



ALBERTO CARNEIRO

“Esculturas e Desenhos
— 1963 - 2015”

FÁBRICA DE SANTO THYRSO

"Esculturas e Desenhos
"Sculptures and Drawings
— 1963 - 2015"

ALBERTO CARNEIRO

FÁBRICA DE SANTO THYRSO

7 Março March
— 30 Abril April







These lines are first and foremost an opportunity to express our deepest gratitude to Alberto Carneiro, friend, artist, teacher and devoted citizen with a commitment to his fellow men.

Alberto Carneiro's name is intrinsically related to that of Santo Tirso, not only for the pieces he made for the town, but especially because he gave strong impetus to a monumental public art project, structured as ten symposia dealing with contemporary art and, more specifically, public sculpture. Paving the way for the creation of the Santo Tirso International Contemporary Sculpture Museum, directed by Carneiro, those symposia have also built up its collection.

Officially opened by former Portuguese President Jorge Sampaio in 1997, the Santo Tirso ICSM was conceived as a forum for the coming together of diverse contemporary art trends, the dissemination of art and culture, as well as the debate and exchange of ideas concerning the town as a matrix of innovative projects, the exploration of its unique structure and its relation with the surrounding community, asserting itself as a pluralistic space for citizen participation and empowerment.

Alberto Carneiro's artistic experience and perception have been characterised by an anthropological approach focused on the intricate relationships between nature and culture. From this perspective, this exhibit offers a rare chance for understanding his already long career, through which he has industriously sought unity in diversity by translating his creative process into different artistic media. The exhibit also provides a new vantage point for a deeper, more consistent interpretation of Carneiro's works housed in Fábrica de Santo Thyrsó. A privileged space in town, adding value to the entire region, it gives collective identity a new dimension, not only through the preservation of the historical legacy, but essentially by encouraging and advancing its capacity to transform the present.

Joaquim Couto
MAYOR OF SANTO TIRSO

Santo Tirso, February 2015

Este é um espaço de circunstância, uma oportunidade de poder expressar uma palavra de sincero agradecimento a Alberto Carneiro, ao amigo, ao artista, ao professor, ao cidadão empenhado e comprometido com os seus concidadãos.

Alberto Carneiro encontra-se intrinsecamente ligado ao conselho de Santo Tirso, não só pelo facto de ter obras expostas na cidade, mas, fundamentalmente, por ter sido o grande impulsionador da realização de um grandioso projeto de arte pública, estruturado na realização de dez simpósios, aos quais estiveram subjacentes temáticas ligadas à arte contemporânea e, especificamente, à escultura pública, que constituíram o acervo nuclear e o fundamento da criação do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, de que é comissário artístico.

Formalmente inaugurado em 1997 pelo Presidente da República, Dr. Jorge Sampaio, o MIECST pretende ser um espaço de diálogo e confronto de várias correntes artísticas contemporâneas, de divulgação da arte, de debate e confronto de ideias, tendo por base a cidade, enquanto polo gerador de projetos inovadores, explorando a singularidade da sua estrutura e a relação que estabelece com a comunidade, assumindo-se como um espaço plural e de afirmação de cidadania.

O horizonte artístico de Alberto Carneiro é marcado por uma abordagem de índole antropológica, centrada nas complexas relações que ligam a natureza e a cultura. Nessa perspetiva, a exposição patente constitui uma oportunidade única para entendermos o seu já longo percurso artístico, marcado por um processo criativo formulado em diferentes suportes em que o artista procurou diligentemente a unidade na diferença. A exposição proporciona-nos ainda um novo ponto de partida para, de um modo mais consistente, interpretar o sentido mais profundo das suas obras que temos o privilégio de "acolher" na Fábrica de Santo Thyrsó, um espaço privilegiado da cidade que muito valoriza o Município e a Região, dando outra dimensão à identidade coletiva, na medida em que esta não se desenvolve apenas pela preservação de marcas históricas mas, essencialmente, pela projeção da sua capacidade de transformar o presente.

Joaquim Couto
O PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO

Santo Tirso, fevereiro 2015





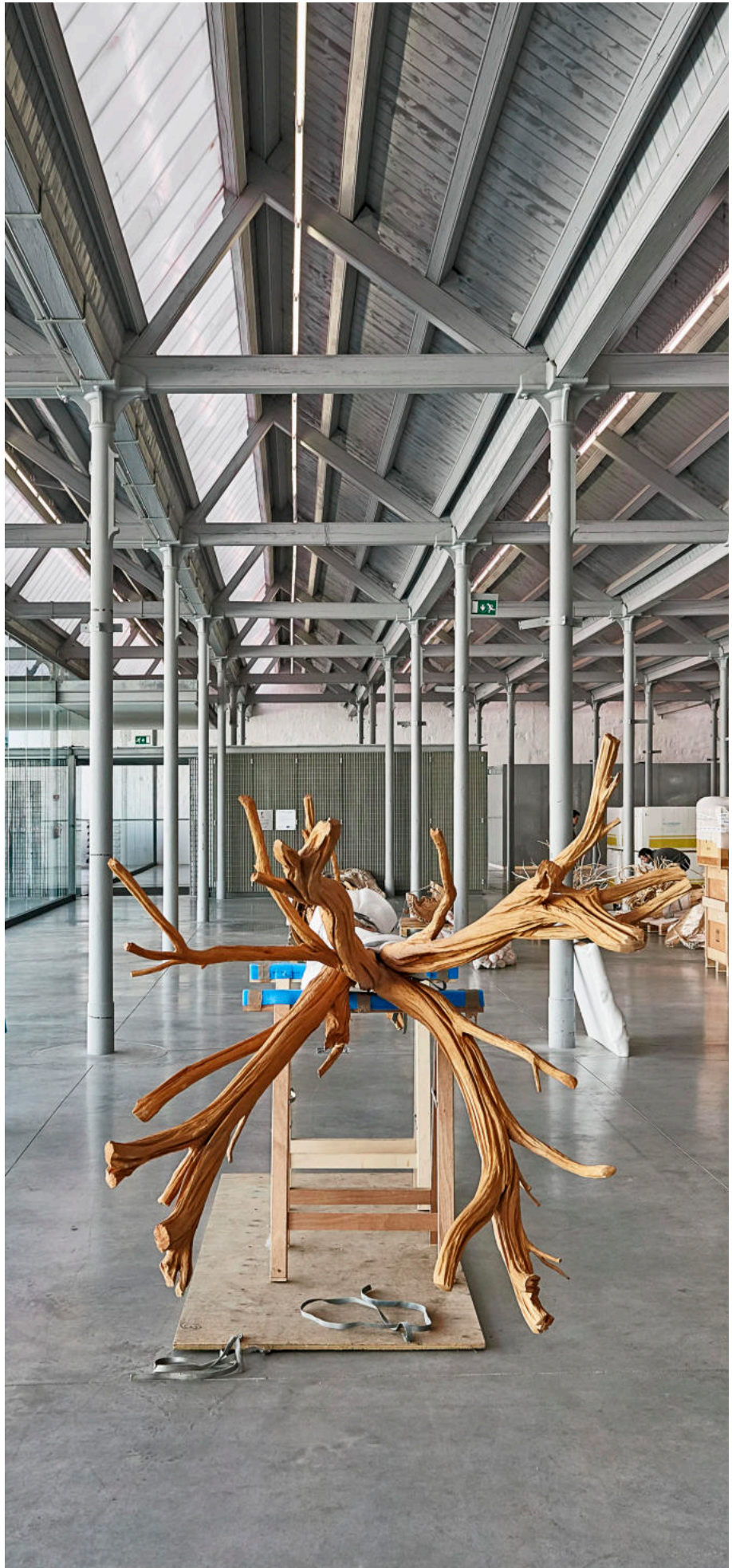


"Esculturas e Desenhos
"Sculptures and Drawings
— 1963 - 2015"











O REINO DA INFÂNCIA THE KINGDOM OF CHILDHOOD



*O tempo (aiôn) é uma criança que brinca, que joga ao dados.
Reinado da criança*

*Time [aiôn] is a child playing a game of dice.
The kingship of the child.*

(Heráclito, Fr. DK B52)

Seja *aiôn* traduzido ou compreendido por “período de vida de um homem”, “vida”, “duração” ou mesmo por “eternidade”, em todos os casos ele distingue-se do carácter destruidor do tempo-cronos. Não é o tempo que mata os seus próprios filhos – tal como antes tinha castrado o seu próprio pai. Cronos destrói a força viril e a promessa de fecundidade. *Aiôn* é, pelo contrário, a própria força da vida. O esforço, a perseverança, para se manter no ser. *Aiôn*, etimologicamente terá a sua raiz em “força vital”. Cronos, pelo contrário, é força mortal. *Aiôn* é o tempo-eternidade, o tempo contínuo, que se opõe ao tempo medida, cronológico, voraz, destruidor.

Aiôn, afirma Heráclito, é uma criança. Para a criança o tempo é sem medida. O tempo é para ser perdido, para fruir. É duração indeterminada. Esse tempo como possibilidade de brincar opõe-se ao tempo produtivo, utilitário, contado. *Aiôn* é, então, a intensificação do tempo. É o tempo inocente, disponível, dispendido, aberto, plástico – é o tempo da arte. A qualidade do tempo-*aiôn* é o seu carácter infantil: a sua plasticidade, a incerteza, o imprevisível. Tempo dos possíveis, não das certezas. Tempo inseguro e vulnerável.

Aiôn é criança: não como uma etapa de passagem, mas como um estado, condição existencial. É tempo de começo, mas permanente, agora e não num passado. Promessa e esperança presentes. Estado de incompletude.

Aiôn é o tempo do olhar infantil sobre o mundo: atitude de acolhimento e em que tudo é ainda novo. O tempo da atenção e do espanto – o princípio da filosofia, o princípio da arte.

Mas Heráclito diz mais: *Aiôn* é uma criança que brinca – literalmente, o fragmento afirma que é uma criança que crieceia. Criança criando (*aiôn pais esti paizôn*), do verbo inexistente em português “criançar”, fazer coisas de criança. Nesse deixar ser aquilo que é, tempo de liberdade, autêntico, ela está inteira – tal como o tempo é inteiro na eternidade.

Aiôn é tempo do lúdico: tempo-infância, livre, disponível, incerto. Improdutivo e produtor de si mesmo, do próprio homem. Sem um fim fora dele próprio. Processo em acontecimento – onde as normas vigentes habituais são suspensas momentaneamente e novas regras são instauradas.

A que joga essa criança que é *aiôn*? É difícil de identificar a que jogo corresponderia a palavra *pessêuon*. Um jogo de destreza –

Whether *aiôn* is translated or understood as “man’s life span”, “lifetime”, “duration”, or even “eternity”, it is in any case different from Chronos the destroyer. This is not Time who kills his own children, after castrating his father. Indeed it is Chronos who emasculates and destroys the promise of fecundity. Unlike Chronos, *aiôn* is the vital force – the effort and determination to keep on being. Etymologically, *aiôn* means life force, whereas Chronos is a death force. *Aiôn* is eternal time, perpetuity, as opposed to the measured, chronological, voracious time that destroys.

Aiôn, says Heraclitus, is a child. To a child, time is measureless. Time is to be whiled away, enjoyed. It is unlimited duration. Time as endless play comes in contrast to productive, utilitarian, measured time. *Aiôn* is therefore time intensified. It is innocent, available, undisturbed, open, plastic time – it is the time of art. The quality of *aiôn*-time is its childlike nature, its plasticity, uncertainty, unpredictability. Time of possibilities, not certainties. Fragile and vulnerable time.

Aiôn is a child, not as in a transitory stage, but as a state of being, an existential condition. It is a permanent starting point, not in the past but now. Today’s promise and hope. A state of incompleteness. *Aiôn* is the time of the child looking upon and taking in the world, as everything is still new. Time of awareness and amazement – the beginning of philosophy, the beginning of art.

But Heraclitus also says that *aiôn* is a child playing or, literally, a child that ‘childs’. A childing child (*aiôn pais esti paizôn*, as the fragment reads), and it is necessary to coin the verb “to child”, meaning “to do childlike things”. In being what it is, authentic time of freedom, the child is whole, just like time is complete in eternity.

Aiôn is playful time, free, unlimited, uncertain infancy-time. Unproductive and productive of itself and of man. Purposeless outside itself. An undergoing process, in which current norms are momentarily suspended and new rules are enforced.

What is the game played by the child that is *aiôn*? It is difficult to identify which game the word *pessêuon* referred to.

física ou mental – ou de pura sorte? Um jogo solitário ou que exige um par? São várias as traduções: gamão, damas, dados ou um jogo que envolvia pequenos pedaços de ossos... Como aquele que jogam os filhos de Medeia no fresco vindo de Pompeia, da Casa dei Dioscuri, que está hoje no Museu Arqueológico de Nápoles, assim descrito por Pascal Quignard: “quase no centro do fresco, as duas crianças, Mérmero e Feres, jogando com os ossinhos que estão em vias de se tornar (*son en train de devenir*)”.

Seria um jogo com resultado incerto, inútil, que vale pelo prazer que dele se tira. Até porque o fim é certo – mas a criança que joga não pensa ainda nisso. O tempo do jogo é tempo suspenso, tempo arrancado ao tempo. Como o da acção do fresco: só nós, espectadores que leram Eurípedes ou conhecem o mito, sabem o que Medeia irá fazer aos seus filhos. Vemos já a cena pintada a partir do seu final. Na verdade, eles apenas jogam, eternamente lançam e apanham os ossinhos, suspensos, e temos que imaginá-los felizes.

Aiôn é o reino da infância – a criança é a regente, é ela que tem o poder real, o governo desse mundo pertence-lhe. Mas,

A game of physical or mental skill, or a game of chance? A one – or two – player game? There are several possible translations: gammon, checkers, dice, or a game played with little pieces of bone... like the one played by Medea's sons on the fresco from Pompeii's House of the Dioscuri (today found at the Naples National Archaeological Museum), thus described by Pascal Quignard: “almost at the centre of the fresco, there are two children, Mermeros and Pheres, playing with the bones they will soon turn into (*son en train de devenir*)”.

That would be a game with an uncertain result, pointless, worth only for the pleasure it provides. Even though the end is certain, the child who plays does not think about it yet. Play-time is suspended time, time ripped off from time. Just like the scene on the fresco: only we, the spectators, who have read Euripides and are acquainted with the myth, know what Medea will do to her sons. We look at the scene from its end-point. Actually, the boys just play, suspended, forever casting and catching the little bones, and we have to imagine them happy. *Aiôn* is the kingdom of childhood – kingship to the child, who has the royal power and rules over that world. Paradoxically, however, the child's kingdom is fragile and vulnerable, as plas-

CENA PRIMITIVA. A INFÂNCIA REENCONTRADA
THE PRIMORDIAL SCENE. CHILDHOOD REGAINED

paradoxalmente, o reino infantil é o reino da fragilidade, da vulnerabilidade – características necessárias à plasticidade, à criação. Para compreender esse poder da fragilidade, necessário ao artista, é preciso ir em direção à infância, não ao passado, mas ao centro de si mesmo. E atendê-la, esperá-la, Alberto Carneiro fê-lo, e soube aí permanecer. No bosque do eterno começo. Reaprendeu a criar – descobrindo nesse reino infantil a frágil e poderosa cena primitiva da sua obra.

A memória infantil, e a relação aí estabelecida com a terra é um tema recorrente no discurso de Alberto Carneiro sobre a sua obra. Em particular, quando descreve aquela que podemos considerar a sua cena primitiva: a memória da brincadeira infantil no canavial, onde se dá a descoberta da sexualidade. Só em Londres essa memória surgirá como epifânica e metamorfoseada, depois, em obra-envolvimento. No entanto, esse reencontro com a experiência infantil vai ser determinante para o seu percurso. O que aí encontrou, o espaço aberto por essa memória, torna-se um espaço plástico e originante. No centro da obra de Alberto Carneiro está essa origem mítica, o sonho-memória da descoberta da potência sexual, do poder do corpo, da partilha de uma co-naturalidade com a natureza numa brincadeira de crianças no espaço de um canavial no Coronado. A partir dessa recordação, a sua obra torna-se marca presente dessa ausência, dessa descoberta do que pode um corpo. Anamnese da potência corporal aí experimentada e da virilidade fecunda. O subtítulo da obra que faz, após a rememoração em Londres, indica-o também: *Canavial, Memória/metamorfose de um corpo ausente*.

ticity and creation necessarily are too. In order to understand that delicate power, essential to the artist, it is necessary to go towards childhood, not as a return to the past, but as a journey to one's inner core, where childhood is cherished. Alberto Carneiro has made that journey and knows how to stay in that forest of everlasting beginning. He has learnt how to child again, and in the kingdom of childhood has found the fragile and powerful primordial scene of his entire work.

Childhood memories, and his relationship with the earth ever since, are a recurring topic in Alberto Carneiro's discourse about his own work. One particular description may be considered his primordial scene: the memory of the boy playing in a cane field and discovering sexuality. Once in London, that recollection emerged like an epiphany and later metamorphosed into an all-embracing oeuvre. Thus, that reencounter with his childhood experience was a turning point that determined Carneiro's career. What he found there, the door opened by that memory, led to a plastic, pregnant space. At the centre of Alberto Carneiro's oeuvre rises that mythical origin, the dream-memory of the discovery of sexual energy, of the power of the body, of contentment shared with nature while children play among the canes in Coronado. From that memory onwards, Carneiro's work became a record of that absence, the discovery of the body's might. Anamnesis of the body's power and of fecund virility. The subtitle of the piece produced after the London reminiscence is also significant: *The cane field, Memory/metamorphosis of an absent body*.

Poderei afirmar que a obra desenvolvida ao longo destes cerca de 50 anos é o desenrolar desse jogo infantil inicial? Dessa cena primitiva que em Londres se revelou fecunda?

Antes de tomar consciência dessa memória, a sensualidade caracterizava já a sua obra – como na série de esculturas a que chamou *Afrodites* (1965-66). A superfície branca polida desperta, nos olhos, o desejo do toque. E não é Afrodite, segundo alguns mitos, a deusa criadora dos olhos, aquela que lhes atribuiu o fogo interior que permite ver? Não é esse fogo o próprio desejo que lançamos sobre as coisas, como uma mão que sai do nosso olhar em direção ao mundo? Da pele das *Afrodites*, até ao envolvimento corporal e tátil que as suas instalações futuras irão propor – criando lugares de imersão – a obra de Alberto Carneiro é um eco da potência do ser incarnado. As suas obras são um convite à pele – a que o nosso corpo toque o corpo da obra ou se sinta tocado por ela. Que se lance nesse rio. No centro da memória infantil já referida, tal como no interior da obra de arte, está isso que é, a um tempo, o mais íntimo e o mais estranho: a própria potência da criação, a vitalidade, a fecundidade. Potência fascinante e terrível, de que conhece-

Shall I say that Carneiro's almost fifty-year-long production has been the development of that original children's game, of that primordial scene that bore fruit in London?

Before being aware of that memory, sensuality already pervaded his work, as in the *Aphrodite* sculpture series (1965-66). The sight of the smooth white surface invites the touch. After all, is not Aphrodite, according to some myths, the goddess who created the eyes and gave them their inner fire? Is not that fire the very desire that we cast upon things, like a hand reaching out from our glance towards the world? From the *Aphrodite* series to the physical and tactile involvement demanded by his later, immersive installations, Carneiro's oeuvre echoes the strength of the incarnate being. All his pieces call for contact with the skin, so that our bodies touch or let themselves be touched by them. Let us swim in that river.

At the core of that childhood memory, just like at the core of any work of art, there is, both intimate and foreign, the vital and fecund power of creation. Glimpsed only briefly, that fascinating and terrible power defies logical knowledge and can

mos uma parte mínima, que parece escapar à possibilidade de conhecimento lógico e ao desejo de domínio. É, por isso, um outro modo de relação, que não apenas a linguagem verbal, que a sua obra exige. A criança, o infante (*in-fans*), não esqueçamos, é o que não fala. Mas vive, experimenta, sente. Aprende pelo próprio corpo que é parte do mundo e da vida, do cosmos que o ultrapassa e que o integra. E por isso brinca. A vida é uma criança que criancieira, que joga. O jogo é a própria vida.

Eros, com a sua força arrebatadora, esconde-se por entre os elementos destas esculturas. Numa obra apresentada nesta exposição, *Ainda a memória do corpo sobre a terra* (1987-88), oculta-se a influência da escultura de Bernini, *O êxtase de Santa Teresa* (1647-52) – onde o testemunho de Teresa da penetração profunda do seu coração pela seta na mão de um anjo, repetidamente, é figurado como um êxtase erótico, que o rosto e as dobras revoltas do hábito da carmelita parecem revelar. Espiritualidade mística e sensualidade carnal, ou espiritualidade carnal e sensualidade místicos, numa mesma escultura. Que gozo é esse, o dos místicos? Como dizê-lo? Sobre ele ficam calados ou usam metáforas ou imagens devedoras das experiências

do corpo. O que sentem é algo anterior à linguagem, fora dela, posterior a ela, pertença do corpo. Aí sentem-se como crianças, sem palavras, balbuciando coisas sem sentido. Experimentam algo de tão íntimo quanto de exterior a eles – uma forma de possessão, de descontrolo, de êxtase: sentem-se fora do lugar, de si. E isso no mais íntimo de si, como experiência interior.

Alberto Carneiro ecoa no título dessa obra (*Ainda a memória do corpo sobre a terra*), o subtítulo de *Canavial: Memória/metamorfose de um corpo ausente*. Nas duas, é o mesmo excedente de força vital, fulgor sexual, que fica metamorfoseado e em ausência. Essa cena primitiva não a vemos, não acedemos a ela, ela falta. E é como ausência e falha que aqui está. É isso que está em falta, o vazio, que dá sentido ao que vemos-sentimos. A infância, a sexualidade, o contacto com a terra, a experiência íntima. Essa cena primitiva é a nascente da obra – e o rio é, a um tempo, a negação da nascente e o seu prolongamento.

Fragmentando e afastando os elementos que na escultura de Bernini estão unidos, Alberto Carneiro transporta-nos para o centro do acontecimento, para a própria penetração em acto, a transverberação. Já não nos remete para os corpos de Teresa

never be harnessed. Carneiro's work, then, call for another type of relationship, no longer based on verbal language. Children, or infants (*in-fans*), let us not forget, are incapable of speech. But they do live, experience, feel, and learn through their own bodies, which are part of the world and of the cosmos that transcends and integrates it. That is why they play. Life is a child who child and plays games. And the game is life itself. The overwhelming power of Eros lies hidden inside these sculptures. A piece of this exhibit, *Still the memory of the body on the earth* (1987-88) reveals the influence of Bernini's *Ecstasy of Saint Teresa* (1647-52). Inspired by Saint Teresa's own description, this sculpture shows an angel plunging a spear deeply and repeatedly into her heart and leading her to almost erotic ecstasy, as the nun's facial expression and the folds in her vestment seem to confirm. Mystical spirituality and carnal sensuality, or carnal spirituality and mystical sensuality in a single sculpture. What kind of pleasure is the mystic's? How to put it in words? It remains unsaid, or hinted at through metaphors and imagery related to the body. What mystics feel is something out of

and beyond language, in the realm of the body, where they feel like speechless infants babbling nonsensically. What they experience is both intimate and external to themselves – a sort of possession, exhilaration and ecstasy. They feel out of place and of themselves, while at the same time go through the most private and intimate experience.

Alberto Carneiro's *Still the memory of the body on the earth* is reminiscent, in its title, of *The cane field. Memory/metamorphosis of an absent body*. In both, the same awesome vital force and sexual radiance are transfigured into absence. The primordial scene is missing and cannot be seen, but is perceived as a void. That is what is missing, the void that makes sense of what we see and feel. Childhood, sexuality, contact with the earth, intimate experience. That primordial scene is like the source of a river, whose course is both denial and continuation of that source. By breaking up and separating all that Bernini's sculpture had joined, Alberto Carneiro takes us to the kernel, to penetration as it takes place, to transverberation. His work no longer refers to Saint Teresa's or the angel's bodies, but to our own. As in

ou do anjo, mas para o nosso próprio corpo. Como em tantas das suas obras, essa convocação do espectador, colocando-o dentro da obra, no centro da mandala, é essencial para que a experiência seja directa, em primeira mão. Afinal, as experiências mais íntimas são as mais comuns e partilháveis. A memória de um corpo, o do artista, pode activar a memória de outros corpos, os dos espectadores. A obra de arte, em Alberto Carneiro, é forma de activação. De acordar a memória, consciente ou inconsciente, do corpo do espectador. Experiências tão íntimas quanto estranhas. Memórias passadas ou criação de futuros possíveis.

many other works, Carneiro summons the spectator and places him/her inside, at the centre of the mandala, which is essential for a direct, first-hand experience. After all, the most intimate experiences are the most ordinary and sharable ones. The memory of a body, the artist's, may bring forth the memory of other bodies, the spectators'. Intimate as much as foreign experiences. Past memories or the creation of possible futures.

ENXERTO. EXTIMIDADE

GRAFTING. EXTIMACY

“Exterioridade íntima”, é a definição que Lacan dá àquilo que, a um tempo, parece pertencer e não pertencer ao indivíduo: extimidade (*extimité*). É a característica de uma “coisa” que é igualmente exterior e íntima. Como o inconsciente, o desejo, a potência da sexualidade, o tempo, o próprio real. Aceitar a extimidade é modo de afirmar a ex-centricidade do sujeito. Descentralizá-lo. Mostrar que o seu centro lhe é exterior, do mesmo modo que o Outro lhe é interior. O Outro está já em si mesmo. *Interior intimo meo*. Como algo vindo de fora e enxertado em nós, ou nós enxertados no mundo, e que por essa técnica de enxertia nos tornamos consubstanciais – corpo do nosso corpo, vida da nossa vida – e, no entanto, experimentado ainda como estrangeiro. (Um exemplo: a morte, que é o mais próprio e íntimo em nós, e experimentada como o Outro absoluto.)

O conceito de extimidade permite escapar ao dualismo exterior-interior, é um conceito dialéctico, plástico. Dentro e fora são permutáveis, não contrários. Extimidade não se opõe nem a intimidade nem a exterioridade. Uma é o núcleo da outra. (Um outro exemplo: a natureza é um Outro, um fora, mas também a nossa própria vida, o rio que em nós corre. Outro exemplo: o reino infantil que em nós permanece e, no entanto, surge já como um país longínquo.)

Lacan defines extimacy (*extimité*) as “intimate exteriority”, that which is both inside and outside the individual. It is the characteristic of something at the same time intimate and strange, like the unconscious, desire, sexual drive, time, reality itself. Accepting extimacy is the way of asserting the subject’s ex-centricity. The subject’s centre is outside, and the Other is at the heart of the subject and of itself. *Interior intimo meo*. Something is grafted onto us, or we are grafted onto the world, and that grafting technique consubstantiates us with ourselves (body of our bodies, life of our lives), and is yet experienced as something foreign. Death, to give just one example, is the most intimate and profound experience in human life, yet experienced as an absolute Other.

The concept of extimacy does away with the exterior-interior duality as a plastic dialectical concept. Instead of opposites, in and out are interchangeable. Extimacy does not oppose intimacy nor exteriority. Both are at the centre one of the other. Nature, for instance, is an exterior Other, yet our own lives are rivers flowing within us; or the kingdom of childhood forever living in our hearts but also felt like a faraway land.

Em Alberto Carneiro, a obra de arte é uma forma de exterioridade íntima, parte de si, e no entanto já diferente. Ela resulta da relação de intimidade do artista com a terra, com o seu jardim, com as árvores, com a linguagem antes da língua. De um corpo a corpo com o mundo. O seu trabalho dá forma ao mundo, e por esse trabalho ganha ele próprio uma forma. A relação entre arte e vida, que aqui se revela, é de extimidade. São intimamente exteriores uma à outra. *Interior intimo meo*. Essa é também a forma do escultor enxertar no mundo outra dimensão, revelando na natureza o seu poder criativo. Enxertando na vida algo que vem do exterior, e que se lhe torna íntimo e inseparável, porque na verdade isso que parece estranho é a própria força vital, é a intensidade da vida, que é activada.

A obra de Alberto Carneiro é uma reflexão sobre o enxerto - é ela mesmo um manual de enxertia. O escultor soube enxertar a cultura, o pensamento filosófico ou a tradição literária, na natureza. E enxertar a natureza nessa tradição cultural, citadina e burguesa – onde não se dorme entre as ervas, nem os dedos se cortam em contacto com os instrumentos para trabalhar a matéria-árvore. Enxertou a sabedoria do trabalho manual, do corpo a corpo com a matéria, a aprendizagem com o corpo, na tradição artística conceptual, na reflexão filosófica sobre os símbolos, na

To Alberto Carneiro, the work of art is a manifestation of intimate exteriority, a part of himself, yet already different, as it results from the intimate face to face between the artist and the earth, his garden, the trees, preverbal language. His work gives shape to the world, through his work he is given shape. The relationship between art and life is here revealed as extimacy. They are intimately exterior one to the other. *Interior intimo meo*. In that way, the sculptor can graft another dimension onto the world, revealing his creative power to nature. By grafting something exterior onto the world, it becomes intimate and inseparable, because that which seems foreign is in fact the ultimate life force, the intensity of living.

Alberto Carneiro’s oeuvre is a reflection on grafting or, better, a handbook on grafting. He has managed to graft culture, philosophical thinking or literary traditions onto nature, as well as to graft nature onto that cultural, urban, bourgeois tradition according to which people do not sleep on the grass or cut their fingers with carpenter hand tools. He has grafted the skills of manual work, the struggle with matter and the mastery of the body onto conceptual art tradition, onto the philosophical

história das religiões. Enxertou os livros nas árvores e a floresta na biblioteca. O sensual e o conceptual, o material e espiritual inseridos um no outro. A obra de Alberto Carneiro é um enxerto de vida na vida, de vida na arte, de arte na vida, de arte na arte. Por esta enxertia, um ente estranho torna-se parte de um outro, revitaliza-o, activa nele possibilidades que antes lhe eram desconhecidas, tornam-se um, mantendo a sua diferença. É recebido como hóspede estrangeiro – um hóspede que o nosso corpo estranha, mas que, sem perceber como, se tornará parte de si. Esse enxerto é o que permite a activação do estado de nascimento, do lugar-infância que devemos procurar não como algo perdido num passado, mas o mais interior de nós mesmos. O olhar que Alberto Carneiro lança sobre a natureza não é o do desejo de representar o resultado final, mas apreender o processo natural: a potência da vida. Não a árvore, mas aquilo que a faz nascer, crescer, florir, frutificar, morrer... Agarrar a seiva em movimento, ou melhor, deixá-la correr. E é essa força que, de algum modo, nos identifica com ela. A natureza não é algo que nos é estranho, mas é algo de que fazemos parte, que somos. Como desvelar o processo? Como dar a ver a *natura naturans* e não a *natura naturata*?

Alberto Carneiro é um escultor de forças e de lugares, não esculpe apenas objectos, mas o espaço interior, em seu redor e entre

reflection on symbols, onto the history of religions. He has grafted books onto trees and forests onto libraries. The sensuous and the conceptual, matter and spirit inserted one into the other. Carneiro's oeuvre is a graft of life on life, of life on art, of art on life, of art on art. Through this grafting, a foreign body becomes part of another, invigorating it, allowing for previously unknown possibilities, turning duality into unity while still remaining different. The graft is received as a host that our body feels as foreign, yet will make part of itself. That graft is the doorway to permanent birth and rebirth, to the realm of childhood which we must look for within ourselves, instead of in the distant lands of the past.

Alberto Carneiro's look on nature does not reflect the will to represent a final result, but to understand the natural process, the power of life. Not the tree, but that which makes it sprout, grow, flower, bear fruit, die. The will to grasp the moving sap, or rather to let it flow. That is the power that identifies us with nature. Nature is not strange to us, but rather something we are a part of, something we are. How to reveal that process? How to show *natura naturans* instead of *natura naturata*?

Alberto Carneiro is a sculptor of forces and places, who does not sculpt just objects, but the space within, around and between

eles. Escuta a matéria. E esses lugares tornam-se passagens, caminhos, leitos de rio, veios da seiva, espirais, fontes. Espaços de metamorfose, de desvio, de trânsito, de fronteira. Por isso, espaços de nascimento. As obras não se fecham na sua perfeição, na sua completude, mas abrem um espaço vazio, possibilidade de relação. Estado de abertura. A sua obra exige outros – que se tornam parte dela. Extimidade.

A obra de arte abre um espaço agora, de agora, de eterno agora: de começo. Um espaço-infância. Um tempo infantil. O tempo e espaço do jogo, anterior à palavra e ao tempo útil e produtivo, que nos retira do mundo familiar. É isso que a obra exige ao espectador: a abertura nele de um espaço próprio, de espera e atenção, que sendo provocado por algo exterior só pode acontecer no mais íntimo de si.

A obra pode transformá-lo num útero pronto a dar à luz não será essa a sabedoria da terra? Fazê-lo descobrir o estado de nascimento. O reino lúdico e plástico da infância.

Paulo Pires do Vale

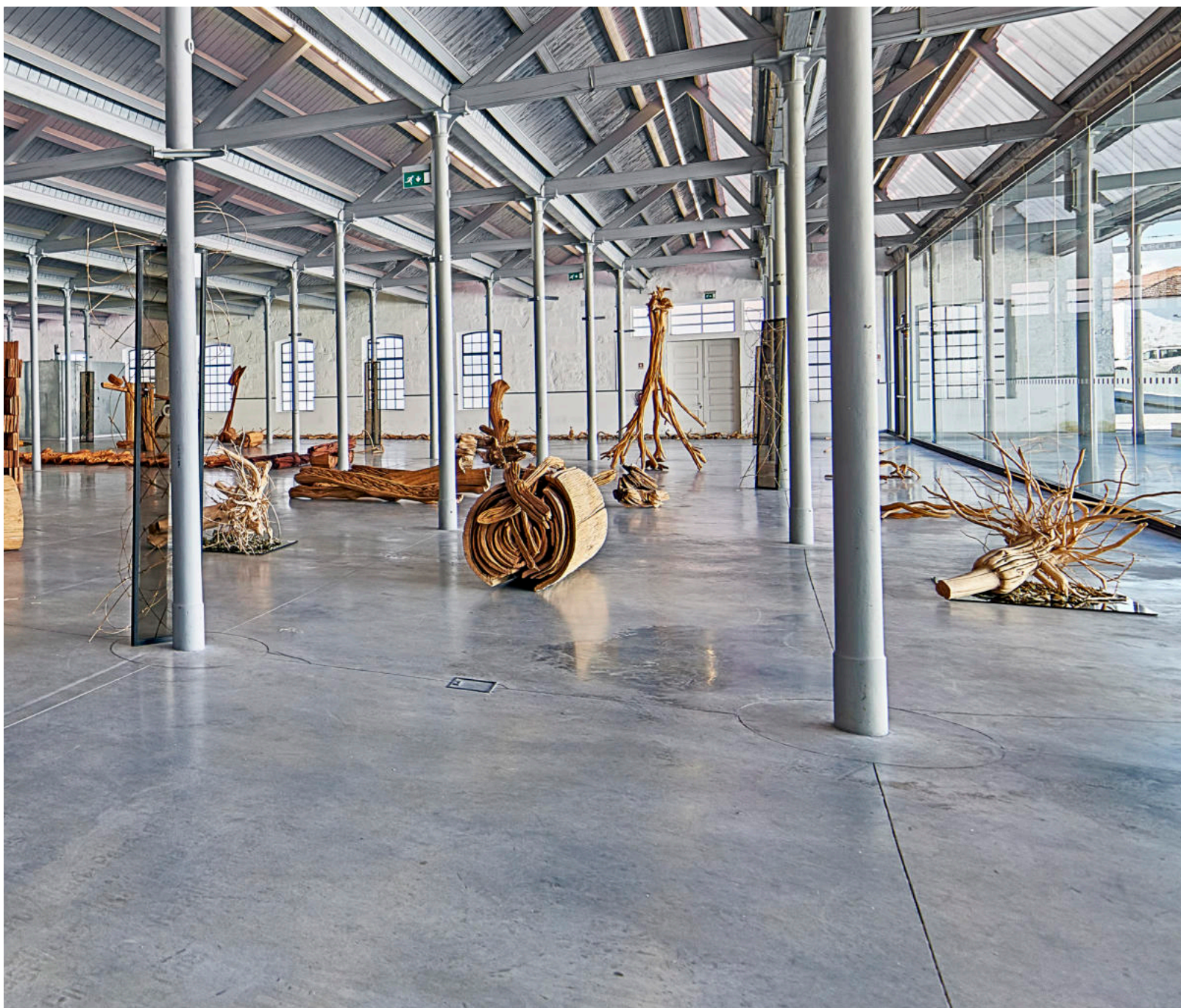
Lisboa, Fevereiro 2015

them. He listens to matter. And those places turn into passages, winding roads, fountains, riverbeds, sap vessels, tendrils. They are spaces of metamorphoses, departures, pilgrimages, border crossings, and therefore, spaces of birth. Carneiro's work does not close itself on perfection or its own completion, but opens an empty space, the possibility of a relationship. Openness. His work demands others to become part of it. Extimacy. The work of art opens a space in the now, the present eternity, the beginning. A childhood-space. A childlike space. The time and space of games, before words and useful, productive time remove us from the familiar world. That is what the work of art demands from the spectator – the opening of an inner space to lie in expectant wait for something that can only happen within. The work of art may transform the spectator into a womb ready to give birth. That is perhaps the earth's wisdom – making us discover birth. The plastic and playful kingdom of childhood.

Paulo Pires do Vale

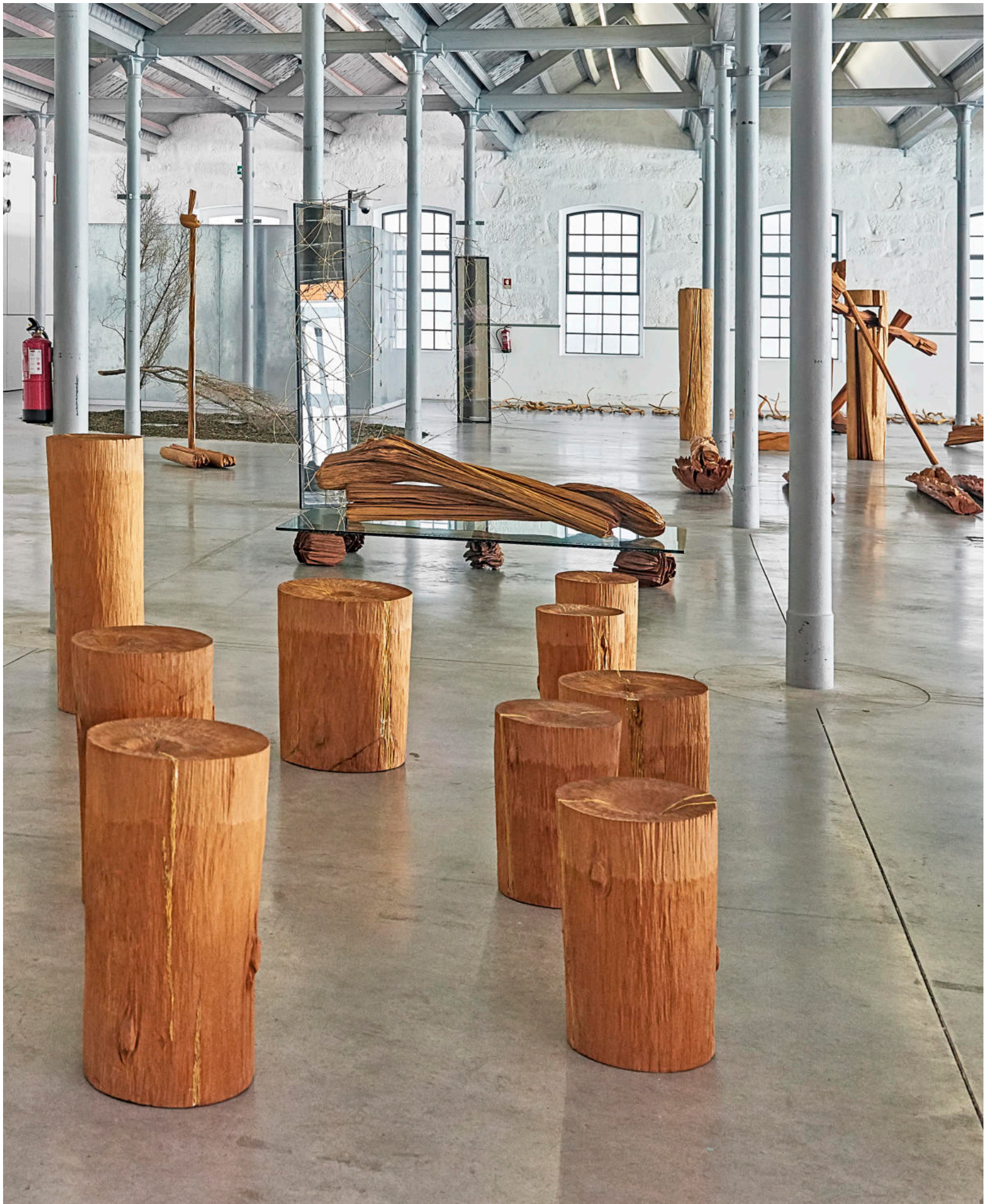
Lisbon, February 2015



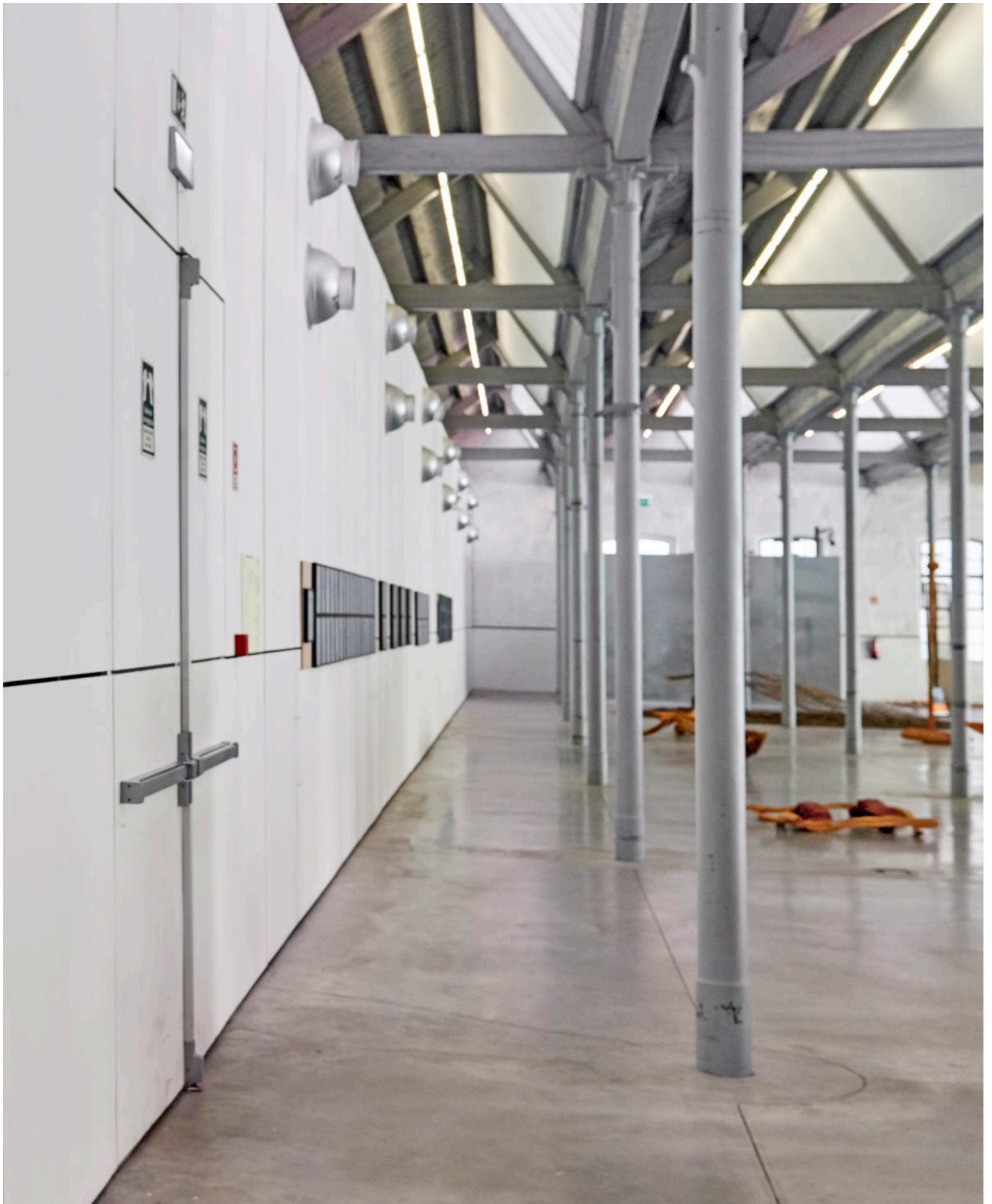






































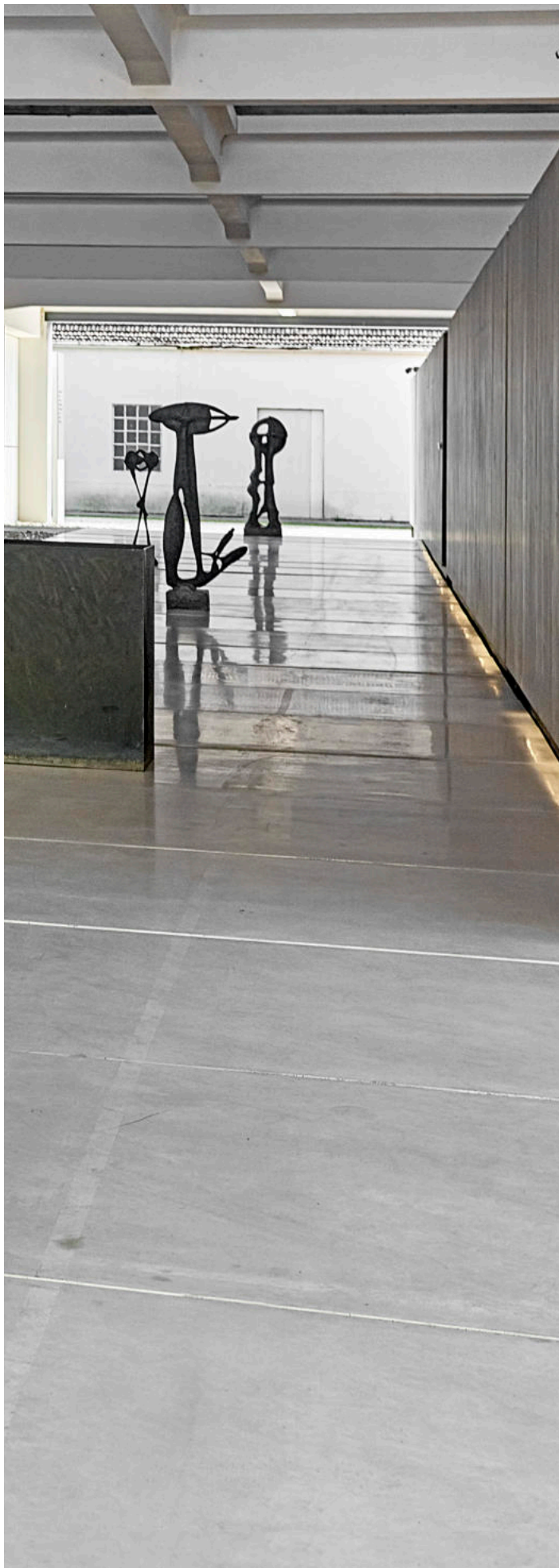


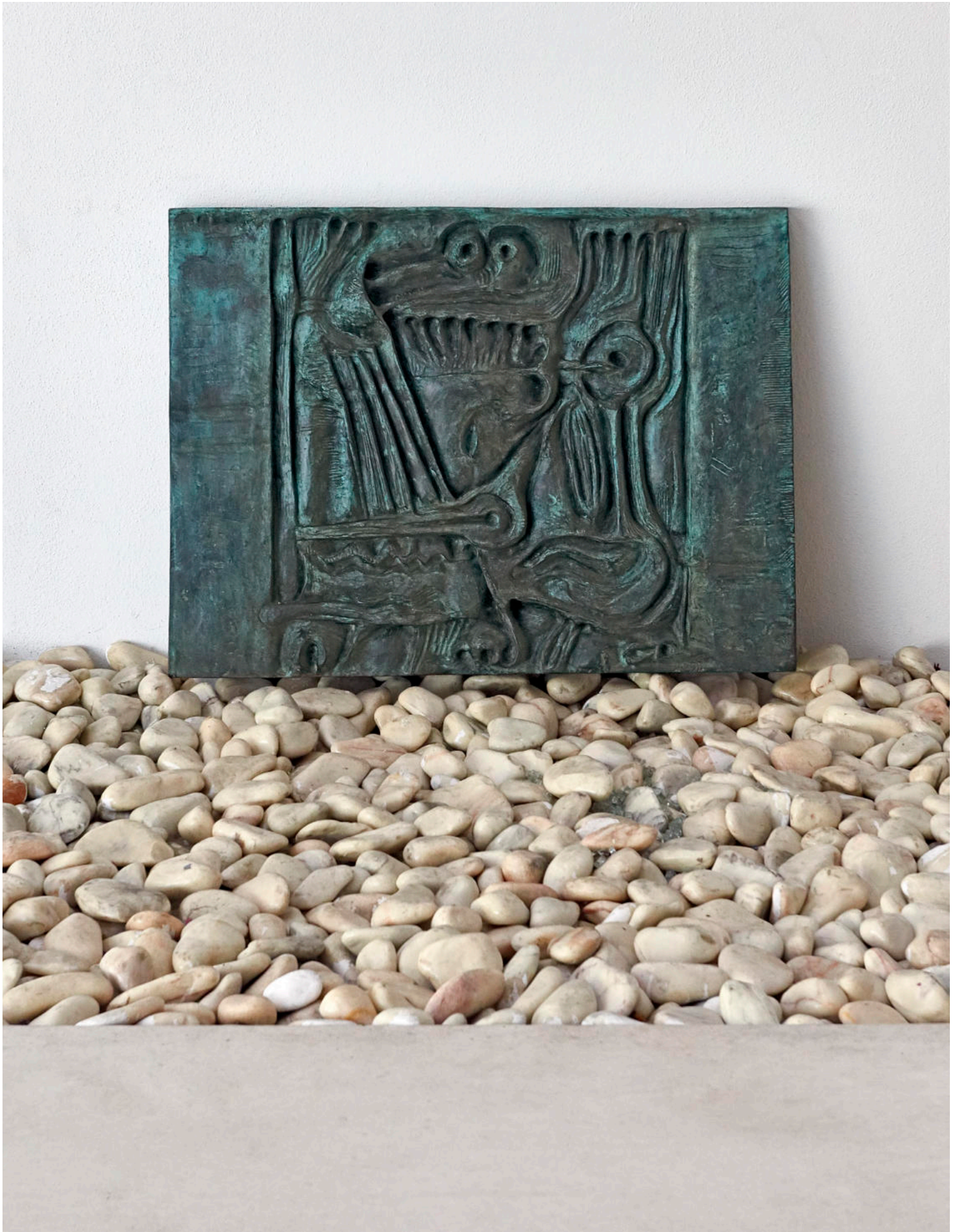


























"Esculturas e Desenhos
— Obra recente"
"Sculptures and Drawings
— Obra recente"

GALERIA FERNANDO SANTOS

17 Janeiro January
— 14 Março March



UM DEUS QUE DANÇA
A DANCING GOD



ao António Barahona
for António Barahona

A obra de Alberto Carneiro quase desde o início se construiu como uma elaboração artístico-antropológica realizada a partir de uma matriz inscrita pela meditação sobre as misteriosas relações que ligam a natureza à cultura. O artista referia já há muitos anos – numa entrevista imaginária com que prefaciou uma exposição realizada na Galeria Quadrum em 1979 – “Esta minha ligação às coisas da terra tem longas raízes no tempo e eu costumo dizer que, no mais íntimo de mim, lá onde a criação me diz exclusivamente respeito, e a consciência se forma para suscitar as minhas transformações, o meu trabalho é a psicanálise das minhas relações arquetípicas com a terra, o desvendar de mistérios que a ela me prendem – ela: a mãe, a origem primeira (...). A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que hoje é uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda (...) De facto, a minha formação, as minhas convicções estão ligadas a todo o mundo da minha infância, no qual, pela imposição de condições peculiares, pobres e libertadoras da criatividade, tive que inventar quase tudo de que precisava ao nível da minha aprendizagem natural, a partir dos materiais da terra, construir o meu mundo nela, compreendê-la ludicamente por dentro e estruturar assim um esquema corporal que foi sendo cada vez

mais a imagem das coisas da terra, transformadoras da minha semelhança”.

Afirmando que “o artificial é o natural do homem”, o artista definiu um vasto programa de acção e reflexão estética, simultaneamente teórico e prático, cujo resultado foi a obra realizada desde finais da década de sessenta até hoje.

Nessa obra, que passou por inúmeras transformações internas que exprimiram sucessivamente a medida das suas necessidades e do seu processo – o artista procurou re-colocar em questão, e assim a traduzir, uma possível reflexão sobre a situação do humano (portanto do cultural) face a uma natureza imersa num processo veloz de transformação. Tal poderia encontrar razões sociológicas imediatas já que a obra se começou a construir precisamente quando ocorreu em Portugal, a partir de finais de sessenta, a vaga de industrialização que finalmente veio transformar a paisagem e os hábitos do país que fora longamente rural sob a égide de Salazar e se furtara à revolução industrial que percorrera toda a Europa, condenando o país a um atraso económico face àquela.

Mas essa obra surgia também ao mesmo tempo que uma nova consciência ecológica, voltada sobre a redefinição das relações do homem com a natureza despertava na Europa, nomeadamente no campo artístico. Nesse contexto, Carneiro foi de facto um

Alberto Carneiro's oeuvre has been built up since its earliest stages as an artistic and anthropological reformulation of a central kernel of meditation on the mysterious relationships between nature and culture. Many years ago – in an imaginary interview introducing an exhibit held at Galeria Quadrum in 1979 –, the artist himself remarked: “This relationship of mine with earthly things buries its long roots into the past. In my deepest core, where creation is exclusively personal and my conscience takes shape and brings about my transformations, my work is a psychoanalysis of my archetypical relationship with the earth, unravelling the mysteries that tie myself to her – she: the mother, the primeval origin [...]. Nature has dreamt through my eyes ever since I was a child. How many times did I fall asleep among the leaves of grass? I had my first home on top of a cherry tree that has become a sculpture. There has always been a profound identification between my body and the earth [...]. In fact, my background and my convictions are bound to the world of my childhood, when I grew up under difficult conditions – led by poverty to release my creativity, I had to invent almost everything I needed for my own education, using natural materials and building my world from them, in order to understand the earth while playing and to give shape to a body schema that

increasingly turned into the image of earthly things, thus transforming my own resemblance”.

Persuaded that “the artificial is natural in man”, Carneiro has defined a vast programme of aesthetic action and reflection, both practical and theoretical, resulting in his work from the late sixties to the present. In that work, which went through numberless inner transformations revealing its needs and progress, the artist sought to reformulate, and therefore express, a possible reflection on the human (hence cultural) condition, surrounded by nature going through a fast process of transformation. Immediate sociological reasons could be found in the fact that Carneiro began his production in the late 1960s, precisely the time when Portugal inaugurated a process of industrialization, which eventually changed the landscape and the customs of a traditionally rural country that, throughout Salazar's dictatorship, had stayed untouched by the industrial revolution sweeping across Europe and whose economy was consequently lagging behind.

The beginning of this oeuvre, however, also coincided with a time when new ecological awareness was growing in Europe, particularly in artistic and intellectual circles, seeking to redefine the relationship between man and nature. In this sense,

caso pioneiro e, como foi apontado por Pierre Restany, o primeiro autor europeu de um manifesto para uma arte ecológica. Uma dimensão inovadora que a pouca expressão da arte portuguesa em contexto internacional não soube amplificar e apropriar em proveito da sua identidade e que permanece como mérito exclusivo do próprio artista.

Não foi porém isto um factor para que a sua obra se traduzisse como mera ilustração de um processo. Ao contrário. Tornando-se progressivamente mais abstracta no plano interno da auto-interpretação dos seus próprios avanços, e procurando em si mesma uma generalização de carácter filosófico (traduzida em inúmeras reflexões produzidas e publicadas ao longo dos anos que foram sempre sendo autenticadas e verificadas pela sua prática artística) a obra de Carneiro procurou reflectir, num plano a bem dizer alegórico, a situação do humano na procura de um futuro reencontro com a terra, celebrando-a em rituais de passagem de que a arte seria signo ascendente, procurando concentrar em formas a sua potencial energia, a sua substância, o lugar de uma confluência das dimensões da matéria com o seu permanente processo metamórfico.

É curioso verificar, porém, que desde a última grande exposição institucional do artista (ocorrida na Fundação de Serralves em

Carneiro was a true pioneer, who, as pointed out by Pierre Restany, authored the first European *Manifesto for ecological art*. Due to its little repercussion in the international scene, Portuguese art failed to appropriate and project this innovative dimension as a constituent of its own identity, which thus remained the exclusive milieu of a single artist.

Far from turning into a mere illustration of a process, Carneiro's work became gradually more abstract as inner self-interpretation of its own progress and a search for philosophical generalization, as shown by the stream of thoughts written and published throughout the years, always supported and legitimized by his own artistic practice. His pieces were intended to reflect, on an almost allegorical plane, the human condition in pursuit of a future reunion with the earth, celebrating it in rites of passage presided over by art, translating its potential energy and its substance into shapes, setting it apart as a place where the dimensions of matter merge with its never-ending metamorphic process.

Amazingly, since his latest comprehensive exhibit held in Fundação Serralves at the beginning of 2013, Carneiro's work has

inícios de 2013) a sua obra avançou mais longe ainda, e agora por novos caminhos, no seu modo de entender a relação com a natureza, o que inevitavelmente se traduziu no modo de a processar e de se processar, traduzindo-se tal modificação subtil quer no processo de criar as esculturas quer no modo como se foram elaborando os desenhos que, de então para cá, incessantemente foi produzindo a um ritmo verdadeiramente febril, e que foram já objecto de pelo menos duas edições em álbum, constituindo praticamente um novo e quase autónomo corpo de trabalho.

A exposição de Serralves, que chegara a ser pensada pelo seu organizador como uma releitura da obra anteriormente realizada, de carácter simultaneamente retrospectivo e antológico, e que na sua primeira formulação se anunciara como tal, viria porém a ser repensada pelo artista como uma exposição radicalmente nova, que o próprio desejou (e efectivou) como renovadora dos conceitos que à sua obra desde o início se haviam associado. Surpreendia-se pois o espectador mais experimentado ao deparar-se, diante dela, com o que era a apresentação de toda uma nova extensão do pensamento dessa obra que, apropriando embora os conceitos e formas anteriores, as atirava em novas direcções e conservava apenas, como memória da obra feita, a presença de

uma significativa escultura representando uma árvore invertida. Obra essa em que claramente se aludia ao trabalho da cultura relativamente à natureza primeira (graças à metáfora da inversão) de que a própria árvore foi tirada mas tornada escultura, visível nas raízes voltadas para cima e nos ramos, quais braços esculpidos de um corpo atlético sustentando delicadamente no chão o peso magnífico do corpo.

A exposição não conservava pois, da vasta obra anterior, outro vestígio. Mas incessantemente se produzia a si mesma, no plano visual e material, como uma gigantesca instalação, sob a forma de uma escultura expandida e múltipla, ocupando sucessivas salas até ao limite exterior, invadindo os jardins para onde transbordava como se desafiando-os a integrá-la também.

Esse esforço verdadeiramente sobre-humano – tanto mais quanto sucedia a um prolongado período de limitação física – acendia no espaço do museu os movimentos inesperados de uma coreografia, o registo aéreo de uma dança, qual dança de Shiva, o deus trinitário que, na tradição hinduista, é o destruidor, o que destrói para construir algo novo, motivo pelo qual lhe chamam o “renovador” ou “transformador”. Recordemos, então, que dentro deste esquema simbólico que o artista conhece, o tridente que aparece empunhado por Shiva é o *trishula*, a arma com que

treaded new paths, going even further in his way of understanding his relationship with nature. Such new understanding has inevitably led to subtle changes not only in the sculptures' creative process, but also in the drawings constantly flowing from his pen – produced at a breathtaking rate, these drawings have already been collected in two volumes, making up a new and almost autonomous body of work.

The Serralves exhibit, initially conceived by its curator as a new reading of previous work, and announced as both a retrospective and an anthology, was reconfigured by the artist himself as a radically new exhibit, intended to renew those concepts associated to his work from the very beginning. Thus, even the most experienced viewer was taken aback by the display of an entirely new line of thought which, though faithful to previous concepts and shapes, hurled them in new directions and kept, as the memory of the work done, only a meaningful sculpture representing a tree upside down. A clear allusion to primordial nature being redesigned by culture (through the metaphor

of inversion), the tree was removed from the earth and turned into an artefact, its roots visible at the top, its branches on the ground, like graceful arms supporting the formidable weight of an athletic body.

Hardly any other trace had been kept of the artist's vast previous work. But, like a gigantic installation, the exhibit endlessly unfolded, visually and materially, as if an expanding and multiplying sculpture overflowed the rooms one after the other until, once outside, it occupied the gardens challenging them to be a part of it.

That herculean effort – much more so as it followed a long period of physical disability – animated the museum with the unexpected movements of a choreography, the aerial representation of a dance of Shiva, a god of the Hindu Great Trinity. Known as “the destroyer” and “the transformer”, Shiva destroys in order to build something new. Among the god's symbolic attributes, well-known to the artist, the trident, or *trishula*, is the particular weapon wielded by Shiva to destroy human ignorance by

destrói a ignorância nos humanos graças ao despertar de uma energia – a energia de fogo que reside adormecida na base da coluna – que produz um estado de hiperconsciência, um estado de consciência expandida. As três pontas daquele representam por seu turno as três qualidades dos fenômenos: *tamas* (a inércia), *rajas* (o movimento) e *sattva* (o equilíbrio). A serpente em volta da cintura e do pescoço simboliza o domínio de Shiva sobre a morte, o seu tornar-se imortal.

Organizada pois como se fosse a imagem de uma chama ardente bruxuleando, reverberando nos espaços sem forma definida – jamais tal exposição poderia ser reconstituída idêntica –, qual a forma sempre metamórfica de uma dança, essa imensa escultura processada como que ao longo de vários movimentos, qual sinfonia de luz, ecoava de algumas obras muito anteriores (o *Feixe de vimes*, o *Canavial*) esse sentido de reapropriação dos elementos transitórios da natureza, mas agora numa escala surpreendente. Ao mesmo tempo que procurava, em obras mais recentes, aquele domínio das matérias que permitiu ao artista redesenhar de um modo quase clássico árvores gigantescas como se fossem formas e matérias escultóricas. Era pois, e ao mesmo tempo, como se o artista trabalhasse não apenas com a terra mas também com o ar, o fogo, a água, orquestrando os

conjuring up the energy of fire slumbering at the base of the column, which in turn leads to a state of hyperconsciousness or expanded consciousness. The three prongs of the *trishula* are believed to represent the three qualities of phenomena: *tamas* (stillness), *rajas* (motion) and *sattva* (balance). The serpent around Shiva's waist and neck stands for his rule over death and his passage to immortality.

Thus, organized like the image of a flickering flame projecting with no definite form, such an exhibit could never be reproduced in any other space. Like the metamorphoses in an ever-changing dance, that huge sculpture unfolded through several movements like a symphony of light and still reverberated the echoes of some much earlier works ("A bundle of reeds", "The cane field") in its appropriation of nature's transient elements, though now at surprising scale. At the same time, in more recent works, Carneiro was seeking that command over matter which eventually has allowed him to redesign massive trees in an almost classical fashion, as if they were sculptural shapes and materials. He thus seemed to be working with water, wind

elementos num jogo comandado pelo puro espírito. Dispersas nas paredes ou no chão, as ramagens de árvores, os ramos, as raízes ou os vimes reorganizavam-se como que sob a força de um vento soberano que varresse a terra e arrastasse sob a força de uma vontade indómita os elementos naturais.

Arrastando-os, de facto, mas para com eles formar desenhos caprichosos que pareciam sobrevoar, fixar-se brevemente nas paredes e transformar o interior do museu numa mera moldura para acolher a visão surpreendida, espantada diante do eclodir agreste de todas essas forças conjugadas. Com efeito a exposição, inevitavelmente transitória, parecia corresponder a uma visão, à maneira das de Blake ou do Turner final, quando imaginava as forças naturais descontrolando-se e varrendo de vento e espuma a atmosfera, de que a pintura seria como que a fugaz imagem. Sonho quase demente, tão extraordinária exposição (qual *opus magnum*) cumpria-se surpreendentemente no registo de uma dinâmica absolutamente inesperada que só a grande capacidade ganha no domínio formal era capaz de conduzir, ao mesmo tempo como testamento e recomeço.

Depois, referi-o já, nada voltou a ser como antes. O artista tinha ganho aquela leveza da dança intempestiva de que nos falou Nietzsche no seu *Zarathustra*, e de que nos reportam algumas teo-

sofias orientais que reaproximam o homem da natureza numa unidade cósmica. Já não se tratava de demonstrar nenhuma particular referência àquela como antes de operar a partir da própria natureza, como mais uma força dela, irmã do vento, do sol, da chuva, da força dos rebentamentos primaveris ou da serenidade das colheitas. Na obra do artista, longamente perseguida, durante décadas, como laboriosa construção, de repente o mundo convergia, obediente à força dos princípios, e o artista apenas intermediava o desencadear imenso de toda essa presença.

Depois disso as esculturas de Carneiro tornaram-se registos mais breves, epifânicos. Mesmo se conservam a memória desse construtivismo que, por quase três décadas, ele mesmo prosseguiu, cezanneanamente, como procura de um reencontro da ordem ancestral, dispensam agora todo o esforço. Fluem. São *Momentos de árvores*, *Impulsos da floresta* ou *Árvores-escultura*, como se entre si e a natureza de que são ainda memória não fosse preciso estabelecer continuidades pois tudo está em tudo e nada é separado. Essa lição imensa de síntese conjugava ao mesmo tempo a máxima abstracção de que fora capaz.

Uma abstracção que não se encerra já no conceito, mas que o transcende no plano, esse propriamente transcendental no sentido kantiano, de uma pura acção (o gesto) ou de uma pura

and fire in addition to earth, arranging all the elements in a play led by pure spirit. Scattered through the walls or on the floor, tree roots, branches and twigs were reshuffled as if under the force of a mighty wind sweeping across the earth and dragging the natural elements with indomitable will. As a result, fanciful designs seemed to hover, perch briefly on the walls and transform the museum halls into not more than frames to contain the look of surprise and amazement caused by the wild frenzy of all those forces combined. In fact, the, inevitably temporary, exhibit seemed to correspond to a vision like those of Blake or of the late Turner, who imagined the natural forces getting out of control and filling the air with gales and foam, which painting could capture as fleeting images. Almost a demented dream, such extraordinary exhibit (like an *opus magnum*) had an utterly unexpected dynamics, which only great formal command could harness, as both legacy and renewal.

After that, I have said it before, nothing has ever been the same. The artist had gained the lightness of the ritual dances described by Nietzsche in *Thus Spoke Zarathustra* and held by some orien-

tal theosophies as vehicles to bring man and nature together in cosmic unity. Carneiro's production no longer made references to nature, but rose from nature itself as one more force, kindred to the wind, the sun, the rain, the blooming spring or the peaceful harvest season. This oeuvre, constructed through decades of painstaking effort, was suddenly the spot where, in obedience to age-old principles, all earthly forces converged. And the artist did nothing but mediate the outbursts of that huge presence.

After that, Carneiro's sculptures have become more succinct, epiphanous. Even though they may keep traces of that Cezannean constructivism pursued for almost three decades as a search for a reunion with the ancestral order, those traces come about as an effortless result. The work flows, turning into *Tree moments*, *The forest's drives* and *Sculpture-trees*, and there is no need to establish any connections, as everything is contained in everything else and nothing is separate. In addition, that all-embracing synthesis interplays with the utmost abstraction possible.

This abstraction is no longer limited to concepts, but transcends them, in a Kantian sense, on the plane of pure action (gesture)

imanência (a dança). Nada permanece fixo porque tudo obedece, no seio do infixo, à natureza dinâmica do todo. Tudo se move, tudo flui, já que nada é estático ou está preso. Como nada também existe separado. Tudo existe simplesmente em movimento ou, como já antes o descreveu magnificamente um grande poeta, António Barahona, num verso todo ele luminoso, “o sentido da vida é só cantar”.

Assim, as obras mais recentes de Alberto Carneiro testemunham a compreensão muito extrema, muito intensa, mas ao mesmo tempo muito íntima de tudo isso, o sentimento poderoso, inebriante, descoberto enfim, de tudo isso, do que só a dança pode sustentar, do que apenas a música conduz. Não são já formas mas puras forças sem qualquer contingência ou marca de haver esforço.

Os desenhos então, libertos já de todo o peso, de toda a matéria, são vestígios da dança do grafite sobre o papel, registos breves de invenção de esculturas, nódulos de árvores, sugestões de cabeças metamórficas que lembram aquelas de Modigliani ou as do Picasso cubista das *Demoiselles*. Uniões de facto entre natureza e cultura, sem prioridade de uma ou de outra, as duas simplesmente unidas pelo traço do humano no mundo.

or pure immanence (dance). Nothing remains still because, within the infix, everything submits to the dynamic nature of the whole. Everything moves, everything flows, nothing is motionless or bound. Therefore nothing exists in isolation. Everything that is moves, or, as wonderfully expressed in a luminous verse by the great poet António Barahona, “the meaning of life is [found in] singing”.

Consequently, Alberto Carneiro's recent production bears witness to that profound, intense and at the same time intimate understanding of all that, to the powerful, inebriating feeling, revealed at last, of all that can only be sustained through dance or guided by music. Shape has given way to pure force without any contingencies or deliberate effort.

Finally free from the burden of matter, his drawings are vestiges of the pen dancing on the paper, brief records of the genesis of sculptures, tree nodules, glimpses of metamorphic heads reminding those of Modigliani or of Cubist Picasso's *Les Demoiselles*. Nature and culture are actually united on equal terms, both simply brought together by the human imprint on the

Impulsos da linha, do gesto, do olhar, sinuosas formas que registam forças, uma erótica do mundo sobre um leito de terra, simplificadas pela urgência da mais crua luz solar.

Quase-corpos, quase-paisagens, corpos-paisagem, pássaros esvoaçantes, sexos e rostos da natureza revelados à visão como se num rebolar do corpo sobre a erva macia quando, com os olhos espantados, a criança, diante do grave e imenso mistério do mundo se apercebe que nele desde sempre reina um deus que dança, um deus que é afinal o próprio mundo.

Bernardo Pinto de Almeida

Porto, janeiro 2015

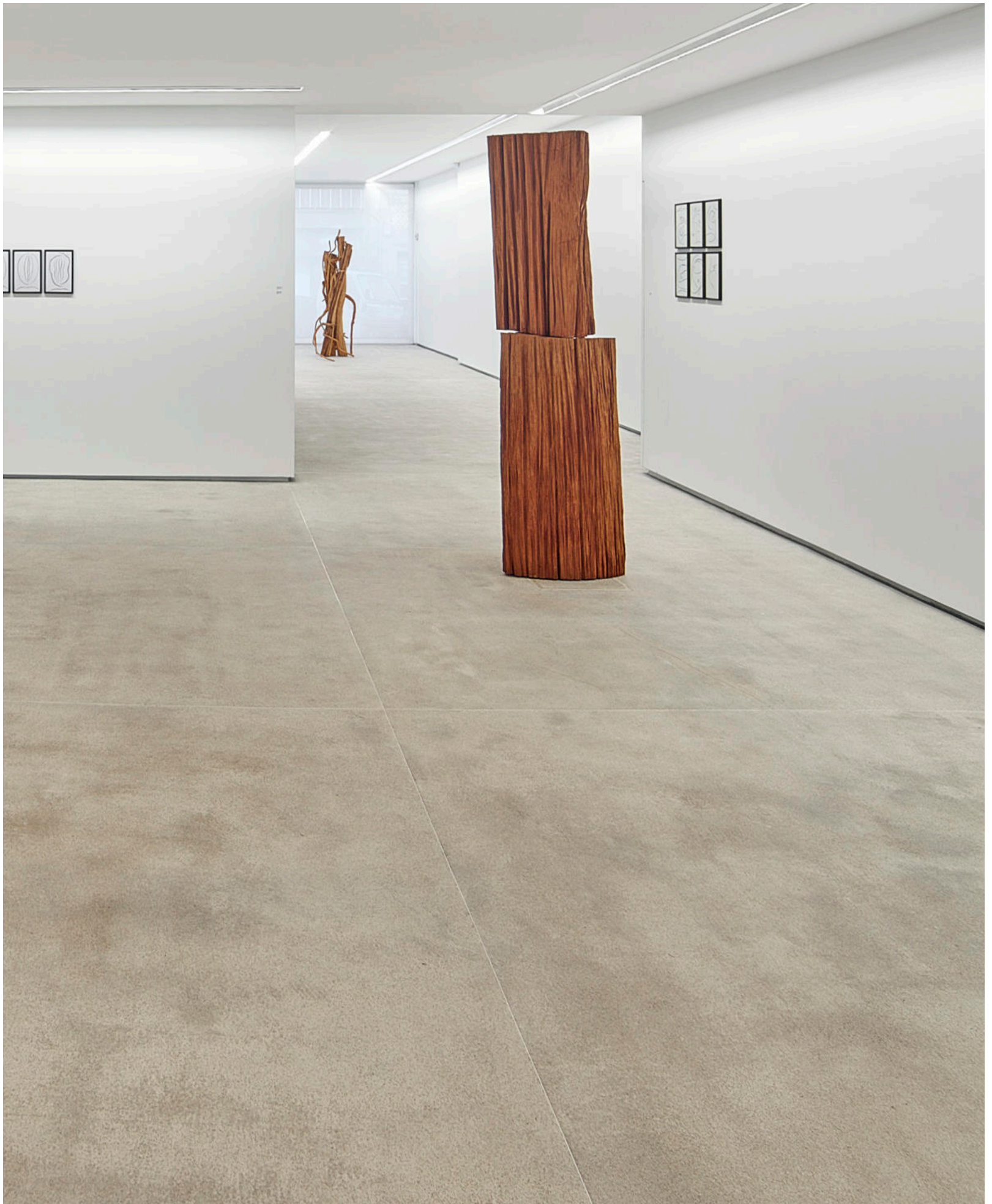
world. Thrusts of lines, gestures and looks, curling shapes as records of forces an erotica of the world lying on an earth bed, simplified by the urgency of piercing sunlight.

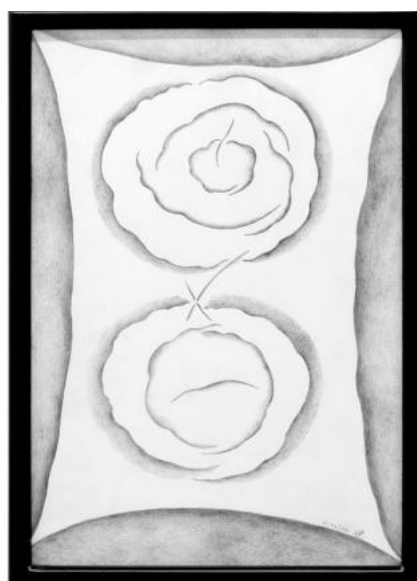
Nature's almost-bodies, almost-landscapes, body-landscapes, fluttering birds, sexes and faces are disclosed to the eyes of the child who, rolling over velvety grass, comes face to face with the portentous mystery of the world and realizes it has always been ruled by a dancing god, a god that is, after all, the world itself.

Bernardo Pinto de Almeida

Oporto, January 2015

























CURRICULUM VITAE

BIO

Alberto Carneiro nasceu no Coronado, Portugal, em 1937. Entre os dez e os vinte e um anos de idade, aprendeu o ofício de santeiro nas oficinas de arte sacra da sua terra natal. Diplomado pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (1961-1967) e Pós-Graduado pela Saint Martin's School of Art de Londres (1968-1970). Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian: Porto (1962-1967) e Londres (1968-1970). Professor Associado, Agregado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Leccionou no Curso de Escultura da ESBAP (1971-1976), no Curso de Arquitectura da FAUP (1970-1999) e foi responsável pela orientação pedagógica e artística do Círculo de Artes Plásticas, Organismo Autónomo da Universidade de Coimbra (1972-1985). Dedicou-se ao estudo do Zen, do Tao, do Tantra e da Psicologia Profunda. Viajou pelo Oriente e pelo Ocidente para viver e interiorizar outras culturas. Expõe desde 1963. Realizou 95 exposições individuais e participou em mais de cem exposições colectivas em Portugal e no estrangeiro. Teve exposições retrospectivas no CAC do Museu Soares dos Reis, Porto (1976), na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1991), na Fundação de Serralves, Porto (1991), no Museu

Alberto Carneiro was born in Coronado, Portugal, in 1937. Between the age of ten and twenty-one he learned a trade as an image maker in the religious art workshops in his home town. After graduating from the Oporto School of Fine Arts [ESBAP] (1961-1967), he completed a postgraduate course at the Saint Martin's School of Art in London (1968-1970), and later obtained scholarships from the Calouste Gulbenkian Foundation: Oporto (1962-1967) and London (1968-1970). An Associate Professor at the School of Architecture of the University of Oporto [FAUP], he also lectured on the ESBAP Sculpture Programme (1971-1976), the FAUP Architecture Programme (1970-1999), and was the pedagogical and artistic consultant at Círculo de Artes Plásticas [Visual Arts Circle], an autonomous arts centre of the University of Coimbra (1972-1985). Alberto Carneiro has devoted himself to the study of Zen, Tao, Tantra and Psychoanalysis. He has travelled throughout the East and West in order to experience and internalize other cultures. Carneiro has exhibited his work since 1963, including 95 solo exhibitions and over a hundred group exhibitions in Portugal and abroad. Retrospectives and anthological exhibitions have been held at the Contemporary Arts Centre of the Soares dos Reis Museum (Oporto, 1976), Calouste Gulbenkian Foundation (Lisbon, 1991), Serralves Foundation (Opor-

Machado de Castro e Pátio da Inquisição, Coimbra (2000), no Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela (2001), no Museu de Arte Contemporânea, Funchal (2003), no Centro Cultural de Cascais (2005), na Fundação Beulas, Huesca (2006), na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada (2011) e no Centro de Arte Contemporânea de Bragança (2012). Representou Portugal nas Bienais de Paris (1969), de Veneza (1976) e de São Paulo (1977). Está representado em museus e colecções públicas e privadas, em Portugal e no estrangeiro. Realizou esculturas públicas em Portugal, Eslovénia, Inglaterra, Irlanda, Coreia do Sul, Equador, Taiwan, Andorra, Espanha e Chile. Criou o Museu Internacional de Escultura Contemporânea nos espaços públicos da Cidade de Santo Tirso com a realização dos Simpósios Internacionais de Escultura Contemporânea (desde 1991) e o Parque Internacional de Escultura Contemporânea na Vila de Carrazeda de Ansiães (2002-2009). Publicou inúmeros textos e três livros, um em co-autoria, sobre Arte e sobre Pedagogia. Recebeu os prémios: Rocha Cabral da Academia Nacional de Belas Artes (1963), Meireles Júnior, ESBAP (1962 e

1963), Teixeira Lopes, ESBAP (1965), Nacional de Escultura (1968), Nacional de Artes Plásticas-AICA/SEC (1985), Antena I (1987-88), Tabaqueira de Arte Pública (2004), Casa da Imprensa (2004) e Prémio de Artes Casino da Póvoa (2007). Recebeu as Comendas de Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique (1994) e de Mérito Cultural de Primeira Classe do Equador (1998), a Medalha de Ouro do Concelho de Santo Tirso (1993) e a Medalha de Honra do Município de Carrazeda de Ansiães (2009). Vive e trabalha no Coronado.

to, 1991), Machado de Castro Museum and Pátio da Inquisição (Coimbra, 2000), Galician Centre for Contemporary Art (Santiago de Compostela, 2001), Contemporary Art Museum (Funchal, Madeira Island, 2003), Cascais Cultural Centre (2005), Beulas Foundation (Huesca, 2006), Casa da Cerca – Contemporary Arts Centre, (Almada, 2011) and Braganza Contemporary Arts Centre (2012). He represented Portugal at the Paris (1969), Venice (1976) and São Paulo (1977) biennales. Some of his work is contained in museums as well as in public and private collections in Portugal and abroad. Alberto Carneiro has carried out a number of public sculpture projects in Portugal, Slovenia, the UK, the Republic of Ireland, South Korea, Ecuador, Taiwan, Andorra, Spain and Chile. He is the founder of the Santo Tirso International Museum of Contemporary Sculpture, as well as the director of the International Symposia on Contemporary Sculpture, held in Santo Tirso since 1991, and of the International Contemporary Sculpture Park in the town of Carrazeda de Ansiães (2002-2009). He has published extensively on art and teaching, including three books (one of them as co-author). He has been the recipient of the following awards and distinctions: Rocha Cabral Prize awarded by the National Academy of Fine Arts (1963), Meireles

Júnior Prize (ESBAP, 1962 and 1963), Teixeira Lopes Award (ESBAP, 1965), National Sculpture Prize (1968), AICA/SEC National Plastic Arts Award (1985), Radio Antena I Award (1987-88), Tabaqueira Award for Public Art (2004), Casa da Imprensa Award (2004) and Póvoa de Varzim Casino Arts Award (2007). He has been awarded the Grand Cross of the Order of Prince Henry the Navigator (1994), the Congressional Medal for Highest Cultural Merit (Ecuador, 1998), the Gold Medal from the Santo Tirso Council (1993) and the Medal of Honour from the Town Council of Carrazeda de Ansiães (2009). He currently lives and works in Coronado.

"Esculturas e Desenhos
"Sculptures and Drawings
— 1963 - 2015"

FÁBRICA DE SANTO THYRSO

ÍNDICE INDEX

Cabeça de mulher, 1963

Turta basáltica e granito

Woman's Head, 1963

Basalt and granite

28 x 57 x 55,5 cm

Afroditte III, 1965-66/c.2005

Pedra de ançã, mármore e ferro
pintado de branco

Aphrodite III, 1965-66/c.2005

Limestone, marble and white-painted iron

100 x 70 x 70 cm

Envolvimento, 1966

Bronze, Ed. 1/2

Envelopment, 1966

Bronze, Ed. 1/2

190 x 65 x 55 cm

O voo do homem, 1966

Bronze, Edição de Artista

Man's flight, 1966

Bronze, artist's edition

180 x 80 x 40 cm

Espiral, 1965

Bronze, Ed. 2/2

Spiral, 1965

Bronze, Ed. 2/2

150 x 50 x 45 cm

Fonte, 1966

Bronze

Fountain, 1966

Bronze

75 x 100 x 9 cm

Entre o sorriso e o vento, 1966-67

Ferro pintado de branco

Between the smile and the wind, 1966-67

White-painted iron

195,5 x 184,5 x 105 cm

Variação sobre um Haiku de Bashô, 1986

Madeira de cedro do Brasil e ardósia

Variation on a Bashô haiku, 1986

Brazilian cedar and slate

205 x 150 x 90 cm

Variação sobre um Haiku de Bashô, 1986

Madeiras de cedro do Brasil e tola

Variation on a Bashô haiku, 1986

Brazilian cedar and tola wood

225 x 108 x 34 cm

Ainda a memória do corpo sobre a terra, 1987-88

Madeira de cedro do Brasil

Still the memory of the body on the earth, 1987-88

Brazilian cedar

Dimensões variáveis Varying dimensions

**Metáforas da água ou as naus a haver por mares
nunca de antes navegados, 1993-1994**

Madeiras de tola, mogno e ocomé

**Metaphors of the water, or the carracks sailing thro'
seas where sail was never spread before, 1993-1994**

Tola, mahogany and okoume wood

54 x 260 x 93 cm

Sobre o tempo, 1993-98

Bronze

About time, 1993-98

Bronze

100 x 180 x 60 cm

Sobre um haiku de Bashô escrito em Ise, 1995-2003

Madeira de ocomé

About a haiku written by Bashô in Ise, 1995-2003

Okoume wood

284 x 104 x 42 cm

Fonte, 1996

Madeira de mogno, ferro e pedra

Fountain, 1996

Mahogany, iron and stone

116 x 37 x 37 cm

A Oriente na floresta de Ise Shima, 1996-97

Madeiras de mogno, tola e ocomé, cera e resina

Eastbound in the forest of Ise-Shima, 1996-97

Mahogany, tola and okoume wood, wax and resin

Dimensões variáveis Varying dimensions

Sobre a terra I, 1997-98

Madeira de buxo

About the earth I, 1997-98

Boxwood

33 x 143 x 129 cm

Sobre a terra II, 1997-98

Madeira de buxo

About the earth II, 1997-98

Boxwood

16 x 155 x 10 cm

Sobre a terra III, 1997-98

Madeira de buxo

About the earth III, 1997-98

Boxwood

27 x 132,5 x 112,5 cm

Sobre a terra IV, 1997-98

Madeira de buxo

About the earth IV, 1997-98

Boxwood

25 x 225 x 150 cm

Nos jardins de Quioto, 1998

Madeira de mogno e andiroba, e ardósia

In the gardens of Kyoto, 1998

Mahogany and andiroba wood, and slate

110,5 x 50 x 50 cm

Árvore da vida, 1998-2000

Madeira de tangerineira

Tree of life, 1998-2000

Tangerine-tree wood

335 x 200 x 180 cm

Meu corpo árvore, 2001-02

Madeira de castanheiro

My tree body, 2001-02

Chestnut wood

183 x 315 x 83 cm

Meu corpo vegetal, 2001-02

Madeira de castanheiro

My vegetal body, 2001-02

Chestnut wood

Dimensões variáveis Varying dimensions

O jardim, 2001-05

Madeira de buxo e mogno e ferro

The garden

Boxwood, mahogany and iron

199 x 50 x 37 cm

Estudo para escultura pública, sem data

Madeira de buxo, mogno e tola, lápis sobre madeira, granito e ferro

Study for public sculpture, undated

Boxwood, mahogany and tola wood, charcoal on wood, granite and iron

139,5 x 60 x 60 cm

Meu corpo terra, 2002-04

Madeiras de mogno e castanheiro e vidro com texto gravado

My earth body, 2002-04

Mahogany and chestnut, glass with engraved text

67 x 240 x 120 cm

Água e fogo, 2003

Madeira de nogueira

Water and fire, 2003

Walnut wood

2 elementos elements

68 x 65 x 85 cm e 73 x 75 x 70 cm

Paisagem íntima 1, 2004

Madeira de castanho, granito preto polido e ferro pintado de preto

Intimate landscape 1, 2004

Chestnut wood, polished black granite and black-painted iron

117 x 50 x 50 cm

Murmúrios da floresta, 2004

Madeira de nogueira

The forest's whispers, 2004

Walnut wood

50 x 260 x 50 cm

Mandala dos quatro mundos, 2004-05

Madeiras de mogno e castanheiro

Mandala of the four worlds, 2004-05

Mahogany and chestnut wood

25 x 130 x 130 cm

Meu corpo raiz, 2004-05

Madeira de mogno, raiz de nogueira e vidro com texto gravado

My root body, 2004-05

Mahogany, walnut roots and glass with engraved text

152 x 200 x 200 cm

Mantra da floresta, 2004-05

Madeiras de tola e castanheiro

Mantra of the forest, 2004-05

Chestnut and tola wood

115 x 250 x 115 cm

Paisagem íntima 7, 2004-05

Madeira de castanheiro

Intimate landscape 7, 2004-05

Chestnut wood

54 x 80 x 45 cm

Árvores e rios, 2004-08

Madeira de castanheiro

Trees and rivers, 2004-08

Chestnut wood

65 x 270 x 180 cm

Coluna com fim, 1 para 7 para 9, 2005

Madeira de mogno

Endless column, 1 to 7 to 9, 2005

Mahogany

263 x 40 x 41 cm

Movimentos da floresta, 2006-14

Madeira de mogno

Movements in the forest, 2006-14

Mahogany

107 x 400 x 110 cm

As árvores como os rios

correm para o mar 1, 2007-08

Madeira de castanheiro

Trees flow towards the sea

like rivers 1, 2007-08

Chestnut wood

40 x 290 x 160 cm

As árvores como os rios

correm para o mar 3, 2007-08

Madeiras de castanheiro e buxo

Trees flow towards the sea

like rivers 3, 2007-08

Chestnut and boxwood

58 x 290 x 60 cm

Sobre a água, 2007-2015

Madeira de buxo

About water, 2007-2015

Boxwood

Dimensões variáveis Varying dimensions

Os bambus com nove imagens do teu ser imaginante, 2009-13

9 vidros com texto gravado e com moldura em ferro, canas da Índia e ráfia

Bamboos with nine images of your imagining being, 2009-13

9 pieces of glass with engraved text, framed with iron, timber bamboo and raffia

252 x 50 x 3 cm (cada vidro com moldura each framed glass)

“Os pássaros começam onde as árvores acabam” (Ruy Belo), 2009-13

Uma homenagem para o meu amigo Domingos Fonseca

Canas da Índia e ráfia

“Birds begin where trees end” (Ruy Belo), 2009-13

An homage to my friend Domingos Fonseca

Timber bamboo and raffia

Dimensões variáveis Varying dimensions

Metamorfose sobre a oliveira do meu jardim, 2010

Ramos e folha de oliveira, vidro e bronze

Metamorphosis on the olive tree in my garden, 2010

Olive-tree branches and leaves, glass and bronze

Dimensões variáveis Varying dimensions

Árvore entre árvores, 2010-14

Madeiras de tola e nogueira

Tree among trees

Walnut and tola wood

264 x 125 x 88 cm

O ar com uma imagem do teu ser imaginante, 2011-13

Raiz de laranjeira, vidro com texto gravado e folhas de laranjeira

Air with an image of your imagining being, 2011-13

Orange-tree roots and leaves, glass with engraved text

124 x 177 x 159 cm

A terra com uma imagem do teu ser imaginante, 2011-13

Raiz de laranjeira, vidro com texto gravado e folhas de laranjeira

Earth with an image of your imagining being, 2011-13

Orange-tree roots and leaves, glass with engraved text

113 x 156 x 127 cm

O fogo com uma imagem do teu ser imaginante, 2011-13

Raiz de laranjeira, vidro com texto gravado e folhas de laranjeira

Fire with an image of your imagining being, 2011-13

Orange-tree roots and leaves, glass with engraved text

88 x 142 x 134 cm

Sobre o meu jardim, 2014-15

Grafite sobre papel

On my garden, 2014-15

Graphite on paper

15 elementos elements 21 x 28,5 cm (cada each)

9 elementos elements 28,5 x 21 cm (cada each)

Sobre o meu jardim, 2013

Grafite sobre papel

On my garden

Graphite on paper

46 elementos elements 21 x 29, 7 cm (cada each)

Paisagens imaginadas sobre recordações de paisagens com uma imagem do teu ser imaginante (Caderno 3), 2012

Grafite sobre papel

Landscapes imagined from memories of landscapes with an image of your imagining being (notebook 3), 2012

Graphite on paper

49 elementos elements 26,6 x 27,1 cm (cada each)

Paisagens imaginadas sobre recordações de paisagens com uma imagem do teu ser imaginante (Caderno 2), 2012

Grafite sobre papel

Landscapes imagined from memories of landscapes with an image of your imagining being (notebook 2), 2012

Graphite on paper

14 elementos elements 28 x 38,5 cm (cada each)

"Esculturas e Desenhos
— Obra recente"
"Sculptures and Drawings
— Recent work"

GALERIA FERNANDO SANTOS

ÍNDICE INDEX

Movimentos de árvores, 2014

Madeira de buxo

Tree movements, 2014

Boxwood

Dimensões variáveis Varying dimensions

Momentos de árvores, 2014

Madeira de tola

Tree movements, 2014

Tola wood

146 x 142 x 104 cm

Impulsos da floresta, 2014

Madeira de Mogno

The forest's drives, 2014

Mahogany

202 x 52 x 60 cm

Árvore-escultura-outra I, 2013-14

Madeira de buxo

Tree-Sculpture-Other I, 2013-14

Boxwood

251 x 79 x 51 cm

Árvore-escultura-outra II, 2013-14

Madeira de buxo

Tree-Sculpture-Other II, 2013-14

Boxwood

201 x 99 x 95 cm

Árvore-escultura-outra III, 2013-14

Madeira de buxo

Tree-Sculpture-Other III, 2013-14

Boxwood

194 x 68 x 58 cm

Árvore-escultura-outra IV, 2013-14

Madeira de buxo

Tree-Sculpture-Other IV, 2013-14

Boxwood

214 x 98 x 84 cm

Ideais para escultura (Escultura rural 1, 2 e 3), 2014
Grafite sobre papel

Ideas for sculpture (rural sculpture 1, 2 & 3), 2014
Graphite on paper

3 elementos elements 20 x 20 cm (cada each)

Paisagens com árvores, 2014
Grafite sobre papel

Landscapes with trees, 2014
Graphite on paper

10 elementos elements 20 x 20 cm (cada each)

Paisagem com árvores e nuvens, 2014
Grafite sobre papel

Landscape with trees and clouds, 2014
Graphite on paper

20 x 20 cm

Paisagens com nuvens, 2014
Grafite sobre papel

Landscapes with clouds, 2014
Graphite on paper

18 elementos elements 20 x 20 cm (cada each)

**Paisagem com árvores, arbustos e nuvens
segundo um haiku de Bashô, 2014**
Grafite sobre papel

**Landscape with trees, bushes and clouds, following a
Bashô haiku, 2014**
Graphite on paper

29,8 x 21 cm

Sobre o meu jardim, 2014
Grafite sobre papel

On my garden, 2014
Graphite on paper

3 elementos elements 20 x 20 cm (cada each)

**Glicínias e outras flores no esplendor
do meu jardim, 2013-14**
Grafite sobre papel Fabriano

**Wisteria and other flowers in the splendour
of my garden, 2013-14**
Graphite on fabriano paper

70,5 x 50 cm

**Camélias e outras flores no esplendor
do meu jardim, 2013-14**
Grafite sobre papel Fabriano

**Camellias and other flowers in the splendour
of my garden, 2013-14**
Graphite on fabriano paper

70,5 x 50 cm

**Ameixas e outros frutos no esplendor
do meu jardim, 2013-14**
Grafite sobre papel Fabriano

**Plums and other fruit in the splendour
of my garden, 2013-14**
Graphite on fabriano paper

50 x 35 cm

**Framboesas e outros frutos no esplendor
do meu jardim, 2013-14**
Grafite sobre papel Fabriano

**Raspberries and other fruit in the splendour
of my garden, 2013-14**
Graphite on fabriano paper

50 x 35 cm

**Uvas e outros frutos no esplendor
do meu jardim, 2013-14**
Grafite sobre papel Fabriano

**Grapes and other fruit in the splendour
of my garden, 2013-14**
Graphite on fabriano paper

50 x 35 cm

**Quivis e outros frutos no esplendor
do meu jardim, 2013-14**
Grafite sobre papel Fabriano

**Kiwis and other fruit in the splendour
of my garden, 2013-14**
Graphite on fabriano paper

50 x 35 cm

**Magnórios e outros frutos no esplendor
do meu jardim, 2013-14**
Grafite sobre papel Fabriano

**Loquats and other fruit in the splendour
of my garden, 2013-14**
Graphite on fabriano paper

50 x 35 cm

Sobre o meu jardim, 2014

Grafite sobre papel

On my garden, 2014

Graphite on paper

7 elementos elements 28,5 x 21 cm (cada each)

Sobre o meu jardim, 2014

Grafite sobre papel

On my garden, 2014

Graphite on paper

35 elementos elements 29,8 x 21 cm (cada each)

1 elemento elements 21 x 29,8 cm

Sobre o meu jardim, 2013

Grafite sobre papel

On my garden, 2013

Graphite on paper

26,8 x 19,9 cm

Sobre o meu jardim, 2014

Grafite sobre papel

On my garden, 2014

Graphite on paper

9 elementos elements 28,5 x 21 cm (cada each)

Sobre o meu jardim, 2014

Grafite sobre papel

On my garden, 2014

Graphite on paper

21 x 28,5 cm

Sobre o meu jardim, 2014

Grafite sobre papel

On my garden, 2014

Graphite on paper

2 elementos elements 29,8 x 21 cm (cada each)

*o autor agradece o apoio do escultor Domingos Fonseca
na execução das esculturas expostas na Galeria Fernando Santos*

*the author wishes to thank the support of sculptor Domingos Fonseca
in the execution of the pieces exhibited at Galeria Fernando Santos*

FICHA TÉCNICA CREDITS

CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO SANTO TIRSO MUNICIPAL COUNCIL

Executivo Municipal
Municipal Executive Board

Presidente
Mayor
Joaquim Barbosa Ferreira Couto

Vereadora do Pelouro da Cultura
City Councilor for Culture
Ana Maria Moreira Ferreira

© 2015 Câmara Municipal de Santo Tirso

© Textos e traduções: **os autores**
© Of the texts and translations: **the authors**



EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

Organização
Câmara Municipal de Santo Tirso
Organization
Municipal Council of Santo Tirso

Comissariado
Curator
Alberto Carneiro

Coordenação
Coordination
Álvaro Moreira

Apoio
Support
Catarina Rosendo

Registo e transportes
Registration and transport
Feirexpo

Montagem e instalação
Assembly and installation
Feirexpo
Câmara Municipal de Santo Tirso

CATÁLOGO
CATALOGUE

Coordenação
Editor
Álvaro Moreira

Fotografia
Photography
José Rocha

Conceção Gráfica
Graphic Design
Renata Mota

Textos
Texts
Joaquim Barbosa Ferreira Couto
Paulo Pires do Vale
Bernardo Pinto de Almeida

Tradução
Translation
Laura Tallone

Pré-impressão, impressão e acabamento
Pre-press, printing and binding
Norprint

ISBN
978-972-8180-46-1
Depósito Legal
012345/15

