



www.carlosnogueira.com

carlos nogueira

nem o tempo passa

not even time passes

o peso das coisas. leveza e claridade

the weight of things. lightness and clarity

textos

texts

CARLOS NOGUEIRA

CAROLINE HANCOCK

DELFIN SARDÓ

JOÃO BARRENTO

CARLOS NOGUEIRA

nem o tempo passa 09

not even time passes 09

o peso das coisas. leveza e claridade 33

the weight of things. lightness and clarity 33

CAROLINE HANCOCK

nem o tempo passa 72

not even time passes 73

DELFIN SARDO

voo doméstico 88

domestic flight 89

JOÃO BARRENTO

a sapiente mutação 102

the wise mutation 103

obras 140

works 140

fico sempre

preso

ao

teu

desenho

esquivo

I am always

trapped

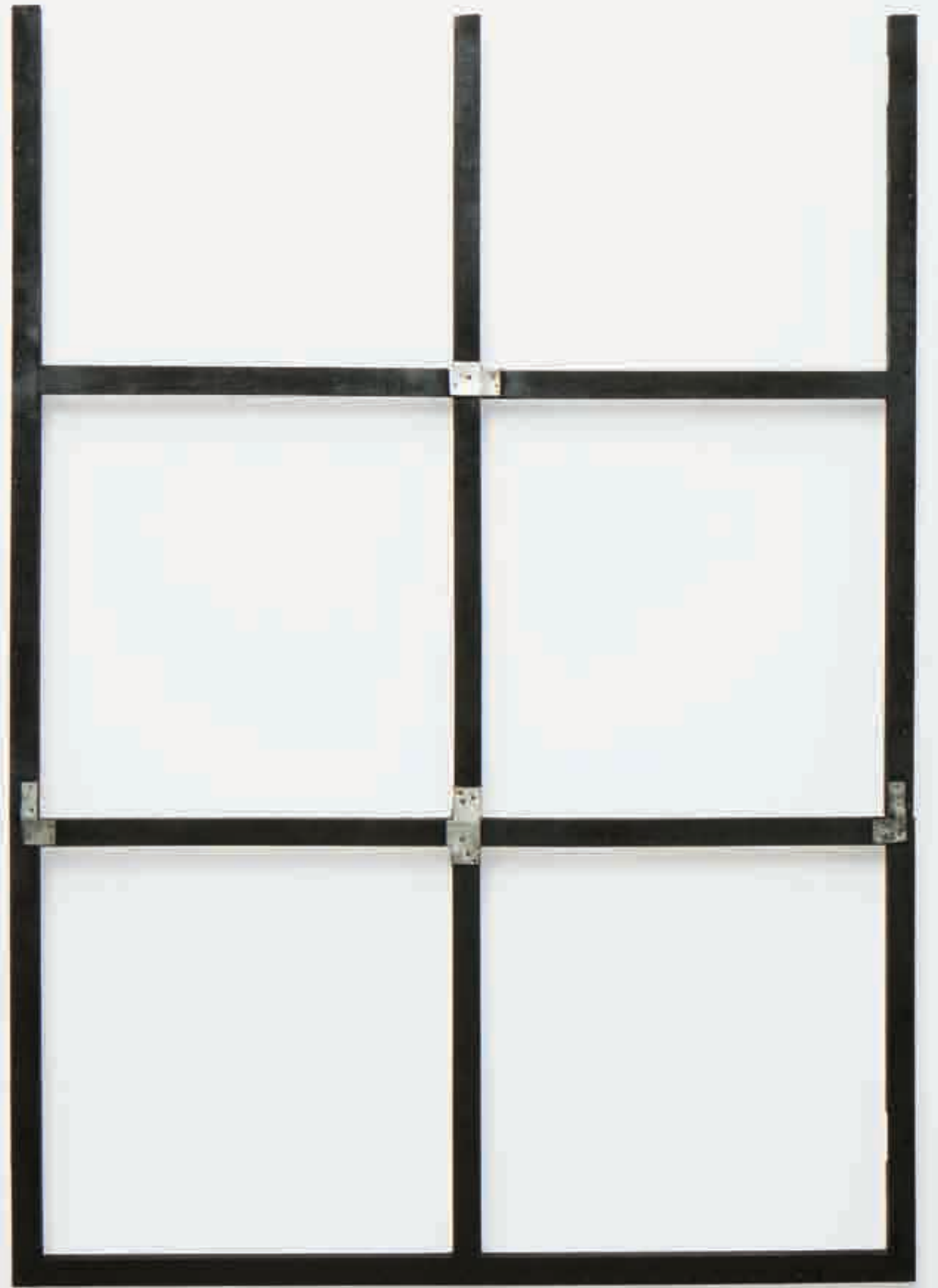
by

your

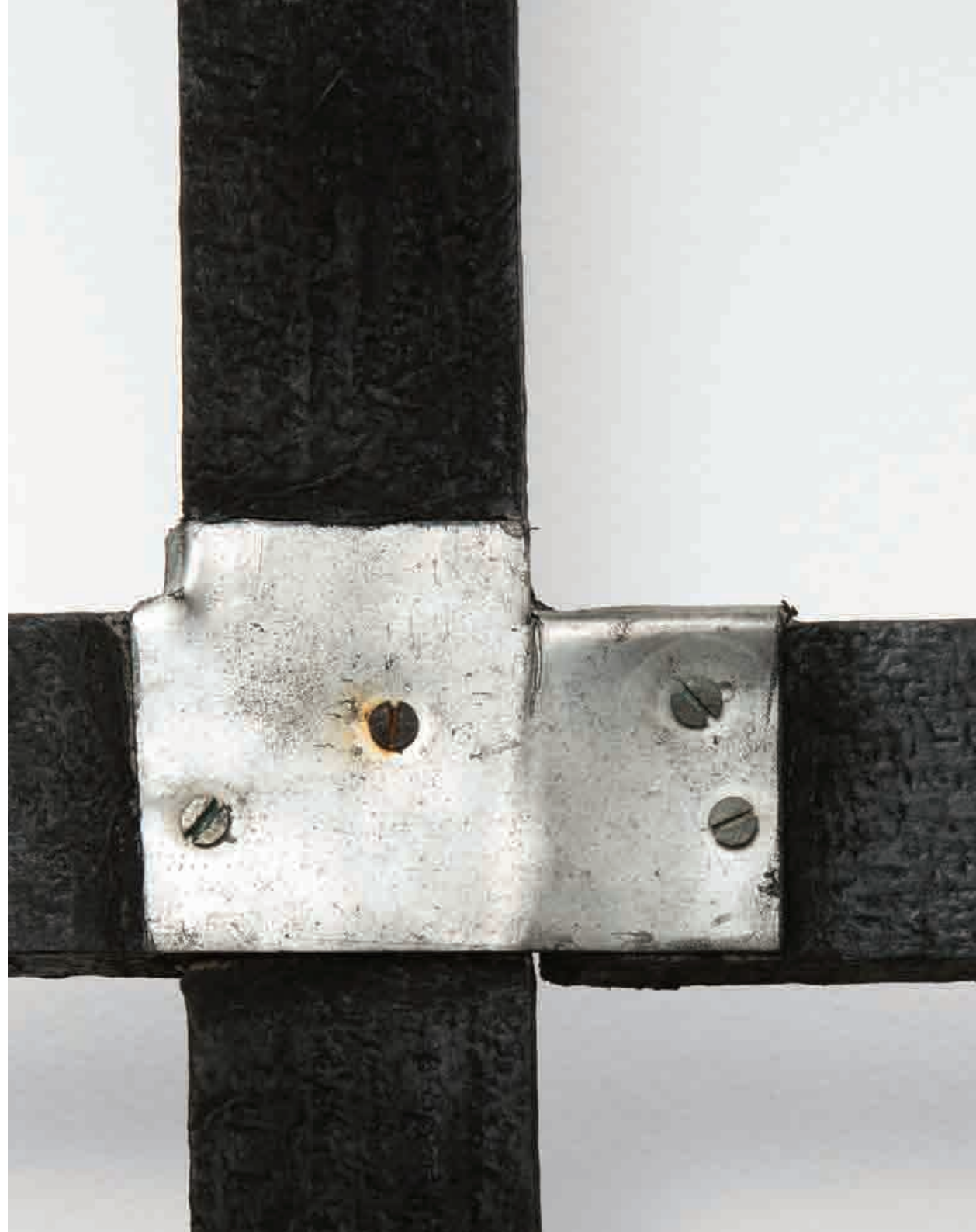
elusive

figure











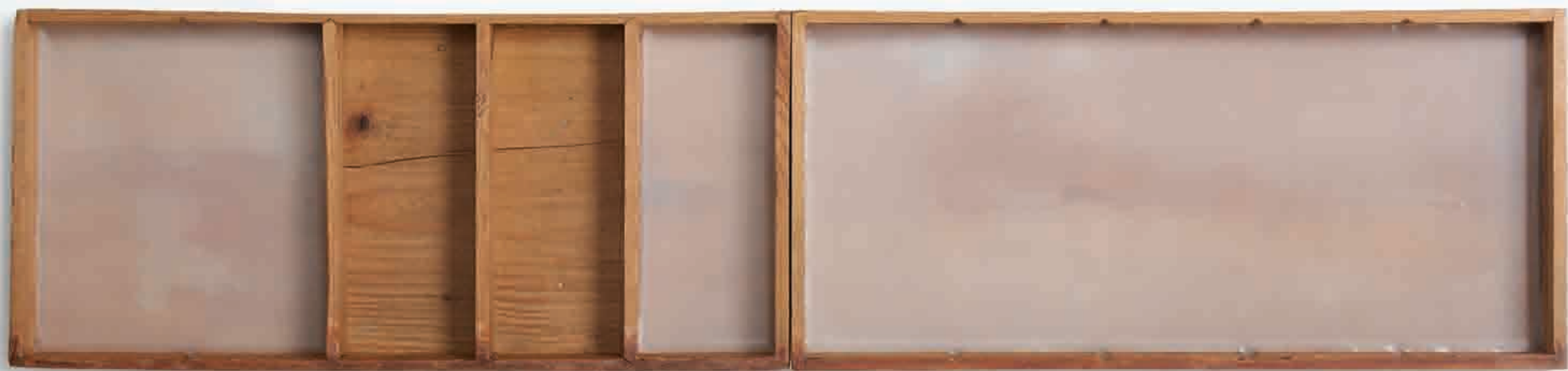













desenhar-te os dedos
a linha da perna
amanhecer
e tu nem dás por isso

sketching your fingers
the curve of your leg
opens the dawn
and you don't even notice

CARLOS NOGUEIRA

o peso das coisas, leveza e clareza





desenhar-te os dedos
a linha da perna

amanhecer

e tu nem dás por isso

sketching your fingers

the curve of your leg

opens the dawn

and you don't even notice











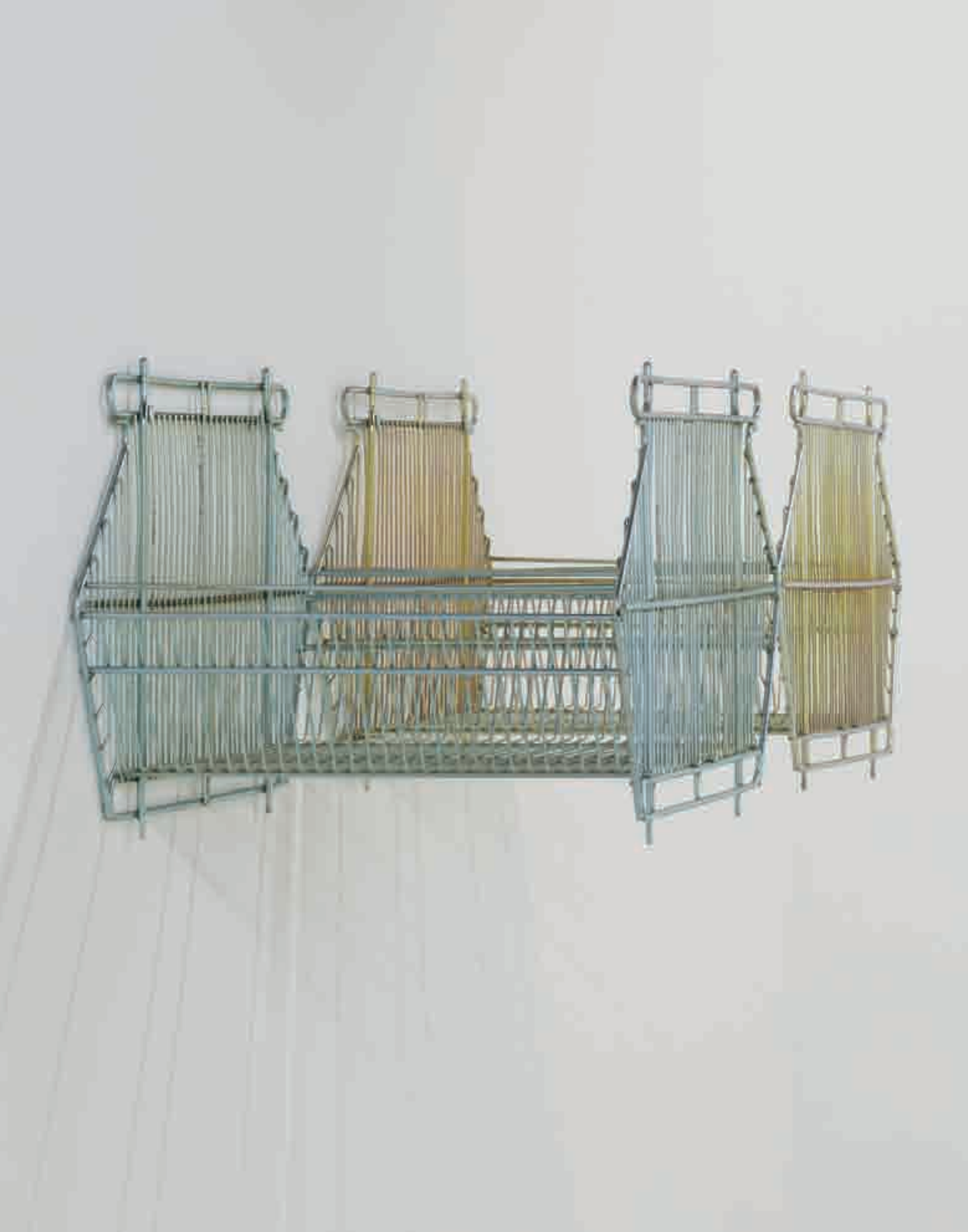


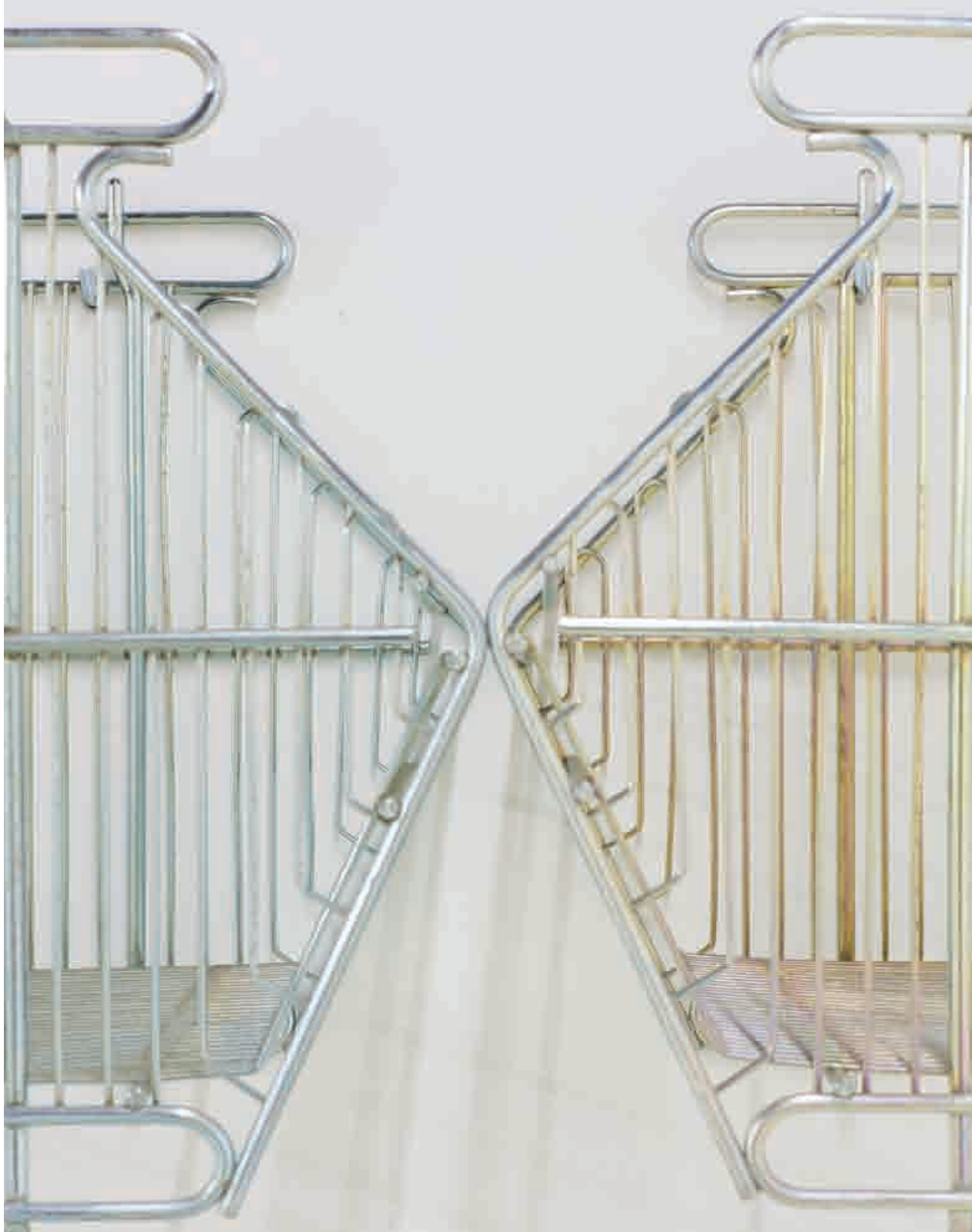




















nem o tempo passa

CAROLINE HANCOCK

As «construções» e os «desenhos», as notas e fotografias de Carlos Nogueira estão permanentemente em acção, dialogando entre si. A cronologia e as datas não são relevantes. O fluxo da forma e do pensamento atravessa o tempo para trás e para diante, utilizando repetidas vezes certos materiais (ferro, vidro, betão, pedra, madeira) ou aplicando metodologias numa relação simbiótica com situações mutantes, paisagens, edifícios ou corpos. A sua busca sem-fim combina o industrial e o elemental, o transparente e o opaco, o que se abre e o que resiste, o dentro e o fora, planos e volumes, leveza e peso. O preto e o branco, as tonalidades de cinzento e castanho constituem o núcleo do seu espectro, com restos ou desenvolvimentos pontuais que usam a cor — e a natureza.

not even time passes

CAROLINE HANCOCK

Carlos Nogueira's 'constructions' and 'drawings', notes and photographs are constantly at work informing each other. Chronology and dates are of little importance. The flow of form and thought carries back and forth through time, repeatedly utilising certain materials (iron, glass, concrete, stone, wood) or applying methodologies in symbiotic connection with changing situations, landscapes, buildings or bodies. His never-to-be-resolved quest combines industrial and elemental, transparent and opaque, opening up and resisting, inside and outside, planes and volumes, lightness and weight. Black and white, shades of grey and brown constitute his core spectrum, with occasional vestiges or developments in colour — and nature.

Nogueira is incomprehensibly less known on the international stage than some of his peers, despite notable projects abroad

Incompreensivelmente, é menos conhecido na cena internacional do que alguns dos seus pares, apesar de alguns projectos notáveis no estrangeiro — Brasil, Itália, Suíça —, de ter representado Portugal na Bienal de Veneza de 1986 e de uma intervenção escultórica de relevo na The Economist Plaza em Londres em 1998, para referir apenas alguns. As suas instalações *site-specific* e muitas das suas formas artísticas são, de um modo geral, extremamente elegantes, exactas, contidas, abstractas, geométricas, aproximando-se do Minimalismo, da Arte Conceptual, da Arte Povera e da Land Art. Com alguma imaginação, seria possível e útil traçar linhas de afinidade com Robert Rauschenberg e as *assemblages*, Donald Judd pelo geometrismo e o rigor, Richard Serra pela monumentalidade e o envolvimento, On Kawara pelo uso de postais, com Michelangelo Pistoletto e as pinturas sobre espelho, mas também Carl Andre, Dan Graham e Cy Twombly, entre outros.

Os primeiros dezassete anos da vida de Carlos Nogueira em Moçambique são um tempo de memórias muito vivas. O artista diz muitas vezes «nasci onde o vento sopra de outra maneira», e lembra o mar, o sol, o céu, a floresta, os cheiros, o tempo, a tolerância, o rigor, a vastidão, as relações, a tranquilidade. Estas impressões e a sua aguda consciência da especificidade de cada lugar parecem emergir continuamente do seu trabalho com elegância, requinte e simplicidade. Foi aí que começou a desenvolver a sua elevada receptividade ao estudo do espaço: «Aprendo com cada lugar, com a direcção do vento, as pessoas que passam, a inclinação da montanha».

in Brazil, Italy and Switzerland, representing Portugal at the Venice Biennale in 1986, and a striking sculptural intervention on The Economist Plaza in London in 1998, to name just some of his achievements. His site-specific installations and various art forms tend to be extremely elegant, precise, subdued, abstract and angular, veering close to Minimalism, Conceptual Art, Arte Povera and Land Art. With some imagination useful pointers might be drawn from mentioning Robert Rauschenberg and assemblages, Donald Judd for edge and rigour, Richard Serra for monumentality and the environment, On Kawara and postcards, Michelangelo Pistoletto and mirror paintings, but also Carl Andre, Dan Graham, and Cy Twombly, for instance.

The first 17 years of Nogueira's life in Mozambique hold vivid memories. He often states that he was 'born where the wind blows differently' and recalls the sea, the sun, the sky, the forest, the smells, the weather, tolerance, rigour, immensity, connectivity, tranquillity. These impressions and his acute awareness of the specificities of each place seem to continuously emerge in his work with elegance, refinement and simplicity. This is where he first developed his heightened receptiveness to the study of space: 'I learn from each site, from the direction of the wind, people passing by, the incline of the mountain'. In a catalogue essay in 2002, art critic Caoimhín Mac Giolla Léith describes Nogueira's work as 'enhancing vision'.¹ *Ver* or seeing from multiple perspectives is essential.

Nogueira's engagement with human beings and places is also prominent in his profound relation to architecture and its

¹ Caoimhín Mac Giolla Léith, 'Enhancing Vision: Sculptural Works by Carlos Nogueira', *Carlos Nogueira. a ver* (Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2002), p. 30.

¹
Caoimhín Mac Giolla Léith,
«Enhancing Vision: Sculptural
Works by Carlos Nogueira»,
in: *Carlos Nogueira. a
ver*, Fundação Calouste
Gulbenkian, Centro de Arte
Moderna José de Azeredo
Perdigão, Lisboa, 2002, p. 30.

Num texto de um catálogo de 2002, o crítico de arte Caoimhín Mac Giolla Léith descreve a obra de Carlos Nogueira como «plenitude do ver»¹. *Ver* de múltiplas perspectivas é essencial.

O interesse de Carlos Nogueira pelas pessoas e pelos lugares é também central na relação profunda que estabelece com a arquitectura e o seu ensino. Trabalhou com arquitectos como José Adrião, Manuel Aires Mateus, Maria de Lurdes Janeiro, José Manuel Fernandes, Ueli Krauss, Manuel Lacerda, Miguel Nery. Esteve ligado à exposição de homenagem ao arquitecto Luís Cristino da Silva (1896-1976) na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, em 1998, e desenhou um painel mural exterior em mármore (2005) para a fachada do Centro Nuno Belmar da Costa, para pessoas com paralisia cerebral, situado na área residencial que Cristino da Silva, Falcão e Cunha e Gonçalo Ribeiro Telles projectaram nos anos cinquenta, como parte de um inovador plano urbanístico em Nova Oeiras.

Ao organizar duas exposições simultâneas no Outono de 2015 em lugares distintos de Lisboa, Carlos Nogueira fez depender a escolha das obras de uma cuidada atenção a cada espaço, à sua forma e ao modo de o sentir. O diálogo que se estabelece entre os dois projectos é notável, criando efeitos de espelhamento através da cidade, apesar da absoluta especificidade de cada um. As exposições integram um pequeno poema, diferente em cada uma delas, que propõe um conjunto significativo de palavras e ideias, funcionando como um portal para entrar

teaching. He has worked with architects such as José Adrião, Manuel Aires Mateus, Maria de Lurdes Janeiro, José Manuel Fernandes, Ueli Krauss, Manuel Lacerda and Miguel Nery. He was involved in the exhibition that paid tribute to the architect Luís Cristino da Silva (1896-1976) at the Fundação Calouste Gulbenkian in Lisbon in 1998, and designed an outdoor marble mural construction (2005) for the façade of the Centro Nuno Belmar da Costa, a centre for people with cerebral palsy in the residential quarters that Cristino da Silva, Falcão e Cunha and Gonçalo Ribeiro Telles had designed as part of an ambitious modernist urban development in Nova Oeiras in the 1950s.

Composing two exhibitions simultaneously in autumn 2015 in different parts of Lisbon, Nogueira adapted his choice of works with careful consideration for each space, form and feel. The dialogue between the two projects is remarkable, creating mirror effects across town, despite the absolute specificity of each one. They are both accompanied by one distinct short poem that offers a meaningful set of words and ideas that can function to enter the work, lingering in the mind as one circulates in the exhibition. Both have to do with the body and its sensuality. They encourage the viewer/reader to slow down their rhythm and pay attention to their environment, built or imagined, in the present tense. Nogueira makes personal recommendations to embody space and time through these words and the works, in a manner reminiscent of his gifts of paper flower bouquets in street actions in the 1980s. At 3+1 Contemporary Art, the figure is *elusive*. At Appleton Square, despite the momentum, its discreet outlines can go unnoticed.

«os ventos sopram do mar
aumentam aumentam
da natureza das coisas tudo acaba
nem o tempo passa»

na obra, permanecendo no espírito à medida que se vai deambulando pela exposição. Ambos têm a ver com o corpo e a sua sensualidade. Levam o espectador/leitor a abrandar o ritmo e a prestar atenção à envolvimento, construída ou imaginada, no tempo presente. Carlos Nogueira dá indicações pessoais que propõem incorporar espaço e tempo através dessas palavras e das obras, de um modo que evoca as suas oferendas de ramos de flores de papel em acções de rua nos anos oitenta. Na galeria 3+1 - Arte Contemporânea a figura é *fugidia*. Na Appleton Square, apesar do ritmo intenso, o seu perfil discreto quase passa despercebido.

O título da primeira exposição — *nem o tempo passa* — é um verso de um outro poema do artista que muitas vezes surge nos seus catálogos². Esta forma de expressão habitual oferece dimensões complementares. A linguagem e as suas tonalidades particulares são materiais evocativos. A permanência é uma palavra com grande significado no vocabulário do artista, pela sua continuidade e fluidez. Carlos Nogueira explica que gosta de viagens que começam e nunca acabam. O seu pensamento atravessa diferentes períodos de um modo permeável; algumas séries regressam repetidamente sob formas modificadas. Nada é necessariamente fixo, mas procura-se um máximo de qualidade e uma potencial permanência. O que já existia ganha novos significados. O mais simples pormenor é, de facto, importante. As horizontais, as verticais e várias linhas oblíquas confluem, divergem e pontuam os espaços. Nestas composições entram em jogo a geometria clássica, o *design* e o saber arquitectónico.

² Carlos Nogueira assume, em geral, a concepção dos seus catálogos. Este poema foi publicado em várias ocasiões, por exemplo no catálogo atrás referido, p. 19:

The title of the first exhibition — *not even time passes* — is a line from another of his poems that has often punctuated his catalogues.² This regular form of expression brings complementary dimensions. Language and its particular tonalities are evocative materials. Permanence is a word of significance in Nogueira's vocabulary, for its continuity and fluidity. He explains that he loves journeys that begin and never end. His thinking carries through different periods in a porous way; certain series return repeatedly in alternative forms. Nothing is necessarily fixed but the highest quality and potential permanence is sought. What pre-existed takes on new meanings. Every simple detail clearly counts. Horizontals, verticals, and various oblique lines coalesce, differ and punctuate the spaces. Classical geometry, design and architectural knowledge come into play in these arrangements.

The installations are impeccable, as highly studied and considered as his artworks. 3+1 Contemporary Art is a long narrow gallery that Nogueira punctuated with two sculptural constructions including *construção horizontal* [*horizontal construction*] (2015), which stretches in six parts, across four metres on the left. These are composed rather like windows in wall-mounted metallic frames — incorporating found and revisited shutters, and slick industrial double-layered panes of glass (one mirrored and the other opaque). A similar construction on the opposite wall, this time as a diptych, *desenho esquivo* [*elusive drawing*] (2015) stages one of its oblong glass elements resting tilted on the ground, breaking the symmetry but nevertheless beautifully addressing the overall balance of the work and its connectivity. Like a trompe

² Carlos Nogueira tends to design his catalogues himself. This poem has been published on different occasions, for instance in the above-mentioned catalogue, p. 19:

the winds blow in off the sea
gaining strength, gaining strength,
on the nature of things all comes to an end
and not even time passes

As montagens são impecáveis, tão rigorosamente estudadas e pensadas como as suas obras de arte. A 3+1 - Arte Contemporânea é uma galeria longa e estreita que Carlos Nogueira ocupou com duas construções escultóricas que incluem a obra *construção horizontal* (2015), que se desenvolve em seis partes num conjunto que perfaz quatro metros, situado do lado esquerdo da sala. Essas partes são compostas como janelas em molduras metálicas montadas sobre a parede — incorporando portadas descobertas e recuperadas e conjuntos de duas chapas de vidro industrial, uma espelhada e a outra fosca. Uma construção semelhante, na parede oposta, desta vez formando um díptico, *desenho esquivo* (2015), mostra um desses elementos de vidro, oblongo, assente no chão em posição oblíqua/inclinada, quebrando a simetria sem deixar de se integrar de forma harmoniosa no equilíbrio global da obra e da sua intenção relacional. Como um *trompe l'œil*, a delicada estrutura escultórica de um material que parece madeira ardida — *desenho de casa geminada com jardim aberto* (2015) — apresenta-se, de facto, revestida por uma fina camada de papel com desenhos a carvão. Este esboço de projecto de uma casa sugere igualmente abertura e natureza.

A exposição da Appleton Square distribui-se por dois níveis — o rés-do-chão, com tecto alto e luz natural, e uma galeria mais fechada, na cave. Aqui, o artista deu à exposição o título *o peso das coisas. leveza e claridade*, num jogo alusivo às condições dos dois espaços. As seis prateleiras pintadas de branco

l'œil, the delicate sculptural structure of what looks like burnt wood, *desenho de casa geminada com jardim aberto* [drawing of a semi-detached house with open garden] (2015), is in fact covered in a thin layer of paper that has been drawn upon with charcoal. This house design sketch also suggests openness and nature.

The layout at Appleton Square is split on two levels — a ground floor with higher ceilings and natural light and a more enclosed basement gallery. Here, Nogueira called the exhibition *the weight of things. lightness and clarity*, toying with the conditions of the spaces. Six shelving units painted in white enamel paint in *construção em branco* [construction in white] (2015), supporting a spatially-distorting abstract and rhythmic charcoal drawing, are hung slightly suspended off the floor to correspond with the level of the inbuilt gap in the wall. Two galvanised iron metal baskets (washing-up containers) hover side by side like empty embracing birdcages about to take flight. Doubles abound. Indeed, two freestanding *construções verticais* [vertical constructions] reach up to almost 260 meters and look elongated and upward bound compared to their companions in 3+1. Despite the use of heavy materials, they float in their frontality and reveal overlapping layers of measured complexity — real, manufactured, revisited. Some shutters are repainted, others are left as they were encountered with their chips, dents, smudges, and decayed soft tints. They are placed slightly at a remove from the wall where expressive shadows are allowed to add to the *mise en abyme*. The variations in depth of field, transparency, spatial occupation or gaps in each of these 'constructions' alter entirely the final effect.

esmaltado de *construção em branco* (2015), suporte de um desenho a carvão abstracto e ritmado com distorção espacial, estão levemente suspensas acima do chão, com espaços entre si. Dois cestos de ferro galvanizado (contentores de produtos) pairam lado a lado como gaiolas vazias prestes a levantar voo. Abundam os duplos. De facto, duas peças suspensas intituladas *construção vertical* têm uma altura de cerca de 2,60 metros, e parecem mais alongadas e orientadas para cima quando comparadas com as que lhes correspondem na Galeria 3+1. Apesar do recurso a materiais pesados, as peças flutuam quando observadas de frente e revelam camadas sobrepostas de uma complexidade calculada — são naturais, manufacturadas, recuperadas. Algumas das portadas foram pintadas de novo, outras deixadas tal como foram encontradas, com lascas, mossas, manchas e tonalidades de cor levemente degradadas. Estão dispostas a uma pequena distância da parede, permitindo assim que sombras expressivas acrescentem algo a esta *mise en abyme*. As variações da profundidade de campo, da transparência, da ocupação do espaço ou dos intervalos em cada uma destas «construções» alteram totalmente o efeito final.

Manufatura e *bricolage*, o velho e o novo, materiais ricos e pobres misturam-se e combinam-se em perfeita coexistência.

Carlos Nogueira junta «coisas» e fragmentos durante anos, até eles encontrarem o seu lugar como obras de arte no seu trabalho. Poderemos compará-lo a Oscar Wilde, que

Manufacture and bricolage, the old and the new, rich and poor materials are merged and framed to coexist.

Nogueira assembles 'things' and fragments for years until they find their place as artworks in his oeuvre. Can he be likened to Oscar Wilde, who talked about spending the morning putting in a comma, and the evening taking it away? This quote from a letter written by Michel Leiris to his wife Zette in 1931 echoes with Nogueira's core interest in experiential process rather than a final end point: 'Ce n'est plus du tout le but qui me passionne mais la recherche, seulement en tant que recherche. L'océan de poésie dans lequel nous sommes plongés finit par être tellement coutumier qu'on n'y fait même plus attention... Tout est regardé en fonction du travail en cours et n'importe quel spectacle sera, avant toute autre chose, prétexte à notes et photographies.'³

A previously functional compartmentalised wooden box with scribbled numberings for a past logical classification becomes *casa comprida (diptico)* [*long house (diptych)*] (1985-2015). The notions of habitat, the home, homeliness and a certain quest for comfort pervade the works — and prolong the connection to the body. In both exhibitions, Nogueira hung two 'drawings', wooden boxes with different areas, spaces or *places* (three, four, five and seven of them), for alternative experiences, whether individual or multiple. Beehives for life. The presence of paraffin wax imbues them with something warm and quasi-sacred, and highlights Nogueira's work as contemplation pieces, with distinctive presence and physicality, if not tactility. Nearly sublime but never really willing to be that pure.

3

Letter from Michel Leiris to Zette, 27 October 1931, viewed at the *Leiris & Co* exhibition at the Centre Pompidou in Metz, summer 2015. Author's translation: 'It is no longer the end result that I am passionate about but well and truly research, research for research's sake. The ocean of poetry we dwell in becomes so familiar that we don't pay attention to it any longer... Everything is considered in relation to the work in progress and any spectacle will be, first and foremost, a pretext for note-taking and photographs.'

3

Carta de Michel Leiris a Zette, 27 de Outubro de 1931, presente na exposição *Leiris & Co*, no Centre Pompidou de Metz, Verão de 2015.

dizia que passava a manhã a colocar uma vírgula no seu lugar e o serão a retirá-la? Esta citação, extraída de uma carta de Michel Leiris à mulher, Zette, em 1931, ecoa na atenção maior que Carlos Nogueira dá ao processo experiencial, e não ao ponto final da obra: «O que me interessa não é já de modo algum o objectivo, mas a busca, simplesmente enquanto busca. O oceano de poesia em que estamos mergulhados acaba por ser de tal modo rotineiro que já nem lhe damos atenção [...]. Tudo é visto em função do trabalho em curso, e qualquer cena observada será, antes do mais, pretexto para tirar notas e fazer fotografias.»³

Uma caixa de madeira anteriormente dividida em compartimentos com determinadas funções, e com garatujas de números de uma classificação lógica antiga, transforma-se em *casa comprida (diptico)* (1985-2015). As noções de *habitat*, lar, acolhimento e uma certa busca de conforto marcam as obras — e prolongam as ligações ao corpo. Em ambas as exposições o artista suspendeu dois «desenhos», caixas de madeira com áreas diferentes, espaços ou *lugares* (três, quatro, cinco ou sete), com vista a experiências diversas, individuais ou múltiplas. Colmeias para a vida. A presença da parafina confere-lhes um certo calor, quase sagrado, e acentua o carácter das obras de Carlos Nogueira como peças de contemplação, com diversos graus de presença e materialidade, em certos casos táctil. Perto do sublime, mas nunca desejando chegar a esse grau de pureza.

'I'm trying to seize the fourth dimension of this instant-now so fleeting that it's already gone because it's already become a new instant-now that's also already gone. Everything has an instant in which it is. I want to grab hold of the *is* of the thing.'

Clarice Lispector, *Água Viva*, 1973.⁴

4

Clarice Lispector, *Água Viva*, translated by Stefan Tobler (New York: New Directions Books, 2012), p. 3.

4

Clarice Lispector, *Água Viva*.
1.ª edição: 1973. Citado da 5.ª
edição, Rio de Janeiro, Editora
Nova Fronteira, 1980, p. 9.

«[...] estou tentando captar a quarta dimensão do instante-
-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se
um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa
tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da
coisa.»⁴

As citações do artista provêm de uma conversa telefónica
em Junho de 2015.

tradução do original

MARIA ETELVINA SANTOS

voos domésticos

DELFIN SARDÓ

Para descrever as obras de Carlos Nogueira temos que recorrer a muitas palavras que pertencem ao léxico da habitação: há portas, janelas, armários e caixas, paredes e fissuras, como as que as casas abrem quando são usadas e o tempo as vai consumindo. Há uma palavra para essa persistência das casas que não se esgota nem se confina na arquitetura, um halo doméstico, com tudo o que acarreta de dimensão vivida no interior. Como nas casas, em que existem lugares para as coisas, também na escultura de Carlos Nogueira existem lugares para configurações que são remanescentes de uma ordem, ou de muitas ordens que se entrecruzam em teias de pontos que são coincidências significantes.

Há poucos artistas tão tomados pela ordem das coisas: não há peças que não possuam medidas que são em si

domestic flight

DELFIN SARDÓ

To describe Carlos Nogueira's works we need to use many words that belong to the lexicon of the dwelling: there are doors, windows, cupboards and boxes, walls and fissures, like those that open up in houses through use and the wearing away of time. There is a word for this persistence of houses that is not limited to or confined by architecture, a domestic aura, with all its connotations of that aspect of life that is lived indoors. Just as in houses there are places for things, in Carlos Nogueira's sculpture there are places for configurations that are the vestiges of an order, or of many orders woven together in meshes of stitches that are significant coincidences. Few artists are so preoccupied with the order of things: every piece has measurements that are in themselves repetitions of former orders, numerical sequences that develop from matrices that are always multiples of three, in coincidences

mesmas repetições de ordens antigas, sequências numéricas que desenrolam a partir de matrizes que são sempre múltiplos de 3, em coincidências que, ora são exaustivamente trabalhadas, ora acontecem, como se uma direcção exterior, uma força as movesse. Não é clara qual é a natureza dessa força, embora seja evidentemente intencional, ou o artista a carrega com uma intencionalidade que não pertence à dimensão do racional, mas de uma sensibilidade para acontecimentos coincidentes. Que ganham, por força dessa intencionalidade, uma métrica que tudo parece perpassar. Todas as dimensões de todos os componentes que integram as obras — chamemos-lhes desenhos e esculturas —, parecem configurar uma necessidade de uma pertença anterior. A quê? Certamente à arte enquanto forma, porque o jogo formal decorre dessa ordem prévia, como uma ciência subjectiva, pessoal, circular, que o artista deixa desenvolver, ou faz aparecer. O halo doméstico nasce, assim, dessa convivência com coisas, fragmentos que se agregam em máquinas de coincidências necessárias e que ocupam lugares que lhes são confiados. Esses lugares são paredes, parcelas de chão, enfim, habitações temporárias para métricas e relações suspeitas de transcendência.

Harald Szeeman chamava a esses projectos artísticos que se ancoram numa visão de mundo quase intransmissível, cheia de intrarremissões, «*mitologias individuais*». É dentro desses universos que a obra de Carlos Nogueira se pode mover porque ela não pretende possuir nenhuma exemplaridade redutível a uma regra, um cânone ou um

that are sometimes exhaustively worked and at other times occur, as if moved by an external hand or force. Despite being evidently intentional, the nature of this force is not clear, or it is wielded by the artist with an intentionality that doesn't belong to the realm of rationality, but of a sensitivity to coincident events. Which acquire, through this intentionality, a metre that seems to permeate everything. Every dimension of every component that makes up the work — let's call them drawings and sculptures — appears to be demanded by a previous allegiance. To what? Undoubtedly to art as form, since the formal arrangement is derived from this prior order, like a subjective, personal, circular science that the artist allows to develop, or brings about. The domestic aura is thus born of this coexistence between things, fragments that come together in mechanisms of necessary coincidences and which occupy places that are entrusted to them. These places are walls, portions of floors, temporary dwellings in short for metres and relations suspected of transcendence.

Harald Szeeman described such artistic projects, rooted in a vision of the world that is almost incommunicable and full of internal references, as 'individual mythologies'. This is the domain in which Carlos Nogueira's work operates: it makes no claim to any exemplarity that can be reduced to a rule, a canon or a procedure beyond those that are suited to its need for domesticity, for establishing small navigational atlases: the arrangement of gathered and meticulously collected objects; the conversion of pieces that were furniture into sculptures that still retain the softness of the body that used them, or the transformation of doors and windows into blank doorways,

procedimento senão aqueles que se ajustam à sua necessidade de domesticidade, de estabelecimento de pequenos atlas de orientação: a disposição de objectos recolhidos e preciosamente coleccionados, a conversão de peças que pertenceram ao mobiliário em esculturas que não perdem a doçura de um corpo que as usou ou a transformação de portas e janelas em portais cegos, activáveis como máquinas projectivas. Toda esta panóplia de dispositivos ganha sentido em relações com a habitação de um espaço. Repare-se que as obras de arte estão sempre em exílio. No ateliê são coisas que atulham o espaço, nas galerias e nos museus são recém-chegadas que lutam para converterem os contentores que as recebem em lugares e produzem sentidos e poéticas. No caso de Carlos Nogueira, essas poéticas são sussurradas em escalas de relação com o próprio corpo do artista, com a concatenação de relações que, invisíveis, estruturam sentidos. Por isso há uma racionalidade outra, da ordem da sensibilidade, que parece colocar cada coisa num lugar indiscutível, muitas vezes invisível, como se o artista procurasse que, com os olhos fechados, essas relações corporalizadas fossem visíveis. A complexidade é oriunda das obras começarem com um encontro (com qualquer coisa, com um despojo, por vezes despiciendo, outras vezes carregado de memórias e usos), no qual se rebate uma métrica — pessoal e intransmissível, transcendente —, que se afirma na imanência do lugar encontrado, miticamente pedido pela própria obra, como se um animismo escultórico fosse inevitável. E se é inevitável, possui uma causalidade e, portanto, uma racionalidade. Em que ficamos?

that can be activated like projective mechanisms. This whole panoply of devices acquires meaning through relationships with the inhabiting of a space. It should be noted that works of art are always in exile. In the studio, they are things that fill up the space; in galleries and museums they are newcomers that fight to transform the containers that host them into places and to produce meaning and poetics. In the case of Carlos Nogueira, these poetics are whispered in scales that relate to the artist's own body, with the concatenation of relations that, invisibly, structure meanings. Thus there is another rationality, related to sensibility, that seems to place each thing in a definite, frequently invisible place, as if the artist were attempting, with his eyes closed, to make these corporalised relations visible. The complexity is a result of the fact that the works began with an encounter (with something, with a remnant, at times negligible, at other times laden with memory and purpose) in which there resounds a (personal, incommunicable, transcendent) metre — that is asserted in the immanence of the place that is found, mythically summoned by the very work, as if a sculptural animism were inevitable. And if it is inevitable, it possesses a causality and thus a rationality. Where does that leave us?

Yet Carlos Nogueira cannot be regarded as operating in isolation from developments in contemporary art, producing work at odds with the actions of artists that, since minimalism, have shaken up the idea of the artistic object, its relationship with the everyday object and the status of the artistic object itself. Since the 1970s, Carlos Nogueira has incorporated a gestural poetics with close ties to the realm of performance into

Não podemos, no entanto, tomar o trabalho de Carlos Nogueira como alheado dos desenvolvimentos da arte contemporânea, com uma produção excêntrica em relação às movimentações dos artistas que, desde o minimalismo agitaram a noção de objecto artístico, a sua relação com o objecto comum ou o próprio estatuto do objecto artístico. Desde a década de 1970 que Carlos Nogueira veio a incorporar no seu trabalho uma poética do gesto que se ligava intensamente ao universo da performance, em relação à qual foi desenvolvendo um contínuo entre acção ressignificante e objecto pelo uso convertido em artístico. Parece claro que essa dimensão do seu trabalho, fortemente lírica, partia já de uma temporalidade produzida como uma lentidão voluntária na relação com os objectos e com o mundo e que essa desaceleração, claramente contemplativa, continha uma determinação conceptual. Como se a temporalidade aberta no gesto lento e repetitivo afastasse paradoxalmente a voragem da vida aproximando-se de um vitalismo da contemplação, da maravilha do mundo.

Por outro lado, a escala do trabalho foi-se amplificando até uma dimensão de diálogo com a arquitectura, quer a partir das suas componentes arquetípicas (o abrigo, a cobertura, a parede, o muro), quer a partir da escala urbana que foi exigindo uma depuração projectual, necessariamente tributária de uma intimidade com a prática arquitectónica. O que é interessante é que, nem a escala objectual se deixou reificar na instância do objecto próprio da escultura de pequena dimensão, nem a escala urbana converteu o seu trabalho à escala monumental

his work, developing a continuum between re-signifying action and object that has become artistic through use. It seems clear that this, highly lyrical, aspect of his work stemmed from a temporality that emerged as a voluntary slowness with respect to objects and the world, and that this clearly contemplative deceleration contained a conceptual decision. As if the temporality opened up by the slow and repetitive gesture paradoxically pushed away the maelstrom of life, moving towards a vitalism of contemplation, of the wonder of the world. Meanwhile, the scale of the work increased until it entered into dialogue with architecture, whether due to its archetypal components (shelter, roof, partition, wall) or to the urban scale that began to demand the discipline of a design, necessarily leading to a familiarity with architectural practice. What is interesting is that there has been neither a reification of the scale of the object in the form of the small-scale sculptural object itself, nor a development of monumentality in Nogueira's work as a result of the urban scale, since a discursive dimension, a possibility of describing the work as an ordering event, has always taken precedence over the importance of massivity. The intimacy between Carlos Nogueira's work and processes also common to certain minimal artists do not imply an affinity however, but rather a critical procedural dialogue that is always dominated by a poetic enquiry that overlays everything. At times, the connection with architecture, due to the archetypal structures drawn from its disciplinary matrix, is more intense than the connection with a purely artistic tradition, although the characteristic design aspect of architecture is here replaced by the manipulation of elements and materials, even when the

porque uma dimensão discursiva, uma possibilidade de descrever o trabalho como acontecimento ordenador, sempre se sobrepueram à importância da massividade. A intimidade entre o trabalho de Carlos Nogueira e os processos (também comuns) a alguns artistas minimalistas, não implicam nenhuma filiação no entanto, mas um diálogo crítico de procedimentos sempre dominado por uma procura poética que a tudo se sobrepõe. Por vezes, a ligação à arquitectura, a partir das estruturas arquetípicas que a matriz disciplinar desta convoca, é mais intensa do que à tradição puramente plástica, embora o carácter projectual próprio da arquitectura seja aqui substituído pela manipulação de elementos e materiais, mesmo quando a escala do trabalho implica uma instância prévia de projecto. É, apesar disso, o carácter háptico dos materiais que prevalece, colocando a sua escultura numa outra linhagem de pensamento que não a da opticalidade da arquitectura, mas do espaço táctil e segregado pelo toque.

No entanto, uma outra permanência se afirma regularmente no trabalho de Carlos Nogueira, provavelmente remanescente da mesma importância táctil que o seu trabalho escultórico ostenta, que é o desenho. Enquanto inscrição directa nas obras, o desenho atravessa a sua produção mais recente, não porque esteja ligado a uma qualquer ambição de encontrar um eixo mais directo de contacto entre o espírito e a mão, mas porque o seu trabalho tridimensional requer inscrição de linhas e superfícies que mudam a hapticidade das obras, ora tornando superfícies mais ásperas, ou mais oleosas, ou

scale of the work involves a prior design stage. In spite of this, it is the haptic nature of the materials that prevails, positioning his sculpture within a line of thought that is not that of the opticality of architecture but rather of the space that is tactile and secreted by touch.

Meanwhile, there is another persistent presence that regularly asserts itself in Carlos Nogueira's work, probably a residue of the same tactile importance evident in his sculptural work: drawing. As a direct inscription on the works, drawing runs through his most recent work, not out of a desire to discover a more direct line of contact between mind and hand, but because his three-dimensional work requires the inscription of lines and surfaces to alter the haptic quality of the works, sometimes rendering surfaces rougher, or greasier, or denser; or because there is a need to reconstruct perspective, defying Euclidian tyranny; or purely and simply because in the act of drawing there is an echo of the process of writing, which itself is also drawing.

On the whole, it could be said that for Carlos Nogueira drawing is an integral part of the reconfiguration of the surface and is a correlate to the other methods that he employs: reflections in glass or mirrors and the use of wax and paraffin or, alternatively, stucco or thick and almost alimentary enamel paint. In each of these situations the issue of order and the question of seriality are again re-examined: the series are productive because drawings intervene between their elements, introducing tiny differences that re-signify the whole and confer on it qualities that differ from the qualities of its isolated elements. On the other hand, while seeming to establish the same, rhythmically, with the regularity of a

mais densas; ou então porque necessita de refazer a perspectiva, contrariando a tirania euclidiana; ou pura e simplesmente porque o gesto do desenho possui um eco do processo de escrita, também ele desenho.

De uma forma geral, poderíamos dizer que o desenho, em Carlos Nogueira, é parte integrante da reconfiguração da superfície e constitui um correlato em relação às outras tipologias que usa: o reflexo, seja em vidro ou espelho, e o uso de cera ou parafina, como noutros casos o estuque ou a tinta de esmalte espessa e quase alimentar. Em qualquer destas situações volta a reequacionar-se o problema da ordem e a questão da serialidade: as séries são produtivas porque entre os seus elementos interferem desenhos que introduzem ínfimas diferenças que ressignificam o conjunto e lhe conferem valores diversos dos seus elementos isolados. Por outro lado, a serialidade que vai exalando e exaurindo variações sobre elementos (o que é particularmente visível nestes dois momentos expositivos das galerias 3+1 e Appleton Square), à medida que parece instaurar o mesmo — a semelhança de um ritmo, a regularidade de uma sucessão —, induz elementos de perturbação que interrogam sempre sobre a ordem íntima, essa mesma ordem a que já chamámos subjectiva e sensível.

Em última instância (e esta expressão é tão traiçoeira que deveria ser evitada), essa ordem invisível só mora nos intervalos dos elementos visíveis e tácteis que se repetem no espaço, que se agregam e desagregam em convivências frágeis, a partir das suas fátuas diferenças. É portanto uma ordem visível que só se manifesta nos

succession, the seriality that emits and exhausts variations on elements (which is particularly apparent in these two exhibitions at the 3+1 and Appleton Square galleries) provokes disturbing elements that always question the intimate order, that same order that we have described as subjective and sensible.

In the final instance (and this expression is so misleading that it should be avoided) this invisible order only resides in the intervals between the visible and tactile elements that are repeated in the space, which come together and separate in fragile coexistences, based on their fleeting differences. It is thus a visible order that is only manifested in the intervals of visibility. For this, it needs time, its own constructive slowness, a staging and theatricality of the gesture and the word that designates. Death lurks in this temporality, not in a way that is necessarily tragic, because it provides metre and necessity. And this is another of the interesting contradictions of Carlos Nogueira's work: the slowing down it calls for is more intense because there is an understanding of inevitable transience. In other words, it calls for time through awareness of its scarcity. And the time in which this comes into effect is the scarce time of the house, of the window and the door that opens and closes, of the step that creaks, of the stool that fits under the table, of the ream of paper that could — perhaps still might — become a sculpture if, in a domestic flight, the gaze that rests upon it understands it and confers an order upon it.

December 2015

tradução do original
LUCY PHILLIPS

intervalos da visibilidade. Para isso, necessita de tempo, de uma lentidão construtiva própria, de uma encenação e de uma teatralidade do gesto e da palavra que nomeia.

A morte espreita, não de forma necessariamente trágica, nessa temporalidade, porque lhe fornece a métrica e a necessidade. E essa é outra das interessantes contradições do trabalho de Carlos Nogueira: a desaceleração que pede é mais densa porque sabe a inevitável fugacidade, ou seja, reivindica o tempo na consciência da sua escassez.

E o tempo dessa fruição é o tempo escasso da casa, da janela e da porta que abre e fecha, do degrau que range, do banco que encaixa sob a mesa, do papel numa resma que poderia — talvez ainda possa — vir a ser uma escultura se, num voo doméstico, o olhar que sobre ele se deposita lhe compreender e conferir uma ordem.

Dezembro de 2015

a sapiente mutação

JOÃO BARRENTO

... a casa a casa é uma sapiente mutação.

(João Miguel Fernandes Jorge, *Alguns Círculos* [1973])

1. Casa: o seu desenho

Um pensamento vai-se construindo e estruturando, na sua configuração nunca definitiva, à medida e ao ritmo mutante da fala. Esta intuição é desenvolvida num pequeno ensaio de Heinrich von Kleist, intitulado «Sobre a progressiva elaboração dos pensamentos enquanto se fala». A intenção não é a de chegar a um sentido final para o pensamento, o princípio condutor é antes relacional e aberto. Kleist avança a certa altura a ideia de que com o fim de cada período do discurso se abre como que uma clareira de percepção — e o período deste autor é

the wise mutation

JOÃO BARRENTO

... a casa a casa é uma sapiente mutação.

(... the house the house is a wise mutation.)

(João Miguel Fernandes Jorge, *Alguns Círculos* [1973])

1. House: its design

The construction and structuring of a thought, in its never definitive configuration, unfolds in accordance with and to the shifting rhythm of speech. This intuition is developed in a short essay by Heinrich von Kleist titled 'On the Gradual Production of Thoughts Whilst Speaking'. The intention is not to arrive at a final meaning of the thought; the guiding principle is instead relational and open. At one point Kleist posits the idea that at the end of each spoken sentence a kind of clearing of understanding opens up — and the sentences of this writer are known for their complex, folding, yet clear and rigorous, syntactic construction,

conhecido pela sua construção sintáctica complexa, em dobras, mas rigorosa e límpida, a que geralmente se aplica o conceito alemão de *Verschachtelung* — ou seja, a imagem de caixas dentro de caixas. Na construção da frase (e muitas das sequências construtivas de Carlos Nogueira são frases, segmentos de discurso, produzidos com um vocabulário visual muito próprio) Kleist refere processos que facilmente se poderiam transpor para o método que o artista de há muito parece seguir, já nas primeiras intervenções de carácter mais performativo, nos anos setenta e oitenta. O autor alemão explica: «Introduzo na frase sons não articulados, amplifico os elementos de ligação, uso também aposições em lugares onde não seriam necessárias, e sirvo-me de outros recursos que me permitem alargar o discurso, de modo a ganhar o tempo necessário ao fabrico da minha ideia na oficina da razão.»

Por sua vez, uma obra — e a Obra de Carlos Nogueira em particular —, que nunca é linguagem universal e neutra, mas sempre *fala* particular e própria, que «não nasce, mas se faz», vai-se configurando como *construção progressiva*, no devir de obra a obra e no espaço e tempo próprios de cada instalação ou exposição. O fundamento que a sustenta, no caso que aqui importa pensar, é o do «modo leve de mudar» de uma matriz ou de um arquétipo fundador, que em Carlos Nogueira parece ser desde há muito o da *casa* — nos inúmeros sentidos que podemos atribuir à palavra e à coisa: estrutura arquitectónica, lugar habitável (nem que seja pelo olhar, por um «chão branco», pela luz ou por uma árvore), módulo, elemento

generally referred to in terms of the German concept of *Verschachtelung* — the image of nesting boxes, in other words. In constructing the phrase (and many of Carlos Nogueira's constructive sequences are phrases, segments of speech, produced with a highly personal visual vocabulary) Kleist describes processes that could quite easily be transposed to the method seemingly long followed by the artist, right back to his early performative interventions in the 1970s and 80s. The German writer explains: 'I put in a few unarticulated sounds, dwell lengthily on the conjunctions, perhaps make use of apposition where it is not necessary and have recourse to other tricks which will spin out my speech, all to gain time for the fabrication of my ideas in the workshop of the mind.'¹ In turn, a work (and the work of Carlos Nogueira in particular), which is never a universal and neutral form of expression, but always a particular and specific *way of speaking*, that 'is not born, but made', is configured as a *gradual construction*, in the unfolding from work to work and in the specific space and time of each installation or exhibition. The principle that sustains it, in the case to be considered here, is that of the 'gentle shifting' of a matrix or underlying archetype, which for Carlos Nogueira appears to have long been that of the *house* — in the many senses this can be understood, as a word and as an object: architectural structure, a place that is habitable (even if only by the gaze, a 'white floor', by light, or by a tree), a module, an element in a game or a puzzle, a frame, perimeter, even an ontological category... A house is, as a Portuguese poet puts it, everything that 'becomes centre and distance in us', 'the etching of time, at the edge / of already faded lines', 'the symmetry // rediscovered in what we saw / as dispersed...'

¹ Heinrich Von Kleist, *Selected Writings*, edited and translated by David Constantine (Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2004), p. 406.

de um jogo ou de um *puzzle*, enquadramento, perímetro, mesmo categoria ontológica... Casa é, diz um poeta nosso, tudo aquilo «que se torna em nós centro e distância», «a gravura do tempo, no limite / das linhas já delidas», «a simetria // que se encontra de novo no que vimos / disperso...» (Fernando Guimarães, em *Casa: O Seu Desenho*) — linhas que sem dificuldade se poderiam aplicar a muitas obras de Carlos Nogueira, como ainda melhor se verá.

Cada obra de Carlos Nogueira volta a preencher e a oferecer ao olhar a casa que um mundo mergulhado no paroxismo da imagem já não sabe ver. A obra restitui sentidos à casa vazia do mundo, que Hölderlin, e no seu rasto Fiama, viu como um deserto do olhar, que os materiais dispersos e remotos, a acção do tempo e a disponibilidade para ser penetrada de novos sentidos vêm reconfigurar. Assim em Fiama — no poema «Aber das Haus ist öde mir» [Mas a casa está para mim deserta], de *(Este) Rosto*, um livro de 1970 —, novamente com possíveis pontes para Carlos Nogueira:

*Mas a casa (sítio do corpo), é o vazio,
as figuras: ora o traçado da pedra, o interior, ora (lugar
ambíguo)
disseminados seixos. Assim a casa, a esfera.
Em seu parâmetro há o tempo. É imutável. Próximas ou
apenas longínquas
as linhas movem-se — uma árvore distante, e logo
a sua fenda de seiva tangível; uma neblina ascende,
o espaço é penetrável.*

(Fernando Guimarães, in *Casa: O Seu Desenho*) — lines that could easily be applied to many of Carlos Nogueira's works, as will become ever clearer.

With every work, Carlos Nogueira returns to the house that a world engulfed by an explosion of images is no longer able to see, filling it and showing it to us. His work restores meanings to the deserted house of the world, which Hölderlin, and in his wake Fiama Hasse Pais Brandão, saw as empty to the gaze, which is reconfigured by disperse and remote materials, the action of time and openness to being penetrated by new meanings. Likewise in Fiama's poem 'Aber das Haus ist öde mir' [But the House is Deserted to Me Now], from the 1970 publication *(Este) Rosto*, there are again potential links to Carlos Nogueira:

*Yet the house (place of the body), is emptiness,
the figures: here the outline of the stone, the interior, there
(ambiguous place)
scattered pebbles. Such is the house, the sphere.
In its parameter there is time. It is immutable. Close or
merely distant
lines move — a far-off tree, and soon
its tangible fissure of sap; a mist rises,
the space is penetrable...*

Each work by Carlos Nogueira seems to say that one must always build the house that the world does not provide. Yet the materials are there, available and abandoned, in that world that we have lost the ability to see. It is almost always to this 'store of signs' that have been forgotten (the house of Being, place of

Cada obra de Carlos Nogueira parece vir dizer-nos que é preciso construir sempre a casa que o mundo não oferece. Mas os materiais estão aí, disponíveis e abandonados, nesse mundo para onde já não se sabe olhar. É quase sempre a esse «armazém de sinais» esquecidos (casa do Ser, lugar do Há) que o artista vai buscar a matéria — elemental ou industrial, orgânica ou já construída — de que se fará a obra. Que pode chamar-se casa ou desenho, paisagem ou rio, que será sempre «instalação», mas livre dos sentidos mais técnicos do termo, aproximando-se antes da leitura que desse termo (e de uma obra: no caso, *chão de cal*, de 1994) fez Maria Filomena Molder ao escrever: «a instalação repõe de maneira radical a impureza própria da arte, o seu poder encantatório» (e isto pode também querer dizer: o enigma do seu eterno inacabamento), e é «uma forma de salvar o ritual», colocando no seu lugar «os diferentes objectos necessários», superando a efemeridade própria de cada um deles (tantas vezes objectos achados — ou procurados), levando a matéria da arte a devir *presença* na obra. Na casa sensível que é a obra (inacabada) cada objecto, cada resto, cada ruína vem à presença, altera necessariamente o seu estatuto, passa a estar aí, na relação com todos os outros, por outra coisa. Neste sentido existe um sentido «transcendental» em cada obra de Carlos Nogueira, se entendermos o termo como o usaram os primeiros Românticos alemães. Ou como ele está presente nessa arte tão distante e tão próxima daquilo que aqui nos ocupa, que é a do *Sakutei-ki*, a arte dos jardins japoneses, onde nada é, tudo se evoca, e tudo o que está aí habita uma distância. Ocorre-me, agora que tenho

the There Is) that the artist turns in search of the — elemental or industrial, organic or already constructed — matter that will be used to make the work. Which may be called a house or a drawing, a landscape or a river; which will always be an 'installation', yet one unfettered by the more technical connotations of that term, resembling rather Maria Filomena Molder's reading of the word (and of a work: *chão de cal*, from 1994) when she wrote: 'the installation radically re-establishes the impurity particular to art, its magical power' (and this could also mean: the enigma of its eternal incompleteness), and it is 'a way of preserving the ritual', replacing it with 'the various necessary objects', overcoming the ephemeral nature of each of them (often found — or sought — objects), causing the matter of art to become a *presence* in the work. In the perceptible house that is the (unfinished) work each object, each vestige, each ruin comes into presence, necessarily alters its status, takes on a different meaning through its relationship with all the other objects. In this sense there is a 'transcendental' meaning in each work by Carlos Nogueira, if we take this term in the sense it was used by the early German Romantics. Or as it exists in that art that is both so far removed and so close to our concern here: *Sakutei-ki*, or the art of Japanese gardening, in which nothing *is*, everything is evoked, and everything that is there inhabits a distance. Looking at Carlos Nogueira's works now, I am reminded of something I once wrote about that art:

*the stones are arranged
in the places that await them
and they merge with the bog.
the rest —*

diante de mim as obras de Carlos Nogueira, o que um dia escrevi sobre essa arte:

*dispõem-se as pedras
nos lugares que as esperam
e casam-se com o pântano.
o resto —
a água verde as ilhas
os troncos secos suspensos
como se fossem coisas vivas
a toalha de folhas subindo
pela encosta de brincar
os bonsai e a areia
estriada das margens —
é o plano do todo.
um mundo imaginário
feito de pedras reais.
a arte da imitação
levada ao paroxismo.
o instante petrificado.
tudo como quem está
em casa no universo.*

O traçado desta casa faz-se, diz Carlos Nogueira da sua Obra, «da luz e da geometria do tempo». Como Walter Benjamin, construindo a história «a contrapelo», sabendo que por alguma razão «fomos esperados sobre esta Terra» para olhar para trás e recuperar o que está disponível no passado («o património existente», dirá Carlos Nogueira), mas foi esquecido, e poderá ser decisivo. É importante

*the green water the islands
the dry trunks that pause
as if they were living things
the layer of leaves rising
up the make-believe hill
the bonsai and the furrowed
sand of the banks —
is the plan of the whole.
an imaginary world
made of real stones.
the art of imitation
taken to extremes.
the petrified moment.
all as one whose
house is the universe*

The design of that house is created, says Carlos Nogueira of his work, ‘from the light and geometry of time’. Like Walter Benjamin, constructing history ‘against the grain’, knowing that for some reason ‘we have been expected upon this earth’ in order to look back and recuperate what is offered by the past (‘the existing patrimony’, as Carlos Nogueira would put it) but has been forgotten, and which may be decisive. It is important to understand this notion of *limitless availability* in order to understand how the construction of the work, of the house, is carried out so that a space emerges ‘between the tower and the well’ — in other words, light and depth, the visible and the invisible, ‘a geometric house with an upwards opening’, where ‘the higher the tower, the deeper and darker the well’, to quote the artist once more.

perceber esta noção de *disponibilidade sem limites*, para entender como a construção da obra, da casa, se faz para que nasça um espaço «entre a torre e o poço» — isto é, a luz e a profundidade, o visível e o invisível, «uma casa geométrica com abertura para cima», onde «quanto mais alta a torre, mais fundo e escuro o poço», ainda nas palavras do artista.

2. «Não coleciono nada. Junto tudo»

A afirmação é de Carlos Nogueira, em 1981. Algumas das suas obras mais recentes — *casa deitada*, na Fundação EDP, em 2012, e sobretudo *da natureza das coisas tudo acaba*, na Culturgest Porto, em 2014 — levam-me a interrogar de novo a ideia subjacente àquele «juntar». Quem junta traz à proximidade o que estava distante. Aproxima restos existentes *antes* da obra, e fá-los entrar em relação *na* obra. O colecionador acumula o que considera serem objectos singulares (e potencialmente valiosos) do passado; aquele que junta restos e ruínas leva-os a agir de novo em relação e em con-texto vivo, em com-posições suas. A ideia de *com-posição*, que no Heidegger de *A Origem da Obra de Arte*, e no contexto da busca de uma forma de «verdade» como desocultação (*aletheia*), recebe o nome de *Ge-Stell*, pode ser muito produtiva para o processo criativo de Carlos Nogueira. Esta noção heideggeriana (tomada no sentido que assume antes da sua aplicação ao problema da técnica, que não interessa aqui) remete para aquilo que é próprio da obra enquanto algo que nasce de um *desafio* (*Herausstellen*) e leva a uma *construção*, a um «trazer à luz» (*Hervorbringen*):

2. 'I don't collect anything. I gather everything'

This statement was made by Carlos Nogueira in 1981. Some of his most recent works — *casa deitada* [*reclining house*], at Fundação EDP, in 2012, and above all *da natureza das coisas tudo acaba* [*on the nature of things all comes to an end*], at Culturgest Porto in 2014 — lead me to reconsider the idea that underlies that 'gathering'. One who gathers brings close what was distant. He brings together vestiges that existed *before* the work, and causes them to enter into a relationship *in* the work. The collector accumulates what he considers to be singular (and potentially valuable) works from the past; one who gathers vestiges and ruins causes them to act again in a relationship and in a living context, in compositions of his own. The idea of *com-position*, which in Heidegger's *The Origin of the Work of Art*, in the context of a search for a form of 'truth' as unconcealment (*aletheia*), is given the name of *Ge-Stell*, is potentially very productive for Carlos Nogueira's creative process. Heidegger's notion (understood in the sense it has before being applied to the question of technique, which is not relevant here) refers to that which is specific to the work as something that emerges from a *challenge* (*Herausstellen*) and leads to a *construction*, to a 'bringing forth' (*Hervorbringen*): the work, seen as a construction of relations, encounters and new meanings, is a making (a *poietic* gesture) that aims to unconceal that which was concealed. Later, however, in *Identity and Difference* (from 1957), Heidegger also defines this concept in terms that are relevant here, of relation and mutual acknowledgement: 'The name for the gathering of this challenge which places man and Being face to face in such a way that they challenge each other by turns is "the framework." [Ge-Stell]'.²

2

Martin Heidegger, *Identity and Difference*, translated by Joan Stambaugh (Chicago, University of Chicago Press, 1969), p. 35.

a obra, vista como construção de relações, encontros e novos sentidos, é um fazer (um gesto *poiético*) que visa desocultar o que estava oculto. Mas também mais tarde, em *Identidade e Diferença* (de 1957), Heidegger define ainda este conceito em termos que nos interessam aqui, de relação e mútuo reconhecimento: «O *Ge-Stell* é o nome que damos a esse modo de presença em comum próprio de um modo de habitar o mundo que coloca o homem e o ser em relação um com o outro».

Ora, numa obra de Carlos Nogueira o que estava oculto, em cada peça que a configura, é precisamente uma origem (solitária), e uma disponibilidade para a relação como condição de criação de (novos) sentidos. É este o desafio presente em muitas das suas obras, é esta a matriz de actuação que o move. Também podíamos dizer: o gesto ou o movimento (muitas vezes performativo, ou *para-formativo*) que leva a um *estádio de obra* — que não é necessariamente obra acabada, dado o carácter efémero (tantas vezes referido), e sobretudo a condição disponível para novas configurações, de muitos *exercícios* da po(i)ética tectónica de Carlos Nogueira. Isto aplica-se tanto a uma macro-construção (a *casa deitada* cuja estrutura de base é também a da *casa quadrada com árvore dentro*) como a toda uma série de micro-«desenhos» ou «estudos de projecto», tão próprios deste artista, e que se repetem e desdobram sem levarem necessariamente, ou linearmente, do projecto à obra para aí permanecerem eternamente. Dir-se-ia que não há qualquer pretensão de eternidade nesta Obra em eterno devir. Basta-lhe criar geometrias — de espaço e tempo — ou constelações, *assemblages*

Now, what was concealed in a work by Carlos Nogueira, in each piece that makes up that work, is precisely a (solitary) origin, and an openness to relation as a condition for creating (new) meanings. This is the challenge that is present in many of his works; this is the behavioural matrix that drives him. We might also say: the gesture or movement (often performative or *pro-formative*) that leads to a *work stage* — that is not necessarily a finished work, given its (frequently mentioned) ephemeral character and above all openness to new configurations, of many *manifestations* of Carlos Nogueira's po(i)etic tectonics. This applies to both a macro-construction (the *reclining house* whose basic structure is shared by the *casa quadrada com árvore dentro* [square house with tree inside]) and to a whole series of micro-‘drawings’ or ‘project studies’, so characteristic of this artist, and that are repeated and develop without necessarily, or directly, leading from project to work to remain there eternally. It could be said that there is no pretence at eternity in this eternally unfolding work. It is enough that it creates geometries — of space and time — or constellations, assemblages marked by the rhythm of gentle tensions and gestures between disparate elements (or between the maker and the receiver): pieces that come from a past, but do not remain in the inert and contemplative house of the collection — on the contrary, they offer themselves up to use and reuse, to a new and playful life, in the work that is so often made and remade. *Objets trouvés* (with or without personal memory), vestiges and ruins of other works, everything seems to be available for new encounters. It is in the relationship that the work is revealed — even when, as we saw, it consists of a single piece — and that it shows itself in

ritmadas por leves tensões e acenos entre elementos díspares (ou entre quem faz e quem recebe): peças que vêm de um passado, mas não se ficam pela casa inerte e contemplativa da coleção, antes se dando à utilização e reutilização, a uma nova vida lúdica, na obra tantas vezes feita e a refazer. *Objets trouvés* (com ou sem memória pessoal), restos e ruínas de outras obras, tudo se mostra disponível para novos encontros. É na relação que a obra se dá a ver — mesmo a que é constituída por uma só peça, como vimos —, é aí que ela se mostra na sua dupla condição de autonomia (formal) e fragmento arrancado ao fluxo do tempo (isto é visível já nas primeiras ações de rua e nos postais das *paisagens de (man)dar*).

Ainda à luz de uma noção como a de *Ge-Stell*, tal como a entendo aqui, cada peça, cada resto, ao mudar de lugar e de tempo muda de posição e de sentido — passa a ser posição-*com*, entra numa nova condição, a de obra, sofre um des-locamento no espaço, no tempo, na perspectiva, na significação. A *casa deitada* que veio de outro lugar e mudou de posição passa a existir nesta sua nova condição de obra, «ao contrário da paisagem e das casas / que até então conhecera» (Carlos Nogueira). O processo parece ser então sempre o de uma recuperação, o de um trazer para fazer novo: trazer de um passado a um presente, de um lugar a outro, de uma morte provável a uma vida possível, de um existir em e por si a um existir-com. Ao serem postos-em-obra, sendo assim arrancados à ocultação a que estavam condenados, e trazidos à presença, os materiais, as peças, os fragmentos despiram-se de uma *origem* para ganharem um *lugar* (que é o espaço em que

its dual state of (formal) autonomy and as fragment wrenched from the flow of time (this can already be seen in the first street actions and in the postcards of *paisagens de (man)dar* [*landscapes to be pre[sent]ed*]).

Staying with the notion of the *Ge-Stell*, as I understand it here, each piece, each vestige, by moving in place and time moves in position and meaning — it becomes a positioning-*with*, it enters a new state, that of work, it undergoes a dis-placement in space, in time, in perspective, in signification. The *reclining house* that came from another place and changed position exists now in its new state as a work, ‘in contrast to the landscape and the houses / that it knew until then’ (Carlos Nogueira). The process seems to be thus always that of a recuperation, a bringing to make new: bringing from a past to a present, from one place to another, from a probable death to a possible life, from an existence in and through itself to an existing-with. On being placed in a work, and thus snatched from the concealment to which they were condemned, and brought into presence, the materials, pieces or fragments shed an *origin* and gain a *place* (which is the place in which they, imbued with time and offering themselves to our gaze, establish themselves as new promises of meaning). And in this passage from the inert (ineffectual?) to the vibratile they created the path that leads from an *ergon* (static product) to an *energeia* (dynamic activity), as Wilhelm von Humboldt once described forms of language, believing that languages were not mere grammatical systems, but frameworks for a world view.

And thus ‘the things’ return with a new nature (which ultimately never ends) and the formwork of the solid white house, standing upright and inhabited by a large tree, in the park in Vila Nova

eles, imbuídos de tempo e oferecendo-se ao olhar, se assumem como novas promessas de sentido). E nessa passagem do inerte (inútil?) ao vibrátil fizeram o caminho que vai de um *ergon* (produto estático) a uma *energeia* (actividade dinâmica), como das formas de linguagem disse um dia Wilhelm von Humboldt, para quem as línguas não eram meros sistemas gramaticais, mas suportes de uma visão do mundo.

E assim «as coisas» regressam com uma nova natureza (que afinal não acaba), e a cofragem da casa branca e sólida, de pé e com uma grande árvore a habitá-la, no parque de Vila Nova da Barquinha, sofre mais uma «sapiante mutação» ao ressuscitar na forma da estrutura aberta da *casa deitada*, que dá a ver o que estava oculto e se limita a mudar de posição — noutro lugar e noutro tempo.

3. O projecto: ritmo e cesura

Cada «peça», cada resto, cada fragmento de real, vindos de fora, entram (ou reentram) na obra, como se disse, com um outro estatuto relacional, e isso transforma inelutavelmente a sua essência constitutiva («uma existência própria centrada sobre si própria», como o filósofo Georg Simmel escrevia há um século). Mas, face a uma obra como a de Carlos Nogueira, perguntamo-nos: terão eles uma essência, sendo o seu traço constitutivo, *no interior da obra*, o dessa tensão relacional e da mobilidade funcional? Se a resposta for negativa, teremos de aceitar que aqui a essência se deslocou da objectividade da obra e de um seu pretense centro para a dinâmica móvel do próprio processo e de

da Barquinha, undergoes another ‘wise mutation’ on being revived in the guise of the open structure of the *reclining house*, which reveals what was concealed and merely changes position — in another place and time.

3. The project: rhythm and caesura

Each ‘piece’, each vestige, each fragment of the real, coming from outside, enters (or re-enters) the work, as described, with another relational status, and this ineluctably changes its constitutive essence (‘an autonomous existence centred on itself’ as the philosopher Georg Simmel wrote a century ago). However, faced with work such as that produced by Carlos Nogueira, we ask ourselves: do they have an essence, since their constitutive trait, *within the work*, is that of this relational tension and functional mobility? If the answer is no, we must accept that here the essence has shifted from the objectivity of the work and its presumed centre to the mobile dynamic of the process itself and of a notion of the work as a ‘project’. At first glance one might say: this is simply a familiar postmodern trait. Yet others before this — Paul Valéry, for example — had already asked: ‘Why don’t we also see the process of making a work of art as a work of art?’ In the case of Carlos Nogueira — or of a work of language such as that of Maria Gabriela Llansol — the conclusion we must draw is that the work is essentially process and project, and is constantly unfolding, to a rhythm that continues *ad infinitum*, according to the principle of repetition in difference. And each individual work is the visible confirmation of that on the finite plane, with its echoes, its cross-references, reutilisations and repetitions of the diverse. As Llansol would

uma noção de obra como «projecto». À primeira vista dir-se-ia: é simplesmente uma conhecida marca pós-moderna. Mas já antes outros, como Paul Valéry, perguntavam: «Por que não haveríamos nós de ver o processo de construção de uma obra de arte também como obra de arte?»

No caso de Carlos Nogueira — ou no de uma obra de linguagem como a de Maria Gabriela Llansol — a conclusão a extrair é a de que a Obra é essencialmente processo e projecto, e está em permanente devir, num ritmo que se continua *ad infinitum*, segundo o princípio de repetição na diferença. E cada obra singular é a confirmação visível disso no plano do finito, com os seus ecos, as suas remissões, reaproveitamentos e repetições do diverso. Como diria Llansol, o princípio desta Obra é o do eterno retorno, não do mesmo, mas do mútuo, daquilo que se cor-responde e «se revela no modo leve de mudar». Neste processo, a «mesmidade», o sempre igual do ritmo infinito, que seriam fatais, são evitados pela introdução de uma série de efeitos de «imperfeição», ou por aquilo que Benjamin, falando de Hölderlin, designa de «efeito de cesura», e Blanchot (em *L'écriture du désastre*) vê como uma pulsação inquieta de algo de vivo, música imperfeita que tem o dom de quebrar a cadência regular de uma semântica do contínuo e de lançar o sentido para a distância, confirmando a anterioridade do ritmo em relação ao sentido. Em Carlos Nogueira é inquestionável a importância do ritmo como princípio estruturante da obra, mas igualmente a necessidade de fazer vibrar a sequencialidade rítmica por meio da «lei calculável» de

say, the principle of this work is that of the eternal return, not of the same, but of the mutual, that which corresponds and 'is revealed in the gentle shifting'. In this process, the 'sameness', the always likeness of the infinite rhythm, which could be fatal, are avoided by the introduction of a series of effects of 'imperfection', or by what Benjamin, talking about Hölderlin, describes as the 'effect of caesura', and Blanchot (in *L'écriture du désastre*) sees as a restless pulse of something living, imperfect music with the power to break the regular cadence of a semantics of the continuous and to project meaning into the distance, confirming that the rhythm comes before the meaning. In Carlos Nogueira, the importance of rhythm as a structuring principle of the work is unquestionable, but so too is the need to make the rhythmic sequentiality vibrate through the 'calculable law' of 'counter-rhythmic interruptions' (the terms are from Hölderlin). A calculable, but not mechanical or rational, law that Benjamin, talking about Hölderlin, discusses in the following terms: 'one could not characterize this rhythm any more aptly than by asserting that something beyond the poet interrupts the language of poetry'.³ In his group of 'six drawings and sharp edges' for the *nem sombra nem vento* [*neither shadow nor wind*] exhibition in 2002, Carlos Nogueira clearly shows this process of construction marked by the rhythm of caesuras. João Miguel Fernandes Jorge interprets these six white drawings in terms of what he calls their 'mystical sense' of the 'bottomless' abyss, and the Suprematist concept of 'excitement' (proposed by Malevich). But perhaps, if we look at them in terms of Hölderlin's 'calculable law', and what we know about Carlos Nogueira's own working process, there is

³ Walter Benjamin, *Selected Writings: Volume I 1913-1926*, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002), p. 341.

«interrupções contrarrítmicas» (as expressões são de Hölderlin). Lei calculável, mas não mecânica nem racional, que Benjamin, falando de Hölderlin, comenta nas seguintes palavras: «a melhor forma de explicar aquele ritmo seria dizer que alguma coisa para lá do poeta intervém na poesia». No conjunto dos seus «seis desenhos e cortantes» para a exposição *nem sombra nem vento*, em 2002, Carlos Nogueira põe à vista de forma clara este processo de construção ritmada com cesuras. João Miguel Fernandes Jorge interpreta esses seis desenhos brancos à luz do que designa o seu «pendor místico» para o abismo do «sem-fundo», e do conceito suprematista da «excitação» (proposto por Malevitch). Mas talvez não haja aí, se os olharmos à luz daquela «lei calculável» de Hölderlin, e do que conhecemos do próprio processo de trabalho de Carlos Nogueira, mais do que uma forma particular do sublime sem *pathos*, de pequenas epifanias do material em que o «modo leve de mudar» do artista introduz aquele mais-de-linguagem da obra, com a sua marca *unheimlich*, estranhamente perturbadora, de que fala Heidegger a propósito de um dos grandes hinos de Hölderlin sobre «O Danúbio».

Na «leveza e claridade» próprias do «peso das coisas» que integram a presente exposição de Carlos Nogueira é também muito visível esta leve tensão entre o rio infinito do ritmo e a música dissonante e necessária das ínfimas cesuras que o pontuam, na alternância do negro e do branco, nos pequenos desvios de sequências e escalas, nas ténues variações entre as tonalidades da parafina, da grafite ou do vidro, sabiamente doseadas entre a

nothing more than a particular form of the pathos-less sublime, of small epiphanies of the material in which the artist's 'gentle shifting' introduces that more-than-language quality of the work, with its uncanny, strangely perturbing trait, discussed by Heidegger with respect to one of Hölderlin's great hymns on 'The Danube'.

What is also very visible in the 'lightness and clarity' particular to the 'weight of things' that make up this exhibition by Carlos Nogueira is this gentle tension between the infinite river of the rhythm and the dissonant and necessary music of the slight caesuras that punctuate it, in the alternation between black and white, in the small deviations in sequence and scale, in the subtle variations between the tones of paraffin, graphite and glass, cleverly measured out between transparency, reflectivity and opaque surface, and elements arranged vertically, horizontally or obliquely.

3. *On the landscapes: games and tensions of times and spaces*

Thus, within the space of the make-up of the work itself, and of the times present within it, what we might call 'landscapes' are generated, a term that the artist has used on more than one occasion. Much as occurs in the work of a creator of landscapes and figures such as Maria Gabriela Llansol, landscape is not, for Carlos Nogueira, a filled, natural or constructed space, that stretches out between us and the horizon. Landscape is something that happens within the work, through the interaction between textures, forms, colours — and the appeals to the imagination that emerge from it. Thus Carlos Nogueira, with his very particular instinct for titles (referred to by João Pinharanda as his 'secret vice for naming')

transparência, a reflexividade e a superfície opaca, a disposição vertical, horizontal ou oblíqua dos elementos.

3. Das paisagens: jogos e tensões de tempos e espaços

Geram-se assim, no espaço da própria tessitura da obra e dos tempos nela presentes, aquilo a que poderíamos chamar «paisagens», e que o artista por mais de uma vez assim tem designado. Como acontece também com esta noção na obra de uma criadora de paisagens e figuras como Maria Gabriela Llansol, paisagem não é, para Carlos Nogueira, um espaço preenchido, natural ou construído, que se desenrola entre mim e o horizonte. Paisagem é algo que acontece no interior da obra, pela interacção entre texturas, formas, cores — e os apelos imaginários daí nascidos. Por isso Carlos Nogueira, com a sua intuição muito particular para os títulos (a que João Pinharanda já chamou o seu «secreto vício de nomear»), traz muitas vezes para as suas obras termos como «paisagens», «rio», «floresta», «nascentes», «as terras todas», «o mar a pedra», «linha de mar»... Llansol verá ainda a paisagem textual como «um reino natural de silêncio», e escreve: «Quando me aproximo de uma paisagem, aproximo-me desse silêncio; aqui, não há nenhuma paisagem abandonada porque uma paisagem não reage como as casas sós. Não está triste, mas serena de narrativa. Se eu conseguir colocar o texto em consonância, o melhor-do-humano é-me devolvido pela paisagem.» Também não há abandono nas paisagens de Carlos Nogueira, porque elas estão preenchidas pela densidade dos seus materiais e texturas, humanizados na aparente frieza da construção ou da

often brings to his works terms such as ‘landscapes’, ‘river’, ‘forest’, ‘springs’, ‘all lands’, ‘the sea the stone’, ‘sea line’... Llansol also sees the textual landscape as ‘a natural domain of silence’, and writes: ‘When I approach a landscape, I approach this silence; here, there is no abandoned landscape because a landscape does not respond like solitary houses. It is not sad, but serene in narrative. If I manage to position the text in harmony, the best-of-humanity is returned to me by the landscape.’ There is no abandonment in Carlos Nogueira’s landscapes either, since they are filled with the density of their materials and textures, humanised in the apparent coldness of the construction or the installation, with the lived *time* that they exude. It is still and always a ‘parcelling out of nature’ (to use Simmel’s definition), but now in the form of a second nature that has been humanised by the strata of time deposited upon it — in the different phases of the artist’s work and above all in the objects and materials that are part of it, frequently without concealing their status as refuse, vestige or ruin. However, unlike the ruin that in landscape generates a relationship with time that is nostalgic, here this nostalgia is annulled by the rehabilitation (which is mobilising and ennobling) of the vestiges that the repository of the past or the coincidence of encounter has to offer. The relationship with time is altered, because the past is no longer a scrapyard of nostalgia but a store of potential. And since the work cannot annul or reject its nature as a constructed thing (always seen as a violating or reversal of nature) it therefore returns to its status as echo — a response but not a representation — of the world and the mark of the days upon it. Through this tensional equilibrium, Carlos Nogueira shows an affinity with a kind of

instalação, pelo *tempo* vivido que deles ressuma. É ainda e sempre «um recorte da natureza» (na definição de Simmel), mas agora na forma de uma segunda natureza humanizada pelos estratos de tempo que sobre ela se depositam — nas diferentes fases do trabalho do artista e sobretudo nos objectos e materiais que a integram, muitas vezes sem esconderem o seu estatuto de refugio, resto, ruína. Mas, diferentemente da ruína que na paisagem gera uma relação com o tempo que é da ordem da nostalgia, aqui esta é anulada pela reabilitação (que é mobilização e nobilitação) dos restos que o repositório do passado ou o acaso dos encontros têm para oferecer. A relação com o tempo altera-se, porque o passado deixa de ser um cemitério de nostalgias para passar a ser um depósito de promessas. E não podendo a obra anular ou rejeitar a sua condição de coisa construída (sempre vista como violentação ou reverso da natureza), ela reaproxima-se assim da sua condição de eco — resposta, mas não representação — do mundo e do que os dias nele foram deixando. Pela via deste equilíbrio tensional, Carlos Nogueira aproxima-se de uma certa classicidade, de que um autor como Goethe (um clássico atípico) ou os primeiros Românticos alemães (já arautos da nossa modernidade) estavam bem cientes, como se pode ver em algumas linhas de um poema do primeiro sobre «Natureza e arte»:

*Natura e arte parecem não se dar,
E sem darmos por isso se encontraram.
[...]
À perfeição chegar é veleidade.*

classicism, clearly recognised by a writer such as Goethe (an atypical classicist) or by the early German Romantics (already heralding our modernity), as can be seen in these lines from a poem by the former on ‘Nature and Art’:

Nature and Art they go their separate ways,
It seems; yet all at once they find each other.
[...]
For pure perfection's heights will strive in vain.
To achieve great things, we must be self-confined:
Mastery is revealed in limitation
And law alone can set us free again.⁴

If we move from the temporal plane to the spatial dimension of Carlos Nogueira's ‘landscapes’, everything becomes still more evident in his constructions, because they are structurally constituted on the basis of a principle of *linking-separation* or *closeness-distance*. Any construction (or ‘built drawing’, as Delfim Sardo puts it) by Carlos Nogueira objectively links what was separated — it constructs, within the work, a *path* that, with time, will become method (which is the same thing, if we recall the Greek sense of *methodos*). In the constitution of any work there is a sense of movement that is always associated with a path (even when it is labyrinthine, as evidenced by the common root of path, movement and labyrinth in German: *Weg, Bewegung, Irrweg*); and also to all the method, since it is only with the method that things, pieces and fragments are activated and relate to each other. With respect to this underlying principle (linking-separating, close-distant) we could again turn to thinkers such as Georg

⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Selected Poetry*, translated by David Luke (London: Penguin Books, 1999).

*Toda a grandeza exige contenção;
Sabe aceitar limites a mestria,
E só a lei nos dá a liberdade.*

Se do plano do tempo passarmos para o da dimensão espacial das «paisagens» de Carlos Nogueira, tudo se torna ainda mais evidente nas suas construções, porque elas se constituem estruturalmente na base de um princípio de *ligação-separação* ou de *proximidade-distância*. Qualquer construção (ou «desenho edificado», como diz Delfim Sardo) de Carlos Nogueira liga objectivamente o que estava separado — constrói, no interior da obra, um *caminho* que, com o tempo, se tornará *método* (o que é a mesma coisa, se lembrarmos o sentido grego de *methodos*). Há na constituição de qualquer obra um sentido de movimento sempre associado a *caminho* (mesmo àquele que é labiríntico, como atesta a raiz comum de *caminho*, movimento e labirinto na língua alemã: *Weg, Bewegung, Irrweg*); e também a todo o método, já que só com ele as coisas, peças, fragmentos se activam e relacionam.

A propósito deste princípio fundador (ligar-separar, próximo-distante) poderíamos evocar uma vez mais pensadores como Georg Simmel e Benjamin. Simmel vê no separar e ligar, materializados na imagem da *porta*, dois lados do mesmo acto e do mesmo movimento. Por isso (no ensaio «Ponte e porta») a porta lhe oferece mais possibilidades de sentido (e de passagem: de fora para dentro e vice-versa) do que a ponte ou a janela. Também Álvaro Siza, a propósito da exposição *desenhos de*

Simmel and Benjamin. In separating and linking, embodied by the image of the *door*, Simmel sees two sides of the same act and the same movement. Thus (in the essay 'Bridge and Door') the door presents him with more possibilities of meaning (and of passage: from outside to inside, and vice-versa) than the bridge or the window. And discussing the exhibition *desenhos de construção com casa. e céu* [*construction drawings with house. and sky*] (2006), Álvaro Siza notes: 'The house is the shelter... The main thing in the house is the door — to the world, or for fleeing from the world.' And Simmel again: 'The... [wall] is mute but the door speaks... The teleological emotion with respect to the window is directed almost exclusively from inside to outside... it is one-sided'.⁵

In Carlos Nogueira's works many doors and portals open and close; actual doors and doors that are suggested to the imagination, opening up two-way paths between work and viewer; or of coexistence between the diverse within the work, through relationships of greater or lesser closeness or distance between the constitutive elements — and here, in fact, the spatial and temporal planes intersect. In the relationships of proximity that are necessarily imposed on the objectively disparate elements of a work of synthesis such as the 'installation' of *da natureza das coisas tudo acaba* (Porto, 2014), closeness and distance enter into a bi-univocal relationship that can only be addressed in terms of the dual perspective of the times of the various objects that are part of the work (which will be unknown to the spectator, who, at best, vaguely intuits them) and of the relative positions that they occupy in the space of the structure where they are arranged and exhibited. To employ a concept from Walter

5
Georg Simmel, 'Bridge and Door', translated by Mark Ritter, in *Theory, Culture and Society* (London: SAGE), Vol. II (1994), pp. 7-8.

construção com casa. e céu (2006), anota: «A casa é o abrigo [...] A coisa principal da casa é a porta — para o mundo, ou para fugir ao mundo.» E ainda Simmel: «A parede é muda. A porta fala [...] O sentido teleológico diante da janela orienta-se quase exclusivamente de dentro para fora [...], é unilateral».

Nas obras de Carlos Nogueira abrem-se e fecham-se muitas portas e portadas, as propriamente ditas e as que se oferecem à imaginação, abrindo caminhos de via dupla entre obra e espectador; ou de convivência do diverso na obra, por relações de maior ou menor proximidade ou distância entre os seus elementos constitutivos — e aqui cruzam-se, de facto, os planos espacial e temporal. Nas relações de vizinhança que necessariamente se impõem aos elementos objectivamente díspares de uma obra de síntese como a «instalação» *da natureza das coisas tudo acaba* (Porto, 2014), proximidade e distância entram numa relação bi-unívoca que só é tratável em função da dupla perspectiva dos tempos dos vários objectos integrantes da obra (que o espectador desconhecerá, podendo quando muito intuí-los vagamente) e das posições relativas que eles ocupam no espaço da estrutura onde estão dispostos e expostos. Recorrendo a um conceito benjaminiano — o de «aura» — que tem igualmente a ver com noções de proximidade e distância em relação a um objecto, artístico ou não, poderia concluir-se que da convergência desses dois factores poderá ainda nascer a carga «aurática» maior ou menor de cada objecto ou conjunto de objectos. A aura é, para Benjamin, essencialmente uma questão de olhares e de correspondências — que

Benjamin — that of the 'aura' — that is also concerned with notions of closeness and distance in relation to an object, whether artistic or not, it might be concluded that from the convergence of these two factors the greater or lesser 'auratic' content of each object or group of objects may also emerge. Aura is, for Benjamin, essentially a question of gazes and correspondences — that may occur both between object and viewer, and between the objects that 'gaze' at each other, from different spaces and times, in an installation by Carlos Nogueira: Benjamin: 'Inherent in the gaze, however, is the expectation that it will be returned by that on which it is bestowed. Where this expectation is met (which, in the case of thought processes, can apply equally to an intentional gaze of awareness and to a glance pure and simple), there is an experience of the aura in all its fullness... The person we look at, or who feels he is being looked at, looks at us in turn. To experience the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look back at us.'⁶

This is the poetic, intersubjective and 'transcendental' side of Carlos Nogueira's work.

4. *Transcendental | poetic | project*

In this sense (which is that of the Jena Romantics, at the end of the eighteenth century), all of Carlos Nogueira's work is a *transcendental poetic project*. To demonstrate this, it is sufficient to quote three fragments from Friedrich Schlegel, from the magazine *Athenäum* (1798-1800), and to understand the notion of 'poetry' in the broad and inclusive sense of all the arts (and also philosophy and criticism) bestowed on it by this first Romantic generation:

6

Walter Benjamin, *Essays on Charles Baudelaire*, edited by Michael Jennings (Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006), p. 204.

tanto podem acontecer entre objecto e espectador, como entre os objectos que se «olham», a partir de espaços e tempos diversos, numa instalação de Carlos Nogueira. Benjamin: «[...] no olhar vive a expectativa de ser correspondido por aquele a quem ele se oferece. Quando essa expectativa é correspondida (e, no pensamento, ela tanto pode aplicar-se a um olhar intencional da atenção como ao olhar puro e simples), o olhar vive plenamente a experiência da aura [...] Aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos. Ter a experiência da aura de um fenómeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar.» Este será o lado poético, intersubjectivo e «transcendental», da Obra de Carlos Nogueira.

4. *Projecto | poético | transcendental*

Neste sentido (que é o dos Românticos de Iena, em finais do século XVIII), toda a Obra de Carlos Nogueira é um *projecto poético transcendental*. Para o mostrar bastará citar três fragmentos de Friedrich Schlegel, na revista *Athenäum* (1798-1800), e entender a noção de «poesia» no sentido amplo e integrador de todas as artes (e também da filosofia e da crítica) que lhe deu esta primeira geração romântica:

1. *Um projecto é o germe subjectivo de um objecto em devir. A vocação para os projectos — que podemos designar de fragmentos de futuro — só se distingue da vocação para os fragmentos do passado pela orientação.* [Fragmento 22]

1. *A project is the subjective germ of a developing object... The sense for projects — which could be called fragments of the future — differs from the sense for the fragments of the past only in direction.* [Fragment 22]

2. *Romantic poetry is a progressive universal poetry... On the wings of poetic reflection, it can raise things to a higher power and multiply them in an endless row of mirrors.* [Fragment 116]

3. *There is a poetry whose One and Only is the relation between the ideal and the real and which thus would have to be called transcendental poetry... [its aim is to] represent itself... and to be everywhere always poetry and at the same time poetry of poetry.* [Fragment 238]

The *project*-like quality and the *poetic* side of Carlos Nogueira's interventions have generally been noted. Perhaps less clear is the 'transcendental' sense that I ascribe to them here. As the last two fragments suggest, 'transcendental' refers here, on the one hand, to that which makes it possible to raise the common to a higher power and, on the other, to a process of self-reflection. Carlos Nogueira's work is therefore transcendental because in it everything is what it is (in the immanence of the materials, objects, fragments) to then become other — whether as a result of the *effect of relation* (with the rest of the vestiges, lessening its apparent autonomy) or of the *effect of exponentiation* (the necessary elevation to other meanings). And thus — to return to the underlying archetype with which this reflection began — a house is a house is *not* a house, because it is merely and still and always

2. *A poesia romântica é uma poesia universal progressiva... capaz de, nas asas da reflexão poética, potenciar incessantemente as coisas, multiplicando-as como numa série infinita de espelhos.* [Fragmento 116]

3. *Há uma poesia exclusivamente centrada sobre a relação entre o real e o ideal: deveria chamar-se poesia transcendental — representar-se também a si própria e ser sempre, a um tempo, poesia e poesia da poesia.* [Fragmento 238]

O carácter de *projecto* e o lado *poético* das intervenções de Carlos Nogueira têm sido geralmente assinalados. Menos claro poderá ser o sentido do «transcendental» que agora lhe atribuo. Como sugerem os dois últimos fragmentos, «transcendental» remete aqui, por um lado, para aquilo que permite elevar o comum a uma outra potência, e, por outro, para um processo de auto-reflexão. A Obra de Carlos Nogueira será então transcendental porque nela tudo é o que é (na imanência dos materiais, objectos, fragmentos) para logo deixar de o ser — quer pelo *efeito de relação* (com o resto dos restos, atenuando a sua aparente autonomia), quer por *efeito de potenciação* (elevação necessária a outros sentidos). E assim — para voltarmos ao arquétipo fundador com que abrimos estas reflexões — uma casa é uma casa *não* é uma casa, porque é tão-somente e ainda e sempre uma construção em curso, ou porque já é receptáculo, lugar de acolhimento ou de passagem para uma árvore ou para um chão branco ou para o reflexo do céu ou... ou... Esta Obra, cada obra

an ongoing construction, or because it is now a receptacle, a place of shelter or of passage for a tree or a white floor or for the reflection of the sky or... or... This work, each work within this work is thus finished and unlimited, closed in on itself like a hedgehog (the image of the fragment for Schlegel), yet projecting numerous spines to the most diverse firmaments of meaning, which over time took on the form of a specific world. It is within this controlled dispersion that one can best understand ‘the place of things’ in the poetic, fragmentary and transcendental world of any ‘construction’, of the entire open construction that is the work of Carlos Nogueira.

tradução do original

LUCY PHILLIPS

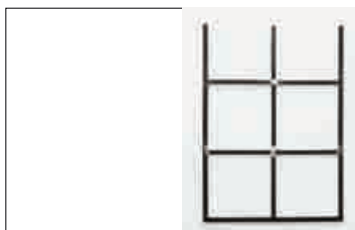
desta Obra é, assim, *acabada e ilimitada*, fechada sobre si mesma como um ouriço (a imagem do fragmento para Schlegel), mas projectando inúmeras hastes para os mais diversos firmamentos de sentido, que ao longo do tempo se foram configurando como um universo próprio. É nesta dispersão controlada que melhor se pode entender «o lugar das coisas» no universo poético, fragmentário e transcendental de qualquer «construção», de toda essa construção aberta que é a Obra de Carlos Nogueira.

obras
works



nem o tempo passa
3+1 arte contemporânea
not even time passes
3+1 contemporary art
lisboa | lisbon 25.09.2015 | 07.11.2015

10 | 11



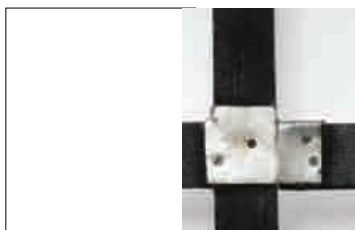
desenho de casa geminada com jardim aberto, 2015
madeira, ferro, papel e carvão
drawing of a semi-detached house with open garden, 2015
wood, iron, paper and charcoal
196x130,2x7,4 cm
coleção Câmara Municipal de Lisboa

12 | 13



pormenor
detail

14 | 15



pormenor
detail

16 | 17



construção horizontal, 2015
madeira, ferro, esmalte e vidro
horizontal construction, 2015
wood, iron, enamel and glass
[3x] 130,6x46,7x33,3 cm
[3x] 130,6x43,2x33,3 cm

18 | 19



pormenor
detail

20 | 21



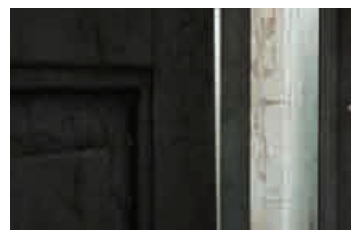
desenho esquivo, 2015
madeira, ferro, esmalte, vidro e carvão
elusive figure, 2015
wood, iron, enamel, glass and charcoal
176x104x48,8 cm
coleção particular

22 | 23



pormenor
detail

24 | 25



pormenor
detail

26 | 27



casa comprida com 3 lugares, 2015
madeira, goma laca e parafina
 long house with 3 places, 2015
 wood, shellac, paraffin wax

[2x] 38,8x18x5 cm
 coleção particular

28 | 29



construção vertical 2, 2015
madeira, ferro, esmalte e vidro
 vertical construction 2, 2015
 wood, iron, enamel and glass

[1x] 258,6x64,8x37,8 cm
 [1x] 258,6x61,2x37,8 cm

40 | 41



casa comprida com 5 lugares, 2015
madeira, goma laca e parafina
 long house with 5 places, 2015
 wood, shellac, paraffin wax

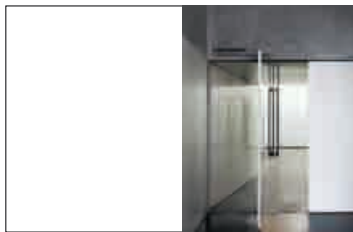
[2x] 38,8x18x5 cm
 coleção particular

30 | 31



pormenor
 detail

42 | 43



o peso das coisas. leveza e claridade
appleton square
 the weight of things. lightness and clarity
 appleton square

lisboa | lisbon 01.10.2015 | 31.10.2015

34 | 35



casa comprida, 1985|2015
madeira, esmalte e tempo
 long house, 1985|2015
 wood, enamel and time

26,7x125,7x26,5 cm
 coleção Delfim Sardo

44 | 45



36 | 37



46 | 47



construção vertical 1, 2015
madeira, ferro, esmalte e vidro
 vertical construction 1, 2015
 wood, iron, enamel and glass

[1x] 258,6x64,8x37,8 cm
 [1x] 258,6x61,2x37,8 cm

38 | 39



pormenor
 detail

48 | 49



construção em branco, 2015
madeira, esmalte e grafite
construction in white, 2015
wood, enamel and graphite
[6x] 132x60x30 cm

50 | 51



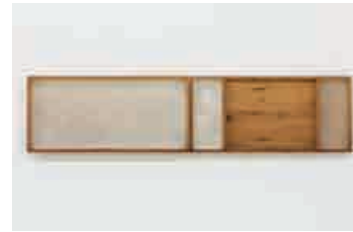
pormenor
detail

60 | 61



pormenor
detail

52 | 53



casa comprida com 4 lugares, 2015
madeira, goma laca e parafina
long house with 4 places, 2015
wood, shellac, paraffin wax

[2x] 39x18x3 cm
coleção particular

62 | 63



pormenor
detail

54 | 55



pormenor
detail

64 | 65



56 | 57



casa comprida com 7 lugares, 2015
madeira, goma laca e parafina
long house with 7 places, 2015
wood, shellac, paraffin wax

[2x] 39x18x3 cm
coleção Vasco Appleton

66 | 67



construção horizontal, 2015
ferro zincado
horizontal construction, 2015
zinc plated iron

43,5x137,4x48,6 cm

58 | 59



pormenor
detail

68 | 69

exposições

exhibitions

carlos nogueira

www.carlosnogueira.com

nem o tempo passa

3+1 arte contemporânea

not even time passes

3+1 contemporary art

lisboa | lisbon 25.09.2015 | 07.11.2015

**o peso das coisas. leveza e claridade
appleton square**

the weight of things. lightness and clarity
appleton square

lisboa | lisbon 01.10.2015 | 31.10.2015

montagem

set up

francisco soares

sérgio gato

o autor agradece a todos quantos o apoiaram e tornaram possível as exposições e o catálogo.

the author wishes to thank all those who have given their support to make these exhibitions and the catalogue possible.

catálogo

catalogue

carlos nogueira

nem o tempo passa

not even time passes

o peso das coisas. leveza e claridade

the weight of things. lightness and clarity

concepção

concept

carlos nogueira

textos

texts

carlos nogueira
caroline hancock
delfim sardo
joão barrento

revisão

proofreading

luis manuel gaspar [pt]

rgg [en |

desenho gráfico

design

carlos nogueira
pedro santos

fotografia

photography

antónio jorge silva

traduções

translations

maria etelvina santos [en | pt]

lucy phillips [pt | en]

traduções dos textos de cn

cn text translations

richard zimler

impressão e acabamento

printing & finishing

Gráfica Maiadouro

ISBN

978-972-98938-2-7

depósito legal

legal deposit

424639/17



