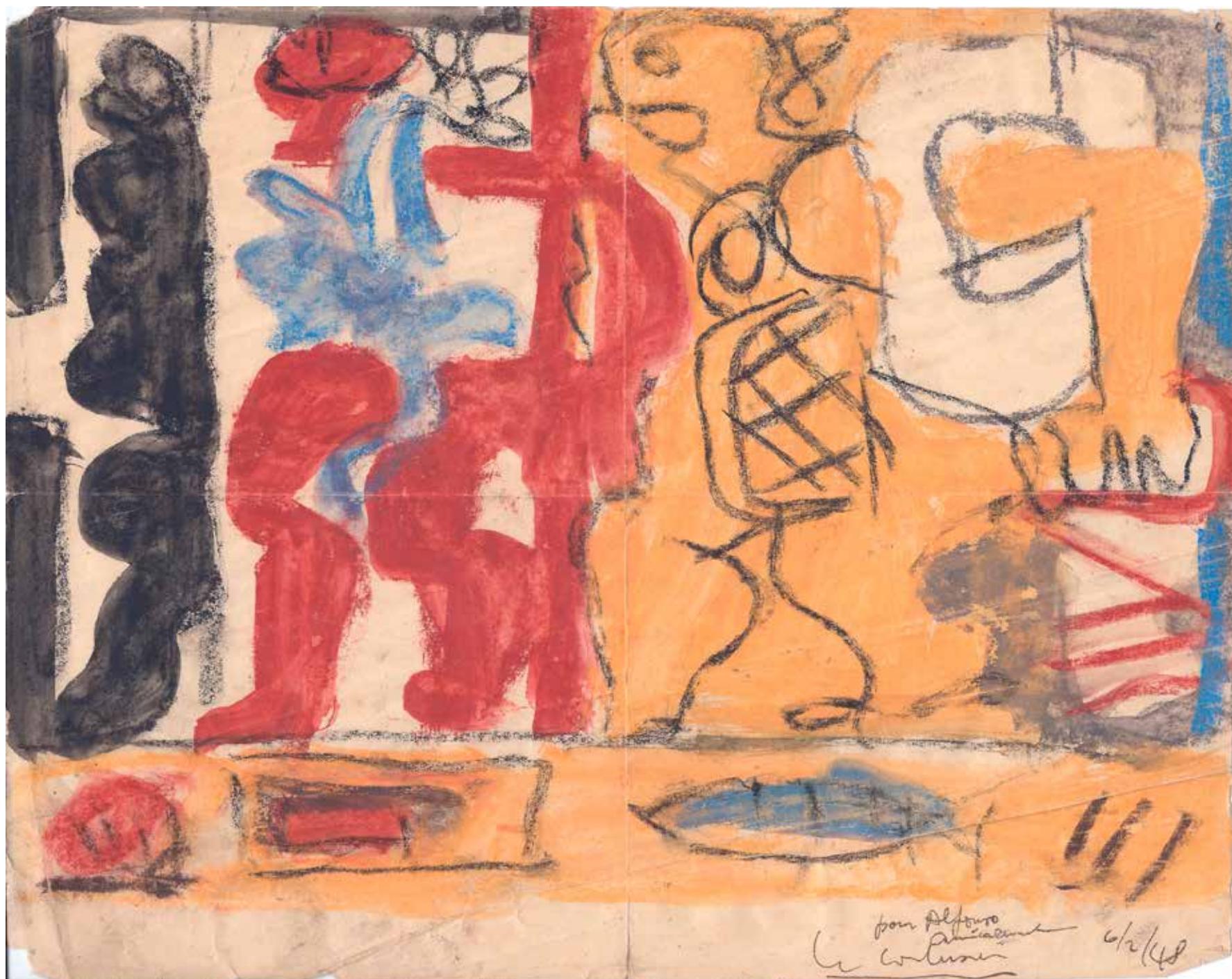
Seeing Nadir's enthusiasm for painting, Le Corbusier invited him to join a group to execute a panel at his studio on Rue de Sèvres¹²; he allowed him to paint in the

12. O painel realizado pintado em Março de 1948 foi retirado da parede e restaurado em 2004 e integrado em diversas exposições.

13. *L'Homme et l'Architecture*, «L'Unité d'Habitation à Marseille de Le Corbusier», n.º 11–12 – 13.14., Paris. 1947, pp. 46–47.

11. Rui Mário Gonçalves, *Nadir Afonso* (exhibition catalogue), Galerie Buchholz, May 1972, p. 2.

12. Painted in March 1948, the panel was removed from the wall and restored in 2004, after which it was featured in various exhibitions.



Desenho Le Corbusier / Drawing Le Corbusier, 1948
Aguarela sobre papel / Watercolor on paper 20,5 × 26 cm



Casa sobre o Mar, projeto de Nadir Afonso /
Casa sobre o Mar, Nadir Afonso project, 1949

Na pintura, ao contrário da arquitetura, o artista não é condicionado pois não tem que responder à função e aos constrangimentos de encomenda.

De regresso a Paris dá continuidade a uma série de estudos já realizados e inspirados no Barroco português. Nadir utilizará as formas curvas, contracurvas, e espiraladas, que preenchem as fachadas da cidade do Porto; dali extrairia essas formas que simplificaria e estilizando-as serviriam de ponto de partida para as suas pinturas.

De seguida, Nadir Afonso trabalhou na Normandia, na reconstrução das cidades destruídas pela Guerra, e inicia um período de viagens: percorre vários países desde a Escandinávia à Grécia e ao Egito, da costa do Atlântico até à longínqua cidade de Ninji-Novgorod na Rússia.

Nos princípios de 1949, retira-se de Paris e passa um ano no meio das suas pinturas. Passa algum tempo em Portugal onde apresenta trinta e dois trabalhos numa exposição individual na Galeria Portugal, no Porto.

Na Invicta encontra Fernando Távora que lhe pede para o acompanhar ao seu ateliê (na Praça D. Filipa de Lencastre, edifício do Hotel Infante de Sagres) para o ajudar a resolver um projeto de arquitetura, apelo ao qual Nadir Afonso acede imediatamente.

Fernando Távora pertencia a uma família influente e tinha grande facilidade de angariar projetos, apesar de ainda não ser arquiteto. Dada a experiência de Nadir, convida-o para com a sua prática concretizar uma série de trabalhos. Lembramos que nem Távora nem Lanhas (colega de ateliê de Távora) possuíam prática de projetar, nem possuíam ainda os respetivos diplomas. Fernando Távora apenas obteria o diploma, em 1951 e Lanhas só conseguiria esse certificado em 1963.¹⁴

Nadir Afonso elaborou para Fernando Távora pelo menos três projetos de arquitetura antes de partir novamente para Paris, embora nenhum tenha sido construído¹⁵. Tempos antes de falacer Nadir Afonso teve conhecimento que Fernando Távora assumiu a autoria desses projetos sem referir o nome de Nadir Afonso e chegou mesmo a apresentar para CODA (Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquiteto – CODA) um trabalho totalmente concebido e realizado por Nadir Afonso e a quem mais tarde atribuiu o modesto papel de *aguarelador* das perspetivas da *Casa sobre o Mar*. Se no conjunto da obra de Nadir este trabalho não é relevante, para Távora foi essencial pois é apresentado como o projeto. «A minha vida está marcada por situações semelhantes. O Távora a desenhar parecia que tinha umas luvas de boxe calçadas. Compare-se este trabalho com os outros de sua autoria», confessa Nadir¹⁶.

De novo em Paris, volta a trabalhar no ateliê ATBAT, com Le Corbusier, «onde durante a sua ausência muito se comentou o seu comportamento bizarro.»¹⁷ As suas improvisações

mornings without making any deductions on his salary. At Le Corbusier's studio, he worked on *Maison Fada*, a project that came to be known as *Unité d'Habitation de Marseille*. A perspective from this project, completed by Nadir, was reproduced in the magazine *L'Homme et l'Architecture*¹³ and later, in architecture books all over the globe.

During this period, he also worked in the studio of Fernand Léger. In Paris, he was accepted into the *Salon de Moins de Trente Ans [Salon for the Under-30s]*; however, prior to its opening, Nadir withdrew his painting *Composition* (1946) in disgust, citing the poor quality of the exhibition.

Attracted more to geometric art, he began to frequent Galerie Denise René. Established in mid-1945, the gallery was the only space in Paris that exhibited abstract art at the time. He had more affinities with the artists who were associated with this gallery and it was here that he formed a friendship with Vasarely (1908–1997), among others.

In 1948, he defended his thesis in Porto, which was based on a project executed in Paris under Le Corbusier's supervision: the Duval textile factory in Saint-Dié. Deeply unsatisfied with architecture from a creative standpoint, the subject of his thesis *A Arquitetura não é uma Arte [Architecture is not an art]*, caused great controversy. With painting, as opposed to architecture, an artist has no constraints, since he does not have to answer for his role, nor to the demands of a commissioned work.

Returning to Paris, he continued working on a series of studies he had completed earlier that were inspired by the Portuguese Baroque. Nadir made use of the curved, counter-curved and spiralling forms that dotted Porto's façades; from these, he would extract the forms and simplify them; by stylising them, they would serve as a point of departure for his paintings.

Nadir Afonso then went to Normandy, where he worked on projects to rebuild cities destroyed by the War, and he also began a period of travel, visiting various countries from Scandinavia to Greece and Egypt, and from the Atlantic coast to the remote city of Nizhny Novgorod in Russia.

At the beginning of 1949, he returned to Paris and spent a year working on his paintings. He also spent some time in Portugal, where he showed 32 of his works in a solo exhibition at Galeria Portugal in Porto.

At Invicta Films, he met Fernando Távora, who invited him to his studio (at Hotel Infante de Sagres in D. Filipa de Lencastre Square) to help complete an architectural project. Nadir Afonso immediately agreed.

Fernando Távora belonged to an influential family and had a great talent for initiating projects despite not having yet received his credentials as an architect. Because of Nadir's experience, he invited him to help complete a series of projects.

14. Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (<http://arquivo.fba.up.pt/alumniF.html>).

15. O projeto da Casa sobre o Mar, de edifício na Praça dos Leões e um plano para o Campo Alegre.

16. Agostinho Santos, *Conversa com Nadir Afonso*, Ancora Editora, Lisboa, 2012, p. 24.

17. Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, p. 39.

13. *L'Homme et l'Architecture*, «L'Unité d'Habitation à Marseille de Le Corbusier», n.º 11–12 – 13.14., Paris, 1947, pp. 46–47.



Nadir no Rio de Janeiro / Nadir in Rio de Janeiro, 1952



Estudo de arquitetura / Architecture study

ao piano que constituíam autênticos *happenings*. Desde a juventude, sentia por vezes, uma vontade compulsiva de tocar piano. Foram memoráveis alguns destes momentos em Paris, na casa de uma sua colega finlandesa Hélène, em que Nadir tocou piano para uma selecta assistência.

Em Dezembro de 1951, embarca em Génova com destino ao Rio de Janeiro. Aqui inicia um período de colaboração com Óscar Niemeyer (1907–2012) e recomeça um período de mais de três anos dividido entre o trabalho de arquitetura e o trabalho de pintura.

Depois de algum tempo no Rio de Janeiro, Óscar Niemeyer enviou-o para S. Paulo, onde abriu um novo ateliê para um acompanhamento mais próximo do projeto da Exposição Comemorativa do IV Centenário da Cidade de S. Paulo, prevista para o Parque de Ibirapuera. Nadir não ambicionava uma carreira de arquiteto, pois teve aqui a grande oportunidade; mas não era nem a arquitetura nem o dinheiro que o moviam: era a paixão pela pintura e a necessidade de criação.

Em 1953, é anulada uma exposição programada para o Museu de Arte Moderna de S. Paulo, por discordância com o diretor do Museu, Wolfgang Pfeiffer (1912–2003), acerca do texto escrito por Nadir, já que o artista se recusou a alterar a sua visão.

No ano seguinte regressou a Paris e passava no Boulevard de Saint-Germain, em frente ao Café Flora quando ouviu: «– Alfonso!» Era George Candilis, rodeado por um grupo de pessoas que o convidou a sentar-se e a participar. Tratava-se de uma reunião do CIAM.»¹⁸. Ali começou a colaboração com George Candilis, que já tinha abandonado o ateliê de Le Corbusier e estabelecido em gabinete próprio.

Retoma o contacto com os artistas orientados na procura cinética e desenvolve os seus estudos de estética e as obras que denomina *Espacillimité*, que expõe pela primeira vez na Galeria Denise René, em 1956. Ao interessar-se pelo fenómeno do espaço e do tempo, concebe as pinturas *Espacillimités*, que são composições em que a tela gira em torno de um mecanismo, num movimento contínuo. O *Espacillimité* animado de movimento consiste numa tela retangular, unida nas extremidades dos lados menores – espaço ilimitado – que roda em torno de dois cilindros verticais impulsionados por um maquinismo elétrico. O conjunto formado pela tela envolvente e pelo mecanismo giratório assenta num suporte em madeira de carvalho, concebido para o efeito. O universo, tal como o concebe a relatividade, é ilimitado mas finito, daí o espaço ilimitado.

Em 1955, durante uma visita à sua família em Portugal, é convencido pelo escultor Arlindo Rocha a concorrer ao projeto do Monumento ao Infante D. Henrique a erigir em Sagres. «Após muitos meses de trabalho, de canseiras e despesas contraídas na elaboração do plano, Nadir cruza-se acidentalmente na Rua Santo Ildefonso, no Porto, com o arquiteto João Andresen que, num gesto de amizade, o aconselha a desistir do concurso!

Neither Távora nor Lanhas (a colleague at Távora's studio) had the skills to manage projects, nor did they yet possess their respective diplomas. Fernando Távora would not obtain his diploma until 1951, while Lanhas would only do so in 1963.¹⁴

Nadir Afonso worked on at least three architectural projects for Fernando Távora before departing once again for Paris; however, none of them were ever completed¹⁵. Prior to his death, Nadir Afonso learned that Fernando Távora, without mentioning Nadir at all, had claimed he was the author of these projects; he even went so far as to use a project that had been entirely conceived and completed by Nadir as part of an application to obtain a CODA (the University of Porto's Architectural Diploma). Later, he would merely attribute the modest role of *watercolour artist* to Nadir for his work *Casa sobre o Mar [House by the Sea]*. Although this work did not figure prominently in Nadir's *œuvre*, it proved crucial for Távora, who presented it as his project. "My life is filled with situations like this. Távora's drawings look like he did them with boxing gloves on. Compare this work with others he has done", Nadir said¹⁶.

Returning to Paris, Nadir resumed work at ATBAT with Le Corbusier; during his absence, much was remarked about his eccentric behaviour.¹⁷ For instance, his impromptu piano performances, which were veritable *happenings*. Ever since he was a teenager, he had had a compulsive desire to dabble on the piano on the odd occasion. A number of these occasions, in which Nadir performed for a select audience at the Paris home of a Finnish colleague, Helena, proved memorable.

In December 1951, he departed for Rio de Janeiro from Geneva. Here, he began a period of collaboration with Óscar Niemeyer (1907–2012) and spent more than three years alternating between architectural work and painting.

After some time in Rio de Janeiro, Óscar Niemeyer sent him to S. Paulo, where he opened a new office to more closely monitor a project for a commemorative exhibition planned for Ibirapuera Park, marking the 400th anniversary of the city's founding. Although this was a great opportunity, Nadir had no ambition to pursue an architectural career; neither architecture nor money inspired him: what did inspire him was his passion for painting and his need to be creative.

In 1953, an exhibition planned for the S. Paulo Museum of Modern Art was cancelled, due to a dispute with the museum director, Wolfgang Pfeiffer (1912–2003), over a text Nadir had written and refused to make changes to.

The following year, he returned to Paris; while walking down Boulevard Saint-Germain, in front of Café Flora, he heard someone shout, "Alfonso!" It was George Candilis, surrounded by a group of people who had invited him to

14. Archive of the Faculty of Fine Arts at the University of Porto (<http://arquivo.fba.up.pt/alumniF.html>).

15. The project *Casa sobre o Mar [House by the Sea]*, a building on Praça dos Leões [Lions Square] and an architectural plan for Campo Alegre.

16. Agostinho Santos, *Conversa com Nadir Afonso*, Ancora Editora, Lisbon, 2012, p. 24.

17. Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisbon, 1990, p. 39.

18. Laura Afonso, *A crítica na obra de Nadir Afonso – O caso das obras de título cidadão*, tese de mestrado, Universidade Aberta, policopiada, Lisboa, 2010, p. 66.

23 XII 59

Mon cher Nadir,

Je m'ai perdu de vu car je sortais à peine ces derniers temps-ci. Cette maudite-merveilleuse peinture tue son homme, je suis toujours incroyablement fatigué.

Je peine souvent à la dureté de votre vie à l'indifférence à votre égard. Ne vous laissez pas atteindre dans votre foi, vivez simplement et détaché, continuez progressivement votre œuvre car je le vois que j'étais bien plus entravé à votre âge et qu'à Paris il n'y a pas de succès pour la peinture... il faut pourtant y rester.

Affectueusement
V. Vasarely

Nadir

Cher Nadir

Merci de m'avoir envoyé votre texte, on y trouve des passages absolument remarquables.

Je voudrais connaître par qui lui donna une plus grande diffusion (peut-être condensée un peu)

Avec votre permission anticipée je l'ai prêtée ce soir à notre jeune théâtrien.

Vendredi soir au restaurant, chez D. P., nous trouverons un jour pour en parler tranquillement. J'y serai à partir de 8 1/2 h (20 1/2 h)

Bon courage, amicalement à vous

V. Vasarely

Segundo dizia "o prémio já estava atribuído". "Como pode ser isso se o prazo de entrega dos trabalhos ainda não terminou!", Inquiriu Nadir. "Eu fui oficialmente convidado a elaborar o projeto e é a mim que ele será atribuído", respondeu Andresen. E assim foi!»¹⁹

Em Paris, Nadir alterna o trabalho de pintura com o trabalho de arquitetura, ao mesmo tempo que desenvolve aturada investigação estética. O interesse por esta disciplina leva-o a travar conhecimento com ilustres pensadores seus contemporâneos como Roger Garaudy (1913–2012), Paul Ricœur (1913–2001), Léon Degand (1907–1958) e Charles-Pierre Bru (1913–1998) entre outros.

Fez parte do grupo da Galeria Denise René e expôs alguns dos seus trabalhos em 1956 e 1957 juntamente com Vasarely, Mortensen, Herbin, Bloc, etc. e apresentou um *Espacillimité* mecânico no *Salon des Réalités Nouvelles*.

Nadir publicou – *La Sensibilité Plastique* – que apareceu em 1958, em Paris. Este ensaio, *La Sensibilité Plastique*, expressa a génese da sua teoria estética – a Geometria é a essência da Arte – que irá desenvolver em trabalhos futuros onde considera que «L'art est un spectacle d'exactitude»²⁰.

Uma grande exposição é apresentada, em 1959, na Maison des Beaux-Arts de Paris. Nesta ocasião, André Bloc, diretor da revista *L'Art d'Aujourd'hui* pede a Nadir para convidar quem quisesse a escrever um artigo sobre a exposição para ser publicado nessa revista. Nadir sugeriu o nome do historiador e crítico de Arte José-Augusto França, que conhecera recentemente e este logo aceitou sem hesitar.

Como arquiteto realiza para George Candilis, os planos de Bagnols-sur-Cèze, cidade relacionada com o centro atómico de Marcoule, e o plano de Balata, na Martinica.

Em 1958 de visita à família em Portugal, Nadir trouxe consigo obras de Vasarely, Bloc e Herbin, para tentar realizar uma mostra destes autores e apresentar uma publicação esmerada. Não encontrou ninguém disposto em expor esses quadros; triste regressou a Paris com as pinturas debaixo do braço.

Em 1961, o pai, Artur Maria Afonso, encontrava-se demasiado doente e viria a falecer em Julho desse ano. Nadir vem para Portugal, de onde lhe tinha sido dirigido um convite para projetar algumas obras previstas em Chaves, e trabalha durante dois anos dividido entre Chaves e Coimbra com o arquiteto Carlos de Almeida (1920–2009).²¹

Em Chaves estrutura o trabalho *Les Mécanismes de la Création Artistique*, que o ocuparia durante a década de 60. Projeta a Panificadora em Chaves, uma das 100 obras de referência da arquitetura do século XX em Portugal, eleita pela Ordem dos Arquitetos para figurar num dos cartazes representativos das obras dessa centúria. «A impressionante

participate in a meeting of the CIAM [Congrès Internationaux d'Architecture Moderne]¹⁸. There, Nadir began a collaboration with Candilis, who had left Le Corbusier's studio and established his own architectural firm.

Nadir re-established contact with artists who were exploring kinetics and began developing studies on aesthetics and the works he called *Espacillimité*, which he exhibited for the first time at Galerie Denise René in 1956. Fascinated by the phenomenon of space and time, he produced the *Espacillimité* paintings, compositions that revolve around a continuously moving mechanism. Driven by movement, *Espacillimité* consists of a rectangular canvas, its shorter sides connected at each end – a limitless space –, which rotates around two vertical cylinders powered by an electrical machine. The composition, formed by a moving canvas and a revolving mechanism, perches on an oak stand that was conceived for the effect. Like the concept of relativity, the universe is unlimited yet finite. Hence, the limitless space.

In 1955, while visiting his family in Portugal, he was convinced by the sculptor Arlindo Rocha to submit a bid in a public competition to build a Monument to Prince Henrique in Sagres. "After many months of hard work, effort and money spent on preparing the plan, Nadir accidentally bumped into the architect João Andresen on Rua Santo Ildefonso in Porto, who, in a friendly manner, suggested he withdraw from the competition! The latter apparently said, "the contract has already been awarded". "How is that possible if the deadline for submitting hasn't even passed?" Nadir asked. "I was officially invited to prepare the project and it will be awarded to me", Andresen replied. And that's what happened!"¹⁹

In Paris, Nadir's work alternated between painting and architecture while he continued to develop his research on aesthetics. His interest in this field led him to meet such illustrious thinkers and peers as Roger Garaudy (1913–2012), Paul Ricœur (1913–2001), Léon Degand (1907–1958) and Charles-Pierre Bru (1913–1998), among others.

He was part of a group of artists associated with Galerie Denise René and exhibited several of his works in 1956 and 1957 with Vasarely, Mortensen, Herbin, Bloc, etc. He also showed one of his mechanised *Espacillimité* paintings at the *Salon des Réalités Nouvelles* [Salon of New Realities].

In 1958, Nadir published *La Sensibilité Plastique* [The Artistic Sensibility] in Paris. This essay expressed the genesis of his theory of aesthetics – that geometry is the essence of art – which he would develop in future works, works in which he would argue that "art is a show of exactitude"²⁰.

19. Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, pp. 42–44.

20. Nadir Afonso, *La Sensibilité Plastique*, Presses du Temps Présent, Paris, p. 16.

21. «Discípulo de Nadir Afonso. Arquitetura: Carlos de Almeida morreu em Coimbra aos 89 anos», *Público*, (27/12/2009).

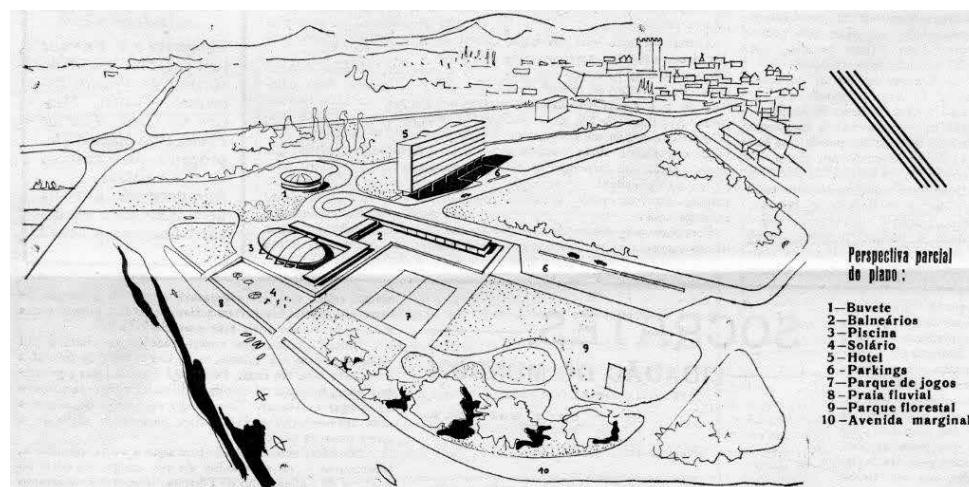
18. Laura Afonso, *A crítica na obra de Nadir Afonso – O caso das obras de título cidadão*, Master's thesis, Universidade Aberta, policopiada, Lisbon, 2010, p. 66.

19. Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisbon, 1990, p. 42.

20. Nadir Afonso, *La Sensibilité Plastique*, Presses du Temps Présent, Paris, p. 16.



Panificadora de Chaves / Bakery Chaves, 1962



entrevista a Nadir Afonso, que surge neste primeiro número, objetiva a enorme valia é o grande interesse das entrevistas. (...) Mas Nadir tem também obras de arquitetura construídas, que muitos arquitetos mais jovens desconhecem por completo. E no entanto são obras das mais ilustrativas do período final do Movimento Moderno em Portugal – veja-se o caso da padaria de Chaves.»²²

Participou na Bienal de S. Paulo em 1961 e realiza várias exposições em Portugal. Consciente da sua inadaptação social, Nadir refugia-se, pouco a pouco, num grande isolamento; acentua o rumo da sua vida exclusivamente dedicada à criação da obra, mantendo correspondência e desenvolvendo os seus estudos e considera a Geometria a essência da Arte. A situação económica menos adversa trouxe-lhe a estabilidade necessária para a dedicação plena à pintura. Nadir Afonso leva uma vida simples e no recolhimento, desenvolve o seu trabalho com a dedicação apaixonada e a formulação de uma teoria estético-filosófica muito própria: «a obra escrita de Nadir Afonso é caso único na bibliografia portuguesa.»²³

Depois de um período de doença, volta para Paris e a elaboração e publicação da sua estética absorveram-no totalmente. Em 1965, Nadir Afonso abandonou definitivamente a arquitetura, para se consagrar inteiramente à obra de pintura e até aos anos oitenta, a sua vida será dividida entre Chaves e Paris.

Ao longo dos anos sessenta, são constantes as viagens entre Portugal e a França onde se encontra com Roger Garaudy, Vasarely e Gaüzes. Por sugestão de Garaudy, trabalha em Toulouse com o esteta Charles-Pierre Bru, com quem revê a forma sintática dos seus estudos.

As exposições realizadas em Portugal resumem-se a sucessivos fracassos que levariam Fernando Guedes a escrever: «Silenciosamente, passou por Lisboa uma exposição importante. A crítica passou – se passou – por ela como por vinha vindimada.»²⁴ Em 1967 foi-lhe atribuído o Prémio Nacional de Pintura e um estudo sobre Nadir Afonso de autoria de Fernando Guedes é publicado em 1968. Bolseiro da Fundação Gulbenkian em Paris entre 1969–1970, em 1969 recebe o Prémio Amadeo de Souza-Cardoso e representa novamente Portugal na Bienal de S. Paulo.

O livro *Les Mécanismes de la Création Artistique* é editado na Suíça, em 1970, em três línguas, francês, inglês e alemão e é a primeira grande publicação duma série que Nadir Afonso vai perseverantemente elaborando. A publicação de *Les Mécanismes de la Création Artistique* é decisiva para a divulgação da obra deste artista que nunca correu a cuidar dos

In 1959, a major exhibition of his work was held at Maison des Beaux-Arts in Paris. On this occasion, André Bloc, editor of the magazine *L'Art d'Aujourd'hui*, asked Nadir to invite whomever he wished to write an article about the exhibition for the magazine. Nadir suggested the art historian and critic José-Augusto França, whom he had recently met; França accepted immediately.

As an architect for George Candilis, he drew up plans for Bagnols-sur-Cèze, a city linked to the Marcoule Nuclear Site, and for the city of Balata in Martinique.

In 1958, while visiting his family in Portugal, Nadir brought over works by Vasarely, Bloc and Herbin, with the aim of mounting a show for these artists and launching a specially prepared publication. No one seemed interested in exhibiting the paintings, however; despondent, he returned to Paris with the paintings tucked under his arms.

In 1961, his father, Artur Maria Afonso, fell ill and died in July. Nadir returned to Portugal, where he was invited to work on several projects in Chaves. For two years, he worked in Chaves and Coimbra with the architect Carlos de Almeida (1920–2009).²¹

In Chaves, he worked on *Les Mécanismes de la Création Artistique* [The Mechanisms of Artistic Creation], which would occupy him throughout the 1960s. He designed a bakery in Chaves that became one of the top 100 landmarks of 20th century architecture in Portugal and was selected by the Ordem dos Arquitetos [Architects Association] to appear on a series of posters featuring the most important architectural works of the century. "An impressive interview with Nadir Afonso, which appears in this first issue, will hopefully be of enormous value and a highlight of the interviews. (...) However, Nadir does have a number of completed architectural works, which many of the younger architects are not aware of. These are some of the most representative works of late Modernism in Portugal – witness, for instance, the bakery in Chaves."²²

In 1961, he participated in the S. Paulo Biennale and held several exhibitions in Portugal. Aware of his social awkwardness, Nadir gradually withdrew into a state of reclusion; he focused ever more intently on his total dedication to his art, keeping up correspondences while developing his studies and his belief that geometry was the essence of art. An improved economy gave him the stability he needed to dedicate himself fully to painting. Nadir Afonso led a simple life. In his reclusion, he developed his work with a passionate dedication, formulating his own theory on aesthetics and philosophy: "Nadir Afonso's writings are unique in Portugal's bibliography."²³

22. Victor Neves, «Nadir Afonso, pintor e arquiteto», *Revista Arquitetura e Arte*, Lisboa, n.º 1, Maio/Junho, 2000, pp. 26–33.

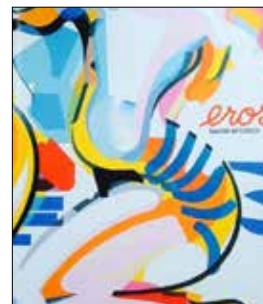
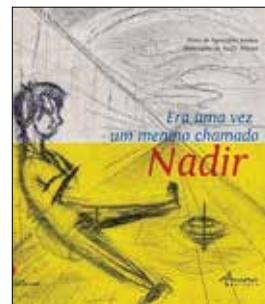
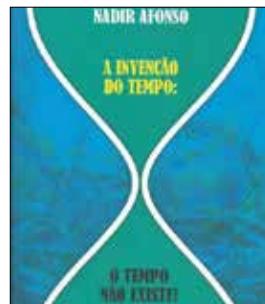
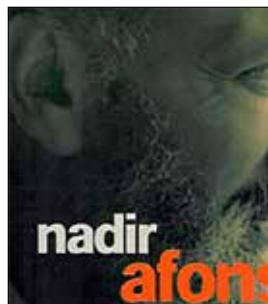
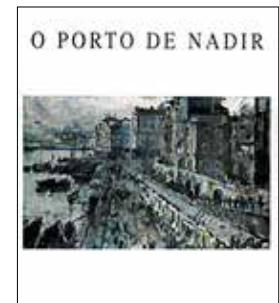
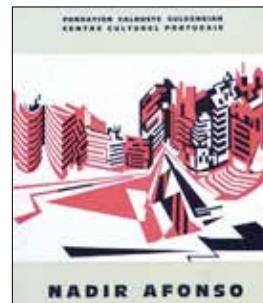
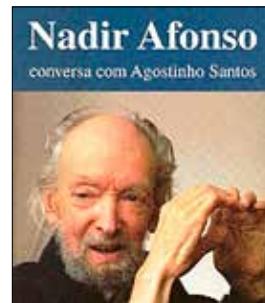
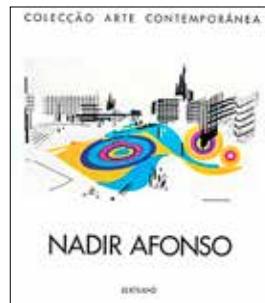
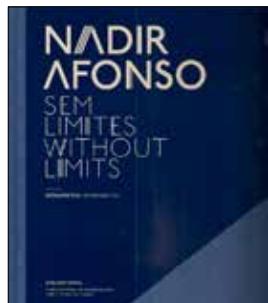
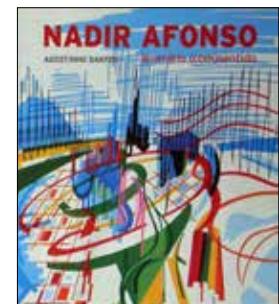
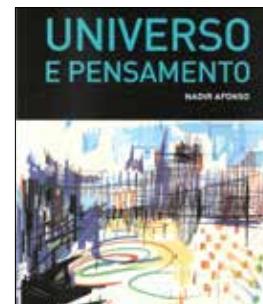
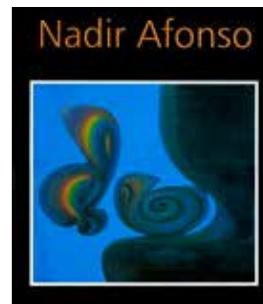
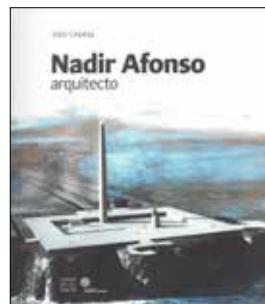
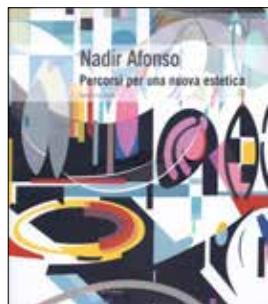
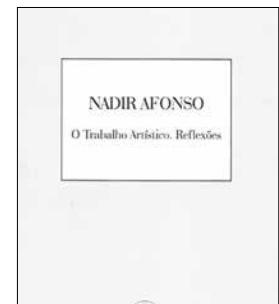
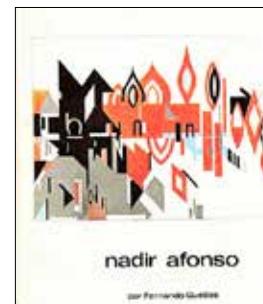
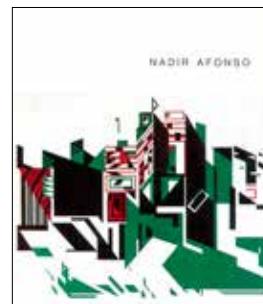
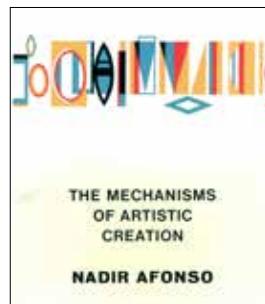
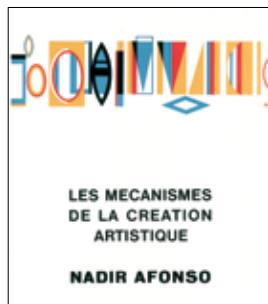
23. José-Augusto França, *O Futuro Renascimento*, «Homenagem a um artista», Dinalivro, Lisboa, 2008, p. 85.

24. Fernando Guedes, «Não somos tão ricos que possamos dispensar um pintor como Nadir Afonso», *Diário da Manhã*, 6–6–1968.

21. «Discípulo de Nadir Afonso. Arquitetura: Carlos de Almeida morreu em Coimbra aos 89 anos», *Pública*, (27/12/2009).

22. Victor Neves, «Nadir Afonso, pintor e arquiteto», *Revista Arquitetura e Arte*, Lisboa, n.º 1, May/June, 2000, pp. 26–33.

23. José-Augusto França, *O Futuro Renascimento*, «Homenagem a um artista», Dinalivro, Lisbon, 2008, p. 85.



seus interesses como diz Marcel Joray: «il est l'homme le moins apte que je connaisse à se faire valoir, à courir les galeries pour être exposé, à assiéger la presse afin que l'on parle de lui. Au fond il est totalement incapable de soigner ses intérêts. Il sait seulement peindre... mais admirablement.»²⁵ Em 1970 é apresentada uma exposição no Centre Culturel Portugais da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, e outra em Lisboa.

Realizou várias exposições e participou em exposições coletivas, um pouco por todo o mundo, e em 1974, apresentou uma grande exposição em Nova Iorque na Selected Artists Galleries, na Madison Avenue. Simultaneamente é apresentado *Aesthetic Synthesis*, que constitui uma sinopse da teoria estética de Nadir Afonso com reprodução das pinturas expostas.

A revista de Artes Plásticas noticiava: «Um dos renovadores europeus – e mais particularmente parisienses, junto de Vasarely, Baertling ou Dewasne – desta tendência do pós-guerra, apareceu em Nova Iorque como aquilo que nós esperávamos, que nós sabíamos que é: a afirmação de uma forte personalidade e a tradução original de teorias muito pessoais sobre a obra de Arte e sobre a criação artística, "imagem única no panorama plástico atual. A estilização extrema das paisagens urbanas (...) temas centrais desta exposição foram recebidas em Nova Iorque com entusiasmo e grande interesse.»²⁶

A vida de Nadir tornou-se menos adversa, pinta e escreve e o desafio financeiro, entretanto conseguido, em nada lhe fez mudar a sua vida simples, o desprendimento pelos bens materiais e a dificuldade em estabelecer relações sociais. Dividindo o tempo entre Paris e Chaves, onde se encontrava em 1974 quando se deu a revolução de 25 de Abril. Participou nos vários Encontros Internacionais de Arte organizados por Jaime Isidoro em que surpreende pela sua capacidade performativa.

A perda da mãe na Primavera de 1975 mergulhou-o num profundo abatimento e a redação do livro *Le Sens de l'Art* e a pintura absorvem-no. Em 1979 apresenta uma nova exposição no Centro Cultural Portugais da Fundação Gulbenkian em Paris. A partir dos anos 80 a sua vida desenrola-se essencialmente entre Chaves e Cascais.

Em 1983 publica *Le Sens de l'Art* onde estabelece a preexistência das leis, através das condições de existência. Distingue meio físico de meio geométrico, analisa os erros da percepção e trata o objeto geométrico como fonte de harmonia que concede especificidade à obra de Arte. A propósito deste livro, Marcel Joray, escreveria: «Les écrits de Nadir sont profonds et touchent à l'essence des choses. Ils devraient s'imposer par leurs qualités et je serais porte, à croire qu'ils viseront l'immortalité.»²⁷

Condecorado com o grau de Oficial da Ordem Militar Santiago de Espada (1984), a década de 80 foi de grande divulgação da sua obra que deu entrada no *Centre Culturel*

After a period of illness, he returned to Paris, where he became completely absorbed in developing his aesthetics and publishing his theories. In 1965, Nadir Afonso left architecture for good so as to devote himself entirely to painting; until the 1980s, his life would be divided between Chaves and Paris.

During the 1970s, he travelled regularly between Portugal and France, where he met with Roger Garaudy, Vasarely and Gaüzes. On Garaudy's recommendation, he worked in Toulouse with the aesthete Charles-Pierre Bru, with whom he re-assessed the syntactic form of his studies.

The exhibitions in Portugal were a series of debacles, which led Fernando Guedes to write: "Quietly, an important exhibition has passed through Lisbon. The critics passed over it – they ignored it – as if it were a vineyard that had already been picked over." ²⁴ In 1967, he was awarded a National Prize for Painting, and a study of Nadir Afonso by Fernando Guedes was published in 1968. The recipient of a grant from the Gulbenkian Foundation in 1969–1970, he was awarded the Amadeo de Souza-Cardoso Prize in 1969 and represented Portugal again at the S. Paulo Biennale.

In 1970, his book *Les Mécanismes de la Création Artistique* [The Mechanisms of Artistic Creation] was published in Switzerland in three languages (French, English, German) and was the first major publication in a series that Nadir Afonso would go on to tirelessly develop. The publication of *Les Mécanismes de la Création Artistique* [The Mechanisms of Artistic Creation] proved crucial in publicising the work of an artist who had never been that aggressive in promoting his interests, as Marcel Joray notes: "he is the least capable man I know of in terms of asserting himself, urging galleries to show his work or getting the press's attention so that he can be talked about. Basically, he is completely incapable of looking after his interests. He only knows how to paint... albeit admirably."²⁵ In 1970, an exhibition of his work was presented at the Portuguese Cultural Centre of the Calouste Gulbenkian Foundation, in Paris, as well as in Lisbon.

He held various exhibitions and participated in group shows in various parts of the globe. In 1974, he had a major exhibition in New York at Selected Artists Galleries on Madison Avenue. Simultaneously, he published *Aesthetic Synthesis*, a synopsis of his aesthetic theory, featuring reproductions of his exhibited paintings.

The magazine *Artes Plásticas* reported: "One of the European, or more specifically Parisian, renovators – alongside Vasarely, Baertling and Dewasne – of this post-war trend appeared in New York in the manner that we had hoped, something we recognise as the affirmation of a strident personality and an original interpretation of highly personal theories on art and artistic creation, "a unique vision in today's artistic landscape. The extreme stylisation of urban landscapes

25. Marcel Joray citado em *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, p. 64.

26. «Nadir Afonso em Nova Iorque», *Artes Plásticas*, Fevereiro de 1974.

27. Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisboa, p. 64.

24. Fernando Guedes, «Não somos tão ricos que podemos dispensar um pintor como Nadir Afonso», *Diário da Manhã*, 6-6-1968.

25. Marcel Joray cited in *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisbon, p. 64.



Com os filhos / With sons, Artur e Augusto



Com Laura, Artur e Augusto / With Laura, Artur and Augusto

George Pompidou, em Paris. Outras instituições e importantes coleções internacionais, como Peter Ruppert, Chase Manhattan, City Bank e J.P. Morgan também acolheriam a obra de Nadir Afonso. Continua a escrever e a publicar a sua teoria estética e as mostras de pinturas sucedem-se. Do catálogo da exposição em Granada transcrevemos: «*resulta harto interesante colocar los "paisajes urbanos" de Nadir Afonso al lado de los de Braque, Delaunay, Picasso, Léger o Boccioni para comprender el paso adelante que significa la pintura de este arquitecto portugués, pues, Nadir parte justamente del límite alcanzado por aquéllos.*»²⁸

Continua a desenvolver intensa atividade artística e em 1990 é lançado um livro com uma síntese biográfica, pensamento estético e inúmeras reproduções de trabalhos no qual participamos: «Neste magnífico livro, elucidativamente intitulado *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, que é uma maravilhosa digressão para o olhar e, também um objeto a reter e a consultar, é o artista que se confessa na Arte que produz e nas palavras que a iluminam, dando-nos conta do que procurou e do que pôde encontrar.»

Em 1993, Jorge Campos realiza um filme sobre Nadir Afonso: «A novidade está em que não é chato, não é uma injeção de tédio nem um soporífero. Prende a atenção do espectador, é bonito, está bem feito. Elucida quem nada sabe e dá «doces» como Xenakis a quem tudo sabe sobre Nadir. Assina Jorge Campos, jornalista da RTP – Porto. A ideia é contrariar a tendência dos bocejos culturais».

Neste mesmo ano, é atribuído pelo Ministério da Educação o nome de Nadir Afonso a uma escola de Ensino Básico 2+3 em Chaves. Cada vez mais absorvido, Nadir Afonso, continua a trabalhar, a expor e a editar regularmente e são publicados nos anos subsequentes, álbuns temáticos sobre a sua obra como *Cidades, Porto, Obra Gravada*, entre outros.

Considerando que as leis da Geometria estão presentes em todo o Universo e partindo do princípio de que as leis que regem o Universo são as mesmas que regem a obra de Arte, Nadir dá corpo à concretização desta teoria que expressou no livro *Universo e o Pensamento* publicado em 2000.

As exposições sucedem-se, expõe uma centena de pinturas no Centro Cultural de Cascais. O ensaio *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh* é apresentado em 2002 e escolhido para melhor livro de Arte na Feira do Livro de Frankfurt, em 2003. O percurso do pintor holandês é analisado e apontada a sua condição de artista com carências económicas, e a indiferença do público, como fatores que condicionaram a sua obra.

Na XII da Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira, em 2003 é apresentada uma mostra de Nadir Afonso na qualidade de artista homenageado. Esta exposição transitou de Espanha do Centro Cultural de Orense.

(...) and the central themes of this exhibition were greeted with enthusiasm and great interest in New York."²⁶

Nadir's life became easier. While able to paint and write and be financially stable, his simple life remained unchanged, as did his detachment from material goods and his difficulty in establishing social connections. Dividing his time between Paris and Chaves, it was in the latter city that he found himself when the revolution of 25 April arrived in 1974. He also participated in various International Art Encounters organised by Jaime Isidoro, who was astonished by his performative capacity.

The death of his mother in the spring of 1975 plunged him into a deep depression; he became absorbed in his painting and with the publication of the book *Le Sens de l'Art* [The Sense of Art]. In 1979, he held a new exhibition at the Gulbenkian Foundation's Portuguese Cultural Centre in Paris. From the 1980s onwards, he spent his life mainly in Chaves and Cascais.

In 1983, he published *Le Sens de l'Art* [The Sense of Art], where he established the pre-existence of laws through the conditions of existence. He distinguished the physical realm from the geometric realm, analysed errors of perception and treated the geometric object as a source of harmony that conferred specificity on a work of art. Regarding this book, Marcel Joray wrote: "Nadir's writings are profound and touch the essence of things. They should be essential for their qualities and I am inclined to think that they are intended for immortality."²⁷

The 1980s were a period in which his work became widely known and was acquired by the *Centre Culturel George Pompidou* in Paris. He was also named an Officer of the Military Order of Saint James of the Sword (1984). Other institutions and important international collections, including Peter Ruppert, Chase Manhattan, City Bank and J.P. Morgan, also acquired Nadir Afonso's work. He continued to write about and publish his aesthetic theories, while exhibitions of his paintings took place, one after the other. The catalogue of an exhibition in Granada notes: "*it is interesting to place Nadir Afonso's urban landscapes next to those of Braque, Delaunay, Picasso, Léger and Boccioni to understand the next step forward as represented in the paintings of this Portuguese architect, for Nadir departs precisely from the limits reached by those artists.*"²⁸

He continued his intense pursuit of artistic activities. In 1990, he published a book featuring a biographical summary, his thinking on aesthetics and numerous reproductions of his work: "In this magnificent book – tellingly entitled *Da Vida à Obra de Nadir Afonso* [From the Life to the Work of Nadir Afonso] and a marvellous distraction for the eyes, as well as an object to keep and to consult – is an artist who expresses himself in the art he produces and the words that

28. Juan Manuel Gómez Segade, «Nadir Afonso: De arquiteto a pintor», *Nadir Afonso*, Universidad de Granada, Granada, 1985, p. 52.

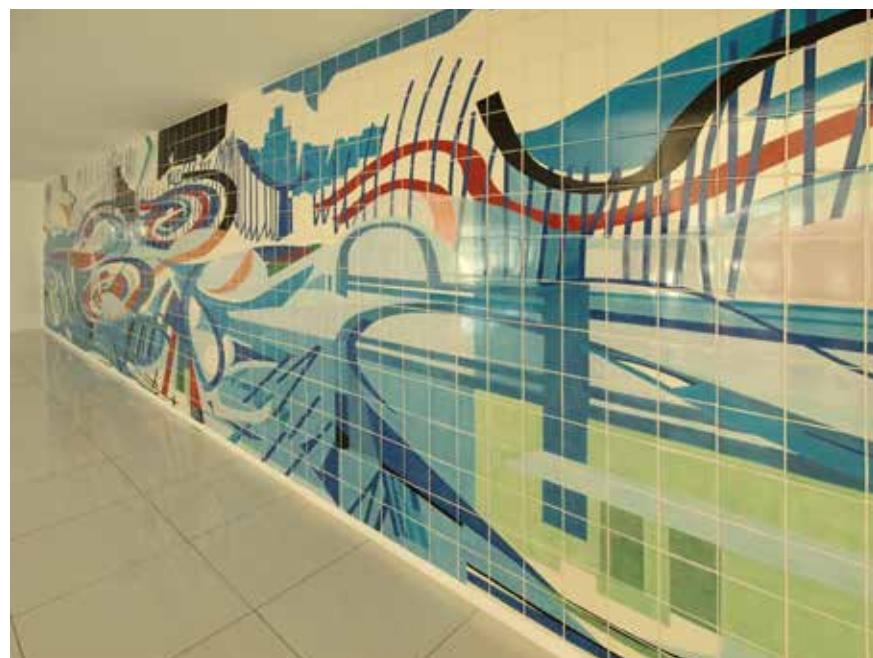
26. «Nadir Afonso em Nova Iorque», *Artes Plásticas*, February 1974.

27. Laura Afonso, *Da Vida à Obra de Nadir Afonso*, Bertrand Editora, Lisbon, 1990, p. 64.

28. Juan Manuel Gómez Segade, «Nadir Afonso: De arquiteto a pintor», *Nadir Afonso*, Universidad de Granada, Granada, 1985, p. 52.



Estação dos Restauradores do Metropolitano de Lisboa / Restauradores Metropolitan Station Lisbon, 1996



Átrio da Câmara Municipal de Boticas com painéis de azulejos de Nadir Afonso / Municipality Hall of Boticas with tile panels, 2008

A obra teórica de Nadir Afonso, alicerçada na capacidade de pensar e de desenvolver raciocínios, refuta a subjetividade e a linguagem da alma, proclama a racionalização da Arte, princípios básicos da sua teoria que dá continuidade em *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético*, publicado em 2003, e continuados em *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas*, que publicaria em 2005.

Nesse ano foi instituída a Fundação Nadir Afonso em Chaves. A apresentação pública do projeto do Museu Nadir Afonso aconteceu em 2009, um edifício construído de raiz, de autoria do arquiteto Álvaro Siza Vieira, em construção.

O Museu irá albergar uma parte significativa do espólio do pintor e espera-se que seja um motor de difusão do seu postulado teórico, assim como da pintura, para além de uma referência cultural. Simultaneamente, o município de Boticas, em protocolo assinado com a Fundação Nadir Afonso, construiu o Centro de Artes Nadir Afonso, em Boticas, que funcionará como uma extensão da Fundação. O projeto deste Centro de Artes, da autoria de Louise Braverman, foi galardoado em 2009 com o *International Architecture Awards* em Chicago e *The Green Good Design Awards*.

Enquanto Nadir continua absorvido na incessante procura de respostas às suas interrogações, a sua obra atinge públicos mais vastos ao serem editados selos pelos CTT realizados a partir das suas pinturas em 1986, em 2007 e 2009 e painéis em azulejo para espaços públicos, como acontece na estação de metropolitano dos Restauradores, na estação de comboios de Coima, nos Paços do Concelho de Boticas ou no túnel pedonal de acesso à praia em Cascais. Do mesmo modo são transpostas para tapeçaria várias pinturas pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre e Tapeçarias Ferreira de Sá.

Trabalhador incansável continua a expor com frequência e dá prossecução ao livro *Universo e o Pensamento* (2000) num novo volume *Nadir Face a Face com Einstein*, editado em 2008, e depois *Manifesto: O tempo não Existe*, em 2010. Nestes trabalhos, contesta as normas da Física relativista e estabelece o tempo como uma relação matemática entre espaço e movimento, apontando as diferenças entre tempo e duração.

A dificuldade da definição de tempo sempre ocupou a filosofia e a ciência; este problema arrasta-se desde a Antiguidade Clássica e também faz despertar o interesse de Nadir pela Arte cinética nos inícios dos anos 50 e assim iniciou as suas lucubrações sobre a relatividade, o tempo, o movimento, a duração, e não foi por acaso que às obras dessa época chamou de *Espacillimité*.

«*Face a Face* é genial, uma vez que é corajoso o embate, introduzindo novas leituras sobre a grandeza da relatividade e do pensamento Quântico. Nadir é um herói, ao desafiar-se ao longo da vida nesta aventura maior de provar o desafio do tempo.»²⁹

illuminate it, making us aware of what he has been searching for and what one might discover.”

In 1993, Jorge Campos made a film about Nadir Afonso: “The novelty is that it isn’t boring, it is neither a dose of tedium nor soporific. It captures the viewer’s attention, it’s beautiful and well made. It sheds light on a person no one knows about and offers gems like Xenakis, who knows everything about Nadir. Signed, Jorge Campos, journalist at RTP – Porto. The idea is to counteract the trend towards things that make you yawn”.

That same year, the Ministry of Education named a primary school in Chaves after Nadir Afonso. Increasingly absorbed in his work, Nadir Afonso continued to paint, exhibit and publish regularly; in the ensuing years, thematic albums on his work were published, including *Cidades, Porto* and *Obra Gravada*.

Considering that laws of geometry exist throughout the universe and arguing on the principle that the laws governing the universe are the same laws that govern a work of art, Nadir consolidated his theory in the book *Universo e o Pensamento* [The Universe and Thought], published in 2000.

Exhibitions continued to take place, including one featuring a hundred or so paintings at the Cascais Cultural Centre. The essay *Sobre a Vida e sobre a Obra de Van Gogh* [On the Life and Work of Van Gogh] was published in 2002 and selected as the best book on art at the 2003 Frankfurt Book Fair. The book analyses the Dutch painter’s trajectory, highlighting the artist’s difficult economic circumstances and the public’s indifference as factors that constrained his work.

In 2003, an exhibition in homage to Nadir Afonso was presented at the 12th Vila Nova de Cerveira International Biennale. This exhibition had been brought over from the Centro Cultural de Orense in Spain.

Rooted in his capacity for thought and reasoning, Nadir Afonso’s theoretical work refuted the subjectivity and language of the soul, and proclaimed the rationalization of art; these basic principles of his theory were further developed in *Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético* [From Artistic Intuition to Aesthetic Reasoning], published in 2003, and *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas* [The Arts: Erroneous Beliefs and False Critics], published in 2005.

It was also in 2005 that the Nadir Afonso Foundation was established in Chaves. A proposal to build the foundation’s offices was presented to the public in 2009, featuring a new building designed by architect Álvaro Siza Vieira. It is currently under construction.

The foundation will house a significant portion of the painter’s work. It will seek to raise more awareness of his theories and paintings and to establish itself as a cultural landmark. The Nadir Afonso Foundation also signed an agreement with the city of Boticas for the construction of the Nadir Afonso Centre for the Arts, which would function as an extension of the foundation. Designed by Louise Braverman, the centre was honoured in 2009 with an International Architecture Award in Chicago and a Green Good Design Award.

29. Mário Chaves, «Livros – Nadir face a face com Einstein» Revista ARQ./A – Arquitetura e Arte, Janeiro 2010.



Cena da peça / Part Scene, *Um conto coreográfico em Terras de Nadir*, 2007
Com / With, Álvaro Siza

90.º Aniversário de Nadir Afonso / 90th Birthday
Com Júlio Resende e Fernando Lanhas

Apesar da debilidade física, concebe recentemente pinturas realizadas em grandes formatos que provocam elevado impacto nas sucessivas exposições que apresenta em várias localidades.

Em 2007 a companhia de Teatro *O Bando* leva a cena no Teatro Maria Matos, em Lisboa (e em itinerância no país), um espetáculo de autoria de Madalena Victorino intitulado *A Linha da Viagem: Um Conto Coreográfico em Terras de Nadir*, realizado a partir da obra de pintura de Nadir Afonso. «A ideia de pôr toda uma coreografia numa linha que flui, foge e se desenha no espaço de uma história, e de levar um público mais novo a ver a pintura e a encontrar-lhe o encanto na descoberta de sentidos, de movimentos, de emoções – foi um desafio que nos quisemos colocar. A partir de telas de Nadir Afonso e de um conto, “Diabo em Terra de Gente”, livremente adaptado, de Carlos Wallenstein, costurámos esta experiência teatral que baloiça entre a racionalidade da pintura cinética e uma coreografia de afetos.»³⁰

Em 2009 é publicada uma monografia de grande formato coordenada por Agostinho Santos a que deu o título de *Nadir Afonso, Itinerário com(sentido)* e uma exposição *Nadir Afonso, a Cidade no Homem* é apresentada na Assembleia da República.

Em 2010, o Museu do Chiado organiza uma exposição retrospectiva da obra do pintor que limita a criação até ao final dos anos 60, que foi apresentada no Porto, no Museu Nacional Soares dos Reis, e seguidamente em Lisboa no Museu de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Comissariada por Adelaide Ginga, «esta mostra dá a conhecer a surpreendente contemporaneidade da sua obra com a estética surrealista ou a Arte cinética, e a rutura conquistada pelo abstracionismo geométrico, numa organização por núcleos temáticos sob orientação cronológica»³¹. A acompanhar esta exposição é editado o catálogo *Nadir Afonso Sem Limites* em edição bilingue e profusamente ilustrado. «Ao longo do percurso expositivo é possível esclarecer também questões transversais na metodologia de Nadir»³²

Para assinalar os 90 anos de Nadir Afonso o Museu da Presidência da República organiza a exposição retrospectiva *Absoluto* que depois seguiu para Évora, Fundação Eugénio de Almeida e mais tarde para Bragança, para o Museu do Abade de Baçal.

Condecorado com o grau de Oficial (1984) e de Grande Oficial da Ordem Militar Santiago de Espada (2010) e foi-lhe atribuído o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Lusíada (2010) e pela Universidade do Porto (2012).

Jorge Campos realizou os filmes *Nadir* (1993) e *Nadir Afonso: O Tempo não Existe* (2012) apresentado no Teatro Nacional de São João acompanhado de uma exposição de fotografia de Nadir Afonso captadas por Olívia Silva e da apresentação do livro de Agostinho Santos: *Conversas com Nadir Afonso*.

While Nadir remained absorbed in his incessant search for answers to his inquiries, his work reached a wider audience in the form of stamps published by the CTT [Portugal's postal service], featuring paintings from 1986, 2007 and 2009, and the installation of *azulejo* panels in public spaces, including the Restauradores underground station, the Coima bus station, Paços do Concelho in Boticas and a pedestrian tunnel to the beach in Cascais. Similarly, several of his paintings were transposed onto rugs by Manufatura de Tapeçarias de Portalegre and Tapeçarias Ferreira de Sá.

This tireless worker continued to exhibit often. He followed up his book *Universo e o Pensamento* (2000) with a new volume entitled *Nadir Face a Face com Einstein* [Nadir Face to Face with Einstein] in 2008, followed by *Manifesto: O tempo não Existe* [Manifesto: Time does not Exist] in 2010. In these works, he challenged the norms of relative physics and established time as a mathematical relationship between space and movement, while highlighting the differences between time and duration.

The challenge of defining time has always preoccupied philosophy and science. A problem that has endured since Classical Antiquity, it aroused Nadir's interest in kinetic art in the early 1950s, which led to his theories on relativity, time, movement and duration; it is no accident that the works he made during this period were called *Espacillimité*.

“*Face to Face* is brilliant, a courageous confrontation, introducing new interpretations on the greatness of relativity and quantum theory. Nadir is a hero for pushing himself throughout his life in this larger adventure of exploring the challenge of time.”²⁹

Despite being physically frail, he completed large scale paintings that had a major impact on the exhibitions that followed in various venues.

In 2007, at the Maria Matos Theatre in Lisbon (and later on a national tour), the theatre company O Bando performed *A Linha da Viagem: Um Conto Coreográfico em Terras de Nadir* [The Line of the Journey: A Choreographical Tale in the Land of Nadir], a play by Madalena Victorino, inspired by the paintings of Nadir Afonso. “The idea of basing the entire choreography on a line that flowed, escaped and drew itself within the space of a story, of introducing a younger audience to painting and encountering in it the magic of discovering the senses, movements and emotions, was a challenge we wanted to face. Based on paintings by Nadir Afonso and the story “Diabo em Terra de Gente” [The Devil on Earth], liberally adapted by Carlos Wallenstein, we stitched together a theatrical experience that veers between the rationality of kinetic painting and a choreography of emotions.”³⁰

30. Madalena Victorino, «A Linha da Viagem: um Conto Coreográfico em Terras de Nadir» (desdobrável), Teatro Maria Matos, Lisboa, 2007.

31. Adelaide Ginga, «Nadir Afonso Sem Limites / Without Limits» (roteiro da exposição), Museu Soares dos Reis e Museu do Chiado, Lisboa, 2010, p. 3.

32. Idem. *Ibidem*

29. Mário Chaves, «Livros – Nadir face a face com Einstein» Revista ARQ./A – Arquitetura e Arte, Janeiro 2010.

30. Madalena Victorino, «A Linha da Viagem: um Conto Coreográfico em Terras de Nadir» (leaflet), Teatro Maria Matos, Lisbon, 2007.



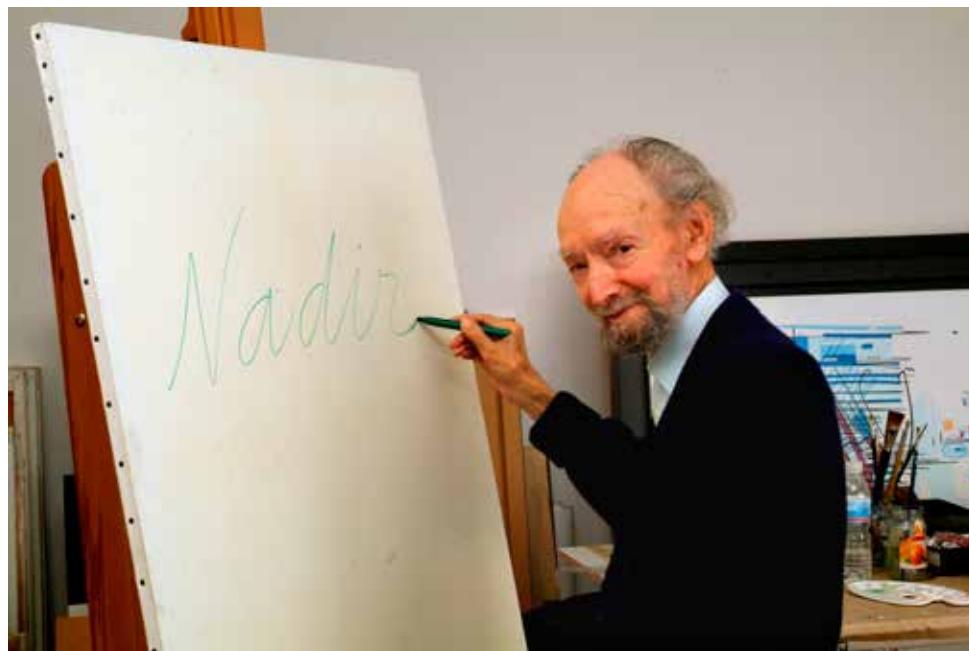
Cerimónia Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade do Porto /
Ceremony Doctorate *Honoris Causa* by the University of Porto, 2012



Cerimónia Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade Lusíada, Lisboa /
Ceremony Doctorate *Honoris Causa* by the Lusíada University, Lisbon, 2012

Uma exposição antológica é apresentada em Roma no Museu Carlo Bilotti/Vila Borghese e complementada por outra em Veneza no Istituto Veneto di Scienze Lettere e Artis, (2012) acompanhada por um catálogo bilingue, italiano e inglês *Percorsi per una Nuova Estetica* coordenado pelo curador Stephano Cecchetto. Por ocasião do Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade Lusíada, Mário Chaves apresentou *Nadir Afonso: Arquiteto e Pintor, no Mundo* (2010). O livro de António Quadros Ferreira, *Nadir Afonso, Arte, Estética e Teoria* (2012) foi lançado no dia do doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade do Porto.

Nadir sofreu ao longo da sua vida artística todas estas formas de exclusão e de injustiça. A obra existe e Nadir continuou até ao último dos seus dias a trabalhar com determinação. Faleceu no dia 11 de Dezembro em Cascais sem que tivesse sido realizada uma grande exposição que integrasse todo o seu percurso artístico.



In 2009, a large format monography edited by Agostinho Santos, entitled *Nadir Afonso, Itinerário com(sentido)*, was published, while the exhibition *Nadir Afonso, a Cidade no Homem* [Nadir Afonso, the City in the Man] was held at the Assembly of the Republic.

In 2010, the Chiado Museum organised a retrospective of the painter's work leading up to the late 1960s. It was presented at the Soares dos Reis National Museum in Porto and later at the Museum of Contemporary Art (Chiado Museum) in Lisbon. Curated by Adelaide Ginga, "this exhibition, organised chronologically into themes, sheds light on the astonishing contemporaneity of his work with the Surrealist aesthetic and kinetic art, and the rupture achieved by geometric abstractionism"³¹. Accompanying the exhibition was a bilingual, richly illustrated catalogue entitled *Nadir Afonso Sem Limites* [Nadir Afonso Without Limits]. "Over the course of the exhibition, one can also clarify the questions that cut across Nadir's methodology"³²

To mark Nadir Afonso's 90th birthday, the Presidential Museum organised a retrospective exhibition, *Absoluto* [Absolute], which later travelled to the Eugénio de Almeida Foundation in Évora and the Abade de Baçal Museum in Bragança.

Named an Officer (1984) and Grand Officer of the Military Order of Saint James of the Sword (2010), he was awarded honorary doctorates from Lusíada University (2010) and the University of Porto (2012).

Jorge Campos made the films *Nadir* (1993) and *Nadir Afonso: O Tempo não Existe* [Time does not Exist] (2012), which were screened at São João National Theatre; this was accompanied by an exhibition on Nadir Afonso by photographer Olívia Silva and the launch of a book by Agostinho Santos: *Conversas com Nadir Afonso* [Conversations with Nadir Afonso].

An anthological exhibition was held in Rome at Museo Carlo Bilotti/Villa Borghese, complemented by another exhibition in Venice at Istituto Veneto di Scienze Lettere e Artis in 2012. The latter was accompanied by a bilingual catalogue in Italian and English entitled *Percorsi per una Nuova Estetica* and coordinated by curator Stephano Cecchetto. On the occasion of an honorary doctorate awarded by Lusíada University, Mário Chaves presented *Nadir Afonso: Arquiteto e Pintor, no Mundo* [Nadir Afonso: An Architect and Painter in the World] (2010). In 2012, António Quadros Ferreira's book, *Nadir Afonso, Arte, Estética e Teoria* [Nadir Afonso, Art, Aesthetics and Theory] (2012), was launched on the same day Nadir received an honorary doctorate from the University of Porto.

Throughout his life as an artist, Nadir suffered all of these forms of exclusion and injustice. The work exists. Nadir continued working with determination until his last days. On 11 December, he died in Cascais without ever having seen a major exhibition mounted of his entire *œuvre*.

31. Adelaide Ginga, «Nadir Afonso Sem Limites /Without Limits» (exhibition guide), Museu Soares dos Reis and Museu do Chiado, Lisbon, 2010, p. 3.

32. *Ibid.* *Ibid.*

Título Title

Nadir Afonso

Chaves para uma obra

Chaves, keys to a work of art

Coordenação Editorial Editorial Coordination

Bernardo Pinto de Almeida

Laura Afonso

Textos Texts

Adelaide Ginga

Álvaro Siza

António Cabeleira

António Quadros Ferreira

Bernardo Pinto de Almeida

João Cepeda

João Pedro Frois

Juan Gomez Segade

Laura Afonso

Manuel Graça Dias

Marcelo Rebelo de Sousa

Nadir Afonso

Stefano Ceccheto

Tradução Translations

Kennis Translations, Lda

Créditos Fotográficos Photo credits

Coll. Rv.

Fernando Guerra

Fundação Nadir Afonso

João Cepeda

Manuel Graça Dias

António Pereira de Sousa

Design

António Queirós

Paginação Electronic Edition

José Teixeira

Impressão

Norprint

ISBN

978-972-97158-8-4

Depósito Legal Duty Copy Deposit

N.º 411840/16