

JOÃO PEDRO FRÓIS

INSTITUTO DE HISTÓRIA DE ARTE,
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

NADIR AFONSO

INTUIÇÃO E INTELECTO

INTUITION AND INTELECT

IN: CHAVES PARA UMA
OBRA /CHAVES, KEYS
TO A WORK OF ART

Coordenação Editorial /
Editorial Coordination
Bernardo Pinto de Almeida
e Laura Afonso

2016



JOÃO PEDRO FRÓIS

INSTITUTO DE HISTÓRIA DE ARTE,
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

NADIR AFONSO

INTUIÇÃO E INTELECTO IN: CHAVES PARA UMA
INTUITION AND INTELECT OBRA /CHAVES, KEYS
TO A WORK OF ART

Coordenação Editorial /
Editorial Coordination
Bernardo Pinto de Almeida
e Laura Afonso

2016



ÍNDICE CONTENTS

- 7 NADIR AFONSO: INTUIÇÃO E INTELECTO**
- 21 NADIR AFONSO: INTUITION AND INTELLECT**

João Pedro Fróis

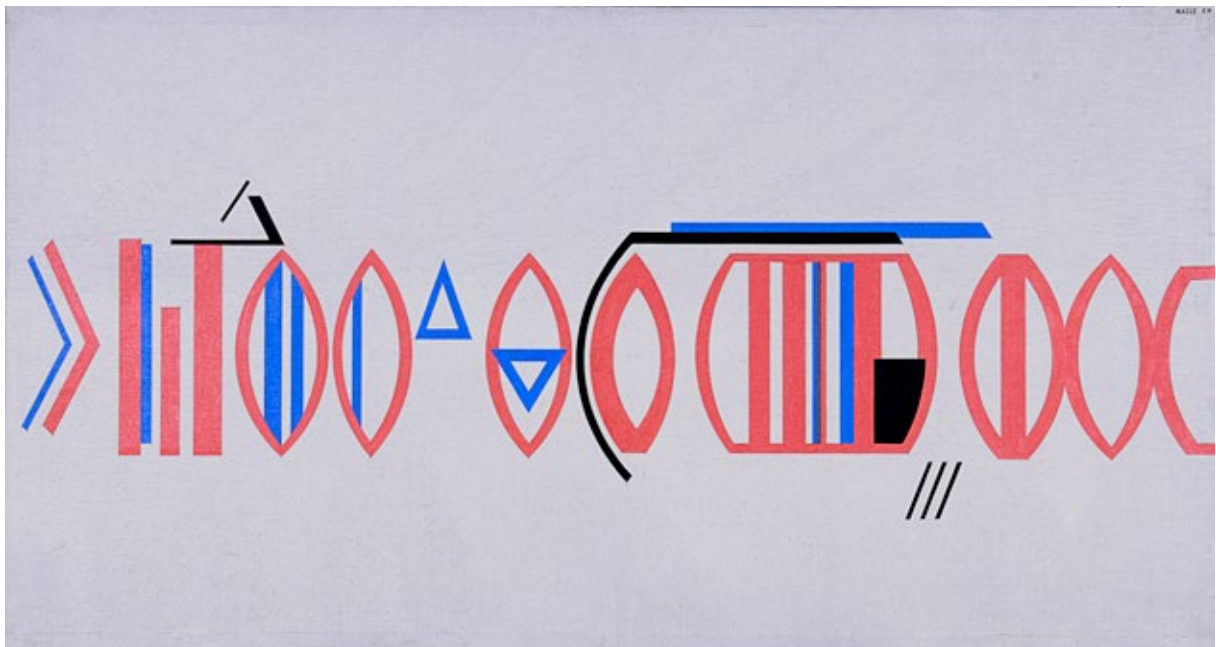
NADIR AFONSO

INTUIÇÃO E INTELECTO

JOÃO PEDRO FRÓIS

L'art clarifie les esprits et dignifie l'homme. L'art humanise.

(Nadir Afonso, La Sensibilité Plastique, 1958)



Espacillimité, 1958
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 77 x 144 cm
Col. Fundação Nadir Afonso

NADIR AFONSO: INTUIÇÃO E INTELECTO

L'art clarifie les esprits et dignifie l'homme. L'art humanise.

(Nadir Afonso, *La Sensibilité Plastique*, 1958)

Overture

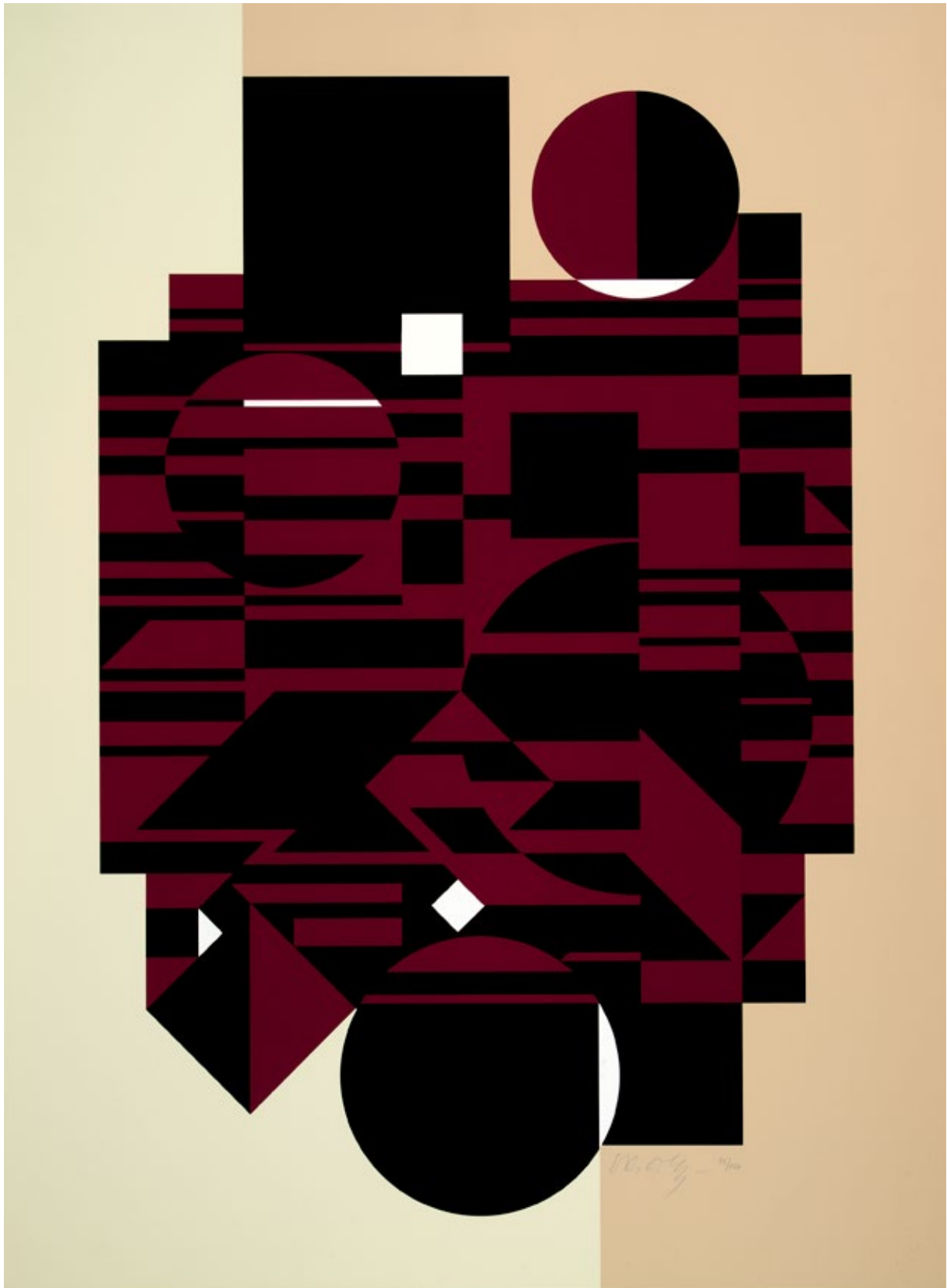
Nadir Afonso pertence a um dos movimentos mais complexos e vigorosos da pintura do século XX – o abstraccionismo geométrico, movimento participado por contemporâneos seus como Victor Vasarely, Auguste Herbin, Jean Dewasne. Apesar da sua obra pictórica ser conhecida pela contribuição da crítica e da história da arte, o seu trabalho teórico pede estudo de detalhe. No seu conjunto os seus textos teóricos são *desafiantes* para os investigadores de diversos domínios do conhecimento abrindo novos percursos de experimentação. À nossa disposição estão textos de reflexão filosófica sobre a arte, a estética e suas relações com a ciência. O legado teórico *nadiriano* tem implicações para a educação estética e artística. A reflexão sobre a dimensão pedagógica dos seus contributos pode ser considerada no âmbito da investigação académica beneficiando todos os que se ocupam da pedagogia das artes. É nossa intenção referir *pontos de entrada* que podem ser considerados para o desenho de estratégias de interação com a sua obra e biografia artísticas.

Sublinhe-se que não é comum os artistas juntarem em si de modo harmónico e constante duas dimensões: teorizador e artista. A obra de Nadir Afonso pelo seu modo coerente, continuidade e extensão tem o mesmo significado de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevitch. Mário Bunge (2004), filósofo da ciência, com acuidade crítica, escreveu que cabia aos artistas a teorizar sobre a estética e discorrerem sobre a criação artística.¹ Para o filósofo argentino apenas os artistas, fundados na experiência individual, estariam em condições de propor as teorias sobre a criatividade artística e antecipar expectativas geradas pelas obras nos seus destinatários. Entendemos que o dinamismo teórico de Nadir Afonso se esteou também nesta necessidade de pensar a arte e a estética a partir de dentro, da experiência e criação artísticas.

Alguns dos textos de crítica sobre a sua obra ao aproximarem-se das propostas teóricas de modo ajustado não se apresentam como aportes exclusivamente centrados na dimensão teórica estética da obra deste pensador. Neste aspecto, excepção é feita aos estudos de pormenor que A. Quadros Ferreira realizou sobre o artista-filósofo. Segundo Quadros Ferreira a teoria estética de Nadir Afonso é «uma teoria estética que, dela partindo, pretende ser uma outra obra» (2002, p. 202).² A sua teoria estética envolve assim uma aproximação geral e conceptual à criação artística mas não pode confundir-se com um modelo aplicado e generalizável.

1. Mário Bunge, *Entre dos Mundos*, Madrid, Gedisa, 2014.

2. A. Quadros Ferreira, *Nadir Afonso Arte, Estética e Teoria*, Porto, Edições Afrontamento, 2012 e *Nadir 16.11.00, Entrevista*, Porto, Edições Afrontamento.



Victor Vasarely (1906–1997)
S/título; serigrafia, cores papel Arches / Untitled; silkscreen printing, Arches paper (73,6 × 53,8 cm)
Col. C.A.M.-FCG

Seguir o pensamento filosófico de Nadir Afonso não é exercício de livre acesso. À dificuldade desse exercício, reclamado ao investigador o domínio de múltiplas focagens disciplinares e experiência, acresce a permanência com que foi apresentada, «uma obsessão», e exigência intelectual – «a minha ideia, durante anos insistentemente repetida, não muda, o que muda é a minha preocupação de a tornar mais explícita.»³ Esta acção de teorizador cruza a sua intensa obra artística e estudos comparados, além do presente texto, urgem ser feitos.⁴ Também por isso ela se apresenta com relevância no panorama das artes em Portugal. Nesse aspecto estão reunidos o labor do filósofo, do pensador e do cientista das formas, que procurou a compreensão do que o rodeia, de fenómenos por si presenciados e interpretados, mais do que a compreensão do que se passa no interior do sujeito ou das suas *pulsões* e a partir daí encontrar um sentido de proporção das coisas e da harmonia. A sua aproximação à arte é focada na essência formal das obras de arte, mais do que do impacto destas nas vicissitudes do quotidiano dos observadores, da construção e apuramento e refinamento do gosto e preferências.

Intermezzo

Diálogo entre a intuição e o intelecto

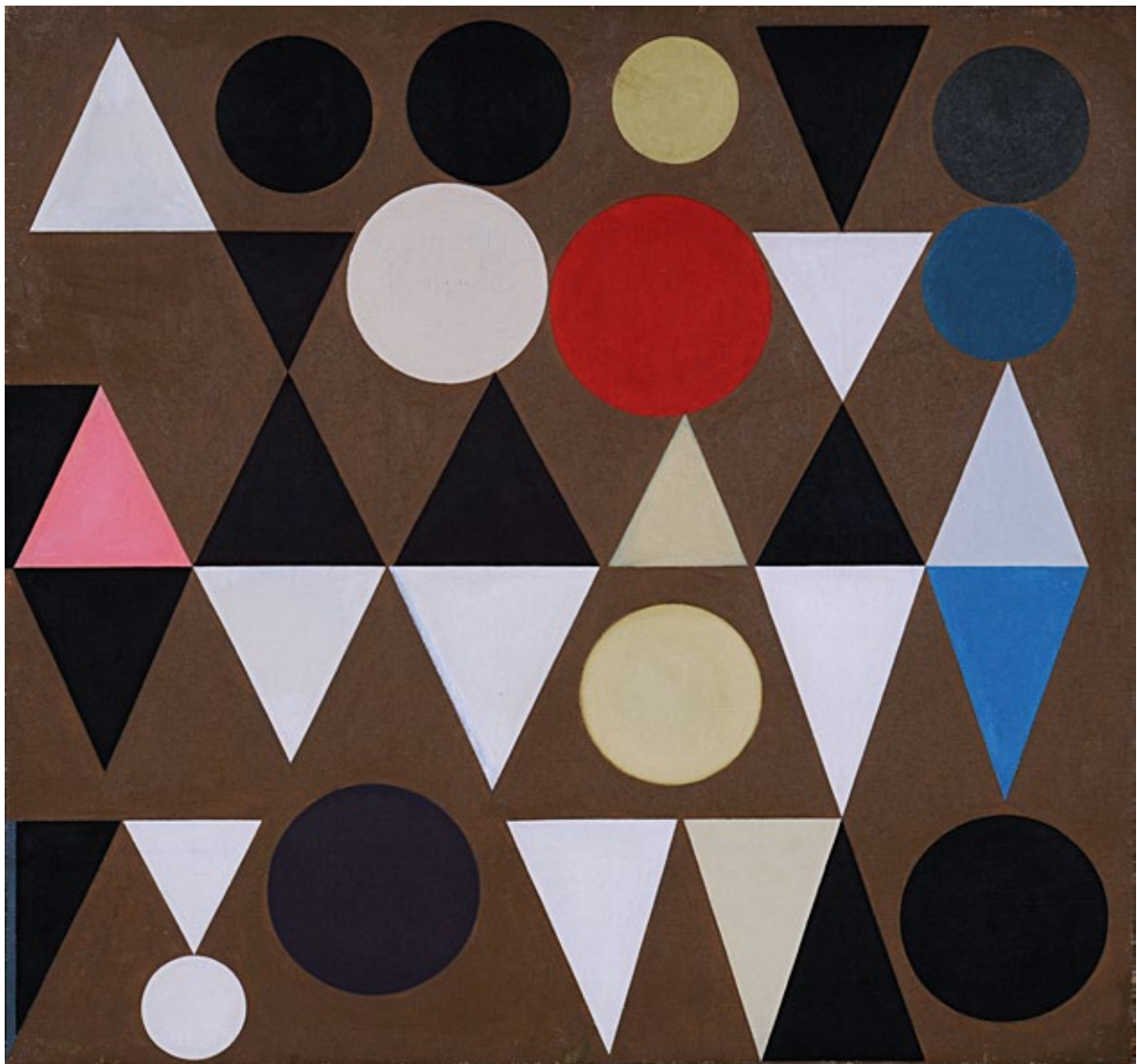
Em reflexão sobre o saber que advém da experiência da criação das formas, em vários textos, propõe uma compreensão das razões do impulso estético e artístico com reflexos na sua actividade como artista, procura da razão de ser do seu trabalho e declaração da sua posição de existência face ao mundo. Assume uma posição *sui generis* sobre função da arte na sociedade: proponente de um «purismo formal» que o distingue dos seus contemporâneos aproximando-se de concepções sobre o desenvolvimento humano e suas perspectivas de Henry Wallon (1879–1962) e Jean Piaget (1896–1980) a eles recorrendo por necessidade teórica e empatia conceptual. O acto criativo e a criação artística como processo não são actos conscientes, dando Nadir, como outros, relevância às forças pré-conscientes – «a imagem que nós ressentimos esteticamente não é aquela que a consciência nos revela.»⁵

Nadir Afonso critica o idealismo, a teoria da forma, bem como a estética experimental iniciada por Gustav Fechner, um dos fundadores da psicologia experimental no século XIX. Critica os críticos e os teóricos da estética – «Os críticos não têm acesso ao mundo dos artistas e, claro, além de não compreenderem, sentem-se completamente desesperados.» Há uma ideia clarificadora

3. Nadir Afonso, *O Trabalho Artístico. Reflexões*, Lisboa, Athena, p. 19.

4. Para a compreensão dos seus textos sobre estética além dos textos já referidos de Quadros Ferreira destacam-se os trabalhos de J. Garcia Leal (1985) *Sobre la reflexión Estética de Nadir Afonso* (in *Nadir Afonso*, Universidad de Granada) e J. Henriques Dias (2009) *Nadir Afonso: De La Sensibilité Plastique a Le Sens de l'Art* (in *Nadir Afonso: Século XXI*, Museu Municipal, Coimbra).

5. Nadir Afonso. Responde a algumas perguntas. *A Capital*, 12 de Fevereiro de 1971.



Composição Geométrica, 1948
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 65,4 x 69,4 cm
Col. Fundação Nadir Afonso

sobre a arte que inclui definições de leis e conceitos explicitamente apresentados – «a criação artística é a procura das leis que estão na natureza» cabendo ao artista experiente ir à busca dessas leis. Critica o idealismo na estética para acentuar o que importa; são as obras de arte e exclusivamente através delas poder-se-á intuir as leis que organizam as formas, de modo laborioso transportando para o espaço bidimensional da tela as formas que considera primordiais e que os artistas como ele trabalham à exaustão: o círculo, o quadrado e o triângulo acompanhando-as frequentemente de impressões de movimento ritmado que retém a atenção do observador. A sua investigação plástica mostra como unidades elementares da geometria combinadas, em diálogo tenso criam relações matemáticas que ao chamarem a si outras formas «funcionam como pedra de fecho da composição.»⁶

O primeiro dos seus textos teóricos é *La Sensibilité Plastique* (1958), transformado para o artista em urgência teórica, «pequeno livro», bem cuidado, foi escrito, aos 38 anos, em Paris.⁷ No final desse estudo surgem reproduções de obras, além das suas, dos artistas que respeitará: Vasarely, Herbin, Dewasne, Mondrian e André Bloc. Depois, ao longo da vida, *afinou* os seus pensamentos noutros textos publicados em 1970, 1983 e 1999, continuando a investigar os «mistérios da arte» revisitando ideias originais e abrindo outras perspectivas sobre a sensibilidade à arte, e as tensões que cada composição gera e prováveis impactos das obras de arte nos observadores.⁸ Nos *Mecanismes de la Creation Artistique* (1970) alicerça os fundamentos teóricos da sua estética e estabelece as qualidades da obra de arte.⁹ Em o *Le Sens de l'Art* (1983, 1999), texto de reflexão sobre a origem da Arte, explora a relação entre as leis que regem a obra de arte e as leis que regem o Universo estabelecendo a pré existência das leis através das condições de existência; analisa aquilo que denomina como sendo os «erros da percepção», tratando o objecto geométrico como fonte de harmonia que concede especificidade à obra de arte, que «como qualquer outra obra humana é uma imagem da realidade, mas é antes de tudo a imagem do que a realidade comporta de imutável (...)»¹⁰

Em Nadir a essência da arte é justamente de fonte geométrica, ideia afirmada em todas as suas intervenções. Como o seu pensamento tecesse na sua experiência de artista, os diálogos e tensões entre as formas – «Comecei a tentar compreender o porquê da motivação dos meus círculos, dos meus triângulos, dos meus quadrados, comecei a ser creio esteta (...) esteta é aquele que tenta

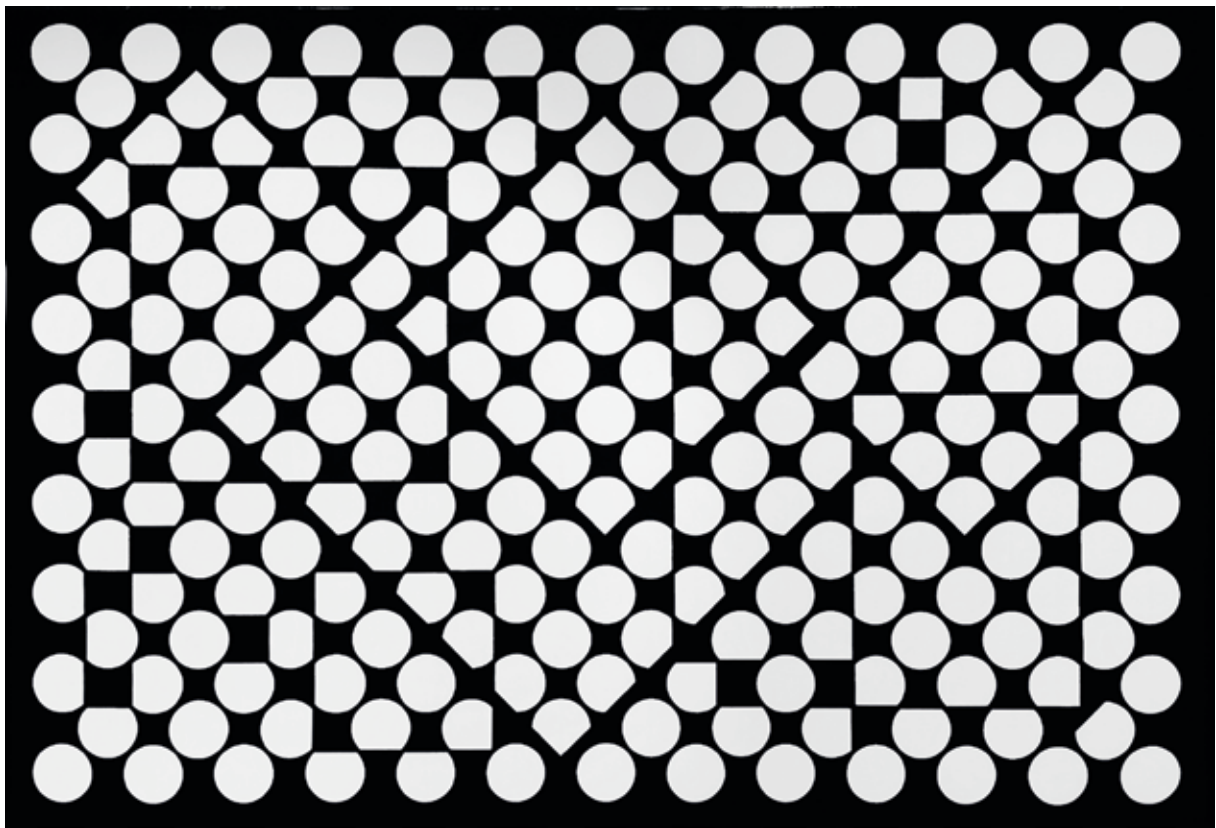
6. Laura Afonso, *A crítica na obra de Nadir Afonso: o caso das obras de título cidadão*, Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta, 2010.

7. Nadir Afonso (1958). *La sensibilité plastique*. Paris: Presses du Temps Présent.

8. *La Sensibilité Plastique* (1958); *Les Mecanismes de la Creation Artistique* (1970); *Le Sens de l'Art* (1983). A primeira edição do «Sentido da Arte» surgiu em francês, *Le Sens de L'Art*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983 e depois em português *O Sentido da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999. Este texto foi seguido por um outro intitulado *Universo e Pensamento* (2000) onde explora as leis que regem o Universo e faz a oposição às teorias científicas mais conhecidas, como por exemplo a teoria da relatividade de Albert Einstein.

9. Nadir Afonso, *Les Mécanismes de La Création Artistique*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1970.

10. Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, 1999, p. 19.



Belatrix-NB, 1958
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 69 × 100 cm
Col. Rui Victorino

compreender os porquês das formas da sua origem e da criação e das formas.» As formas podem ser compreendidas quando são trabalhadas pelos indivíduos distinguindo nas formas qualidades físicas; a perfeição, a originalidade, evocação e a harmonia. Estas são as quatro qualidades que se podem encontrar em qualquer objecto natural ou artístico. Apenas a última considera específica da obra de arte, definida como fenómeno *psicogeométrico* de percepção das qualidades que na natureza caracterizam os espaços estruturados segundo leis de proporções geométricas. A obra de arte – referindo-se sempre à pintura – quando a percepção se cinge à observação dos atributos dos objectos exprime perfeição, evocação e originalidade; a percepção vai além da captação dos atributos dos objectos e se desenvolve «mediante o trabalho das formas» revela «exactamente as mesmas qualidades com um imperceptível acréscimo duma outra e particular natureza» a que Nadir Afonso chama harmonia. Esta qualidade em dependência das leis de integração e de desintegração geométrica «e dada a sua constância no espaço e no tempo» é o factor da obra de arte que «vise a universalidade». Para o artista a especificidade da arte compreende assim a *exactidão* e constância das formas geométricas, a *exactidão* não pode ser compreendida apenas pode ser sentida.

A criação artística em Nadir é uma harmonia e uma união do interior e do exterior, do subjectivo e do objectivo, do temporal e do intemporal. São estas as dimensões que transmitem à arte a sua autenticidade modelar e reforçam a sua dimensão humanizada e transformadora. Os fenómenos artísticos acessíveis à percepção são, como tantos outros fenómenos do real, inacessíveis para a razão, à *consciência focada*, por isso, privilegia o que é da ordem da intuição e da percepção directa do visível sem a intervenção daquela – «A sensibilidade sente para além das formas que o raciocínio visa.»¹¹ As leis da geometria na obra de arte apenas podem ser captadas pela intuição e de início são irreduzíveis ao raciocínio. Tal como para outros filósofos para Nadir o valor da intuição respeita a toda a forma de conhecimento que se processa de modo imediato, directo, sem recurso a qualquer processo regulador do entendimento. Quanto mais desenvolvidas e enriquecidas se mostrarem as capacidades intuitivas do indivíduo maior capacidade criativa terá. É apenas depois de «adquirido o sentido perceptivo poderemos passar à compreensão do sentido» daí o valor pedagógico e terapêutico que o exercício estético e artístico e a fruição das obras de arte têm individualmente e colectivamente; não apenas por nos ensinarem a ver melhor o Mundo mas também por fazerem trabalhar os mecanismos da sensibilidade dos indivíduos. Ao propor-nos este tipo de raciocínio delinea os ingredientes para uma educação estética visual que importa valorizar socialmente. Reconhecendo as dificuldades inerentes à fruição das obras é optimista em relação à aprendizagem estética e às possibilidades que advêm do trabalho com as formas através da criação plástica. O benefício dessa acção sobre o exterior e sobre os materiais plásticos revela-se no próprio indivíduo. Neste sentido, a sua aproximação à arte e à estética está impregnada de um valor pedagógico e terapêutico a consolidar com diversos públicos em contexto de museu.

11. Nadir Afonso, *O Trabalho Artístico. Reflexões*, 2011, p.9.



Auguste Herbin (1886–1960)
S/título; serigrafía sobre papel / Untitled; silkscreen printing on paper (48,5 × 63,5 cm)
Col. C.A.M.-FCG

Materialismo, estética experimental e teoria da forma

A racionalização que propõe para a interpretação dos fenómenos da realidade assenta no materialismo filosófico de Karl Marx, onde o pensamento surge e resulta como qualidade da matéria aceitando que o homem na sua acção prática e não apenas no pensamento se muda a si e ao mundo pela sua interacção no mundo. Tal como Marx, Nadir aceita que o homem se muda a si próprio e ao mundo pela acção no mundo, mas esta transformação tem lugar no mundo prático enquanto actividade prática e não apenas no pensamento tal como Hegel propôs. Assim, a Natureza [*Real*] constitui-se como a fonte da sua criação – porque ultrapassada a «querela» entre os dualismos idealismo-materialismo, sujeito-objecto, o artista, no resultado da sua criação, «exprime um número considerável de qualidades, entre si independentes, e organizadas em quatro categorias acima aludidas e denominadas: perfeição, evocação, originalidade e harmonia. Ao reconhecer que a estética se centra no estudo filosófico das obras de arte assume o seu domínio como uma forma de conhecimento sensível, definida por Alexander Baumgarten (1714–1962) como uma «ciência da cognição sensível» atribuindo mais importância aos sentidos como fundamento dos juízos e do conhecimento. Nadir escreveu no *Le Sens de l'Art* que a origem das significações não está nem no indivíduo, nem no objectos mas nas condições reais de existência, na relação dialéctica entre *sujeto-objeto* e interacção do homem e a natureza.

Outras duas críticas são permanentes nos seus textos teóricos: a estética experimental e teoria da forma. Crítica a estética experimental apresentada por uns dos fundadores da psicologia científica Gustav Fechner (1810–1887). Fechner manifestou inclinação metafísica e foi o primeiro a propor uma estética «a partir da base», empírica, porque se sentia pouco à vontade ao olhar para as grandes teorias da arte que estas – «defendiam profundas clarividades em matéria de beleza, dependendo simplesmente da interpretação do autor, sem qualquer justificação nos factos.»¹² Tornou também a experiência dependente do prazer que desperta, no entanto recusou-se a crer que a intensidade do prazer correspondia simplesmente à força quantitativa do estímulo físico. Na sua *Vorschule der Aesthetik* (1876), obra sem tradução noutra língua, procurou descobrir as condições empíricas desse prazer, acentuando a importância principal das leis que orientavam esse prazer, não a partir de definições abstractas de beleza, mas das avaliações de escolha e preferência realizadas pelos indivíduos em relação a objectos e às obras de arte. As preferências dos indivíduos, na concepção *nadiriana*, são orientadas pelas qualidades mutáveis das obras de arte como a perfeição, a evocação e a originalidade, qualidades directamente influenciadas pelas condições sociais e a época em que foram criadas.

A ideia de beleza de uma figura para Fechner, rejeitada por Nadir, estava na própria figura escolhida pela maioria das pessoas que face a um conjunto escolhido de estímulos produziram as

12. Holger Höge, *Estética Experimental: Origens, Experiências e Aplicações*, in João Pedro Fróis (Ed.). *Educação Estética e Artística. Abordagens Transdisciplinares*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.30.



Jean Dewasne (1921–1999)
Composition I; serigrafia sobre cartão / silkscreen printing on paper (63,2 × 47,2 cm)
Col. C.A.M.-FCG

suas escolhas orientadas exclusivamente pelas qualidades que se alteram segundo a influência do lugar, do meio social e do momento em que são geradas. A outra crítica é referida à teoria da forma, *Gestalt*, por esta conceder à subjectividade uma «démarche» pré-objectivada que contraria a teoria empirista do reflexo que defendeu no contexto da sua proposta teórica como «mundo subjectivo reflexo do mundo objectivo, na qual articula toda a nossa concepção estética.» Ainda em 1971 afirmou de modo peremptório que «A *Gestalt*, o acto pelo qual o espírito estabelece a preferência das formas, aparece-nos assim como uma excrescência anacrónica e escandalosa do idealismo.»¹³

Finale

A proposta teórica estética *nadiriana* aspira ao encontro de uma compreensão do mundo sensível. A pintura surge como o meio mais privilegiado para a aproximação directa aos segredos do Universo através da utilização das suas qualidades e as suas experiências sensoriais; cabendo aos artistas através dos recursos que dispõem e melhor compreendem e interpretam o sentido do mundo uma enorme responsabilidade. A aproximação à arte e também à ciência tal como Nadir a apresenta inclui em si uma mesma filosofia cosmológica a partir da qual pretende-se fazer uma análise ou síntese sobre a natureza do mundo e procura-se a compreensão dos mistérios da evolução do pensamento. Julgamos ser o que sustenta a sua teoria sobre a estética e a arte. A *estética nadiriana* aproxima a arte e a ciência desencadeando uma intimidade entre duas áreas, cujo significado se avizinha no seu pensamento, já que tanto num como no outro caso, exige a existência de determinadas qualidades inatas, que se aperfeiçoam pelo trabalho dedicado à «elaboração das formas» e pela força de vontade. O seu mundo pictórico é o mundo das possíveis ressonâncias sensitivas das formas conduzindo-nos inevitavelmente ao mundo do sujeito, questionando o modo como a subjectividade humana se desenrola e é construída: o espaço, o tempo e a causalidade estruturam a nossa subjectividade e por estarem ligados entre si é impossível falar deles isoladamente. É essa a dimensão pedagógica da obra plástica e teórica do artista-filósofo Nadir Afonso definida pelo uso de conceitos e ferramentas para a compreensão não apenas da sua obra plástica.

13. Entrevista dada ao jornal *A Capital*, 1971.

NADIR AFONSO

INTUITION AND INTELLECT

JOÃO PEDRO FRÓIS

Art enlightens the mind and dignifies man. Art humanises.

(Nadir Afonso, La Sensibilité Plastique, 1958)



Composição Geométrica, 1948
Óleo sobre tela / Oil on canvas, 70 x 70 cm
Col. Fundação Nadir Afonso

NADIR AFONSO: INTUITION AND INTELLECT

Art enlightens the mind and dignifies man. Art humanises.
(Nadir Afonso, *La Sensibilité Plastique*, 1958)

Overture

Nadir Afonso, along with contemporaries such as Victor Vasarely, Auguste Herbin and Jean Dewasne, belonged to one of the most complex and vigorous movements in twentieth-century painting: geometric abstraction. Although his pictorial work is known for the contribution that it made to art history and criticism, his theoretical work also deserves close attention. Taken as a whole, his theoretical texts pose a *challenge* to researchers in various fields of study, opening up new routes of experimentation. Afonso left behind philosophical texts on art, aesthetics and their relationship with science. His theoretical legacy has implications for aesthetic and art education: reflections on the educational aspect of his contributions could be considered within the context of academic research, benefiting all those involved with art education. It is my intention to indicate *entry points* that may be considered in drawing up strategies for engaging with his artistic work and biography.

It should be stressed that it is unusual for artists to harmoniously and continuously combine the activities of theoretician and artist. Owing to its coherence, continuity and breadth, Nadir Afonso's work is as important as that of Paul Klee, Wassily Kandinsky or Kazimir Malevitch. With great critical acuity, the philosopher of science Mário Bunge (2004) wrote that artists should theorise about aesthetics and reflect on the question of artistic creation.¹ For the Argentinian philosopher, only artists drawing on individual experience are capable of proposing theories of artistic creativity and anticipating the expectations awakened by works of art in their recipients. I believe that Nadir Afonso's theoretical dynamism also depended on this need to reflect on art and aesthetics from the inside, drawing on artistic experience and creation.

Some of the critical texts about his work, in approaching Afonso's theoretical proposals, are not presented as contributions that focus exclusively on this thinker's aesthetic theory. In this respect, an exception can be made for the detailed studies carried out on the artist-philosopher by A. Quadros Ferreira. According to Quadros Ferreira, Nadir Afonso's aesthetic theory is 'an aesthetic theory that, taking itself as a starting point, aims to be another work of art' (2002, p. 202).² Therefore, although Afonso's aesthetic theory involves a general and conceptual approach to artistic creation, it cannot be confused with an applied and generalisable model.

Nadir Afonso's philosophical thought is not easily accessible. It is difficult to follow because it requires the researcher to have knowledge and experience of several disciplinary areas and because of the persistence with which it was presented, as an obsession and an intellectual demand: 'my idea, insistently repeated over the years, does not change; what changes is my concern to make it more explicit'.³ His theoretical writings intersect

1. Mário Bunge, *Entre dos Mundos*, Madrid, Gedisa, 2014.

2. A. Quadros Ferreira, *Nadir Afonso Arte, Estética e Teoria*, Porto, Edições Afrontamento, 2012 and *Nadir 16.11.00, Entrevista*, Porto, Edições Afrontamento.

3. Nadir Afonso, *O Trabalho Artístico. Reflexões*, Lisbon, Athena, p. 19.

with his intense artistic work and further comparative studies – besides this text – must be produced.⁴ For this reason also, these writings are relevant to the field of the arts in Portugal. In this respect, they unite the work of a philosopher, a thinker, and a scientist of forms who sought to understand his surroundings and the phenomena that he witnessed and interpreted rather than what happens inside the subject or his *urges*. From this starting point, he aimed to find a sense of the proportion of things and of harmony. His approach to art is centred on the formal essence of works of art rather than on the impact of these on the vicissitudes of spectators' everyday lives and the construction, selection and refinement of tastes and preferences.

Intermezzo

Dialogue between intuition and intellect

In reflecting, over the course of several texts, on the knowledge that he had gained from his experience of creating forms, he offered an understanding of the reasons behind the aesthetic and artistic impulse, with reflections on his activity as an artist, the search for the *raison d'être* of his work, and statements of his existential position in relation to the world. He adopted a *sui generis* position on the function of art in society, proposing a 'formal purism' that distinguishes him from his contemporaries, bringing him closer to ideas about human development and the views of Henry Wallon (1879–1962) and Jean Piaget (1896–1980), which he drew on for reasons of theoretical necessity and conceptual empathy. The creative act and artistic creation as a process are not conscious acts and Afonso, like other theorists, highlighted the importance of pre-conscious forces: 'the image that we feel aesthetically is not that which consciousness reveals to us'.⁵

Nadir Afonso criticised idealism, the theory of forms, and the experimental aesthetics initiated by Gustav Fechner, one of the founders of experimental psychology in the nineteenth century. He criticised critics and theoreticians of aesthetics: 'critics do not have access to the world of artists and it is obvious that, besides not understanding it, they feel completely desperate.' He put forward an enlightening idea about art that included explicitly presented definitions of laws and concepts: 'artistic creation is the search for laws that are in nature' and the experienced artist is responsible for searching for these laws. He criticised idealism in aesthetics in order to highlight what matters: works of art and the fact that only through them is it possible to intuit the laws that organise forms, laboriously transporting to the two-dimensional space of the canvas the forms that he or she considers to be essential, forms that are worked to the point of exhaustion by artists like him: the circle, the square and the triangle, frequently accompanied by impressions of rhythmic movement that hold the spectator's attention. His artistic explorations show how combining the basic units of geometry in a tensile dialogue creates mathematical relations that, in calling other forms to them, function like the keystone of the composition.⁶

4. For a greater understanding of his texts on aesthetics, besides the texts already mentioned by Quadros Ferreira, see the works by J. Garcia Leal (1985) 'Sobre la reflexión Estética de Nadir Afonso' (in *Nadir Afonso*, Universidad de Granada) and J. Henriques Dias (2009) *Nadir Afonso: De La Sensibilité plastique a Le Sens de l'Art* (in *Nadir Afonso: Século XXI*, Museu Municipal, Coimbra).

5. Nadir Afonso. In answer to some questions. *A Capital*, 12 February 1971.

6. Laura Afonso, A crítica na obra de Nadir Afonso: o caso das obras de título citadino, Master's dissertation, Universidade Aberta, 2010.

The first of his theoretical texts, *La Sensibilité plastique* (1958), was transformed for the artist into a matter of theoretical urgency. It is a meticulous 'short book' that he wrote in Paris at the age of thirty-eight.⁷ Included at the end of this study are reproductions of works by the author and by artists that he respected such as Vasarely, Herbin, Dewasne, Mondrian and André Bloc. Later, over the course of his life, he *refined* his thoughts in other texts published in 1970, 1983 and 1999, in which he continued to investigate the 'mysteries of art' by revisiting original ideas and opening up different perspectives on sensitivity to art, the tensions that each composition generates and the likely impact of works of art on spectators.⁸ In *Mécanismes de la Création artistique* (1970), he set down the theoretical foundations of his aesthetics and defined the qualities of a work of art.⁹ In *Le Sens de l'Art* (1983, 1999), which reflects on the origins of art, he explored the relationship between the laws that govern works of art and those governing the universe, establishing the pre-existing nature of laws through the conditions of existence; he also analysed what he called 'errors of perception', treating the geometric object as a source of harmony that grants specificity to the work of art, which, 'like any other human work, is an image of reality but above all the image of the immutable in reality'.¹⁰

For Afonso, the essence of art is precisely its geometric source, an idea affirmed in all of his work. As his thinking was woven into his experience as an artist, the dialogues and tensions between forms, he declared that 'I started to try to understand the motivation behind my circles, my triangles, my squares; perhaps I started to be an aesthete (...) an aesthete is someone who tries to understand the reasons behind forms, their origins and the creation of forms.' Forms can be understood when they are worked on by individuals who distinguish physical qualities in them: perfection, originality, evocation and harmony. These are the four qualities that can be found in any natural or artistic object. He considered only the last of these four to be specific to a work of art, defining it as a *psychogeometric* phenomenon of perception of the qualities that characterise structured spaces in nature in accordance with the laws of geometric proportions. When perception is limited to observing the features of objects, the work of art (by which he always meant painting) expresses perfection, evocation and originality. Perception goes beyond capturing the features of objects and develops, 'through the work of forms', to reveal 'exactly the same qualities, with the imperceptible addition of another of a certain nature', which Nadir Afonso calls harmony. This quality, which depends on the laws of integration and geometric disintegration, 'and owing to its constancy in space and time', is a factor found in all works of art which 'aspire to universality'. For the artist, the specificity of art thus includes the *accuracy* and constancy of geometric forms, an *accuracy* that cannot be understood but only felt.

For Afonso, artistic creation is harmony and union between the inner and the outer, the subjective and the objective, the temporal and the atemporal. These are the dimensions which grant art its exemplary authenticity and reinforce its humanised and transformative dimension. Artistic phenomena accessible to the senses, like other phenomena of the real, are inaccessible to reason, to the *focused consciousness*. For this reason,

7. Nadir Afonso (1958). *La Sensibilité plastique*. Paris, Presses du Temps Présent.

8. *La Sensibilité plastique* (1958); *Les Mécanismes de la Création artistique* (1970); *Le Sens de l'Art* (1983). The first edition of 'Sentido da Arte' was published first in *French as Le Sens de l'Art* (Lisbon: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983) and then in Portuguese as *O Sentido da Arte* (Lisbon: Livros Horizonte, 1999). This text was followed by another entitled *Universo e Pensamento* (2000) in which he explored the laws governing the universe and argues against the best-known scientific theories, such as Albert Einstein's theory of relativity.

9. Nadir Afonso, *Les Mécanismes de la Création Artistique*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1970.

10. Nadir Afonso, *O Sentido da Arte*, 1999, p. 19.

Afonso privileges that which pertains to intuition and the direct perception of the visible without the latter's intervention: 'sensitivity feels beyond the forms to which reason aspires.'¹¹ Laws of geometry in works of art can be captured only by the intuition and are, *ab initio*, impregnable to reason. For Afonso, as for other philosophers, the value of intuition concerns every form of knowledge that is processed immediately, directly, without recourse to any process that might regulate our understanding. The more developed and enriched an individual's intuitive abilities, the greater his or her creative ability will be. It is only after 'acquiring the perceptive sense that we can start to grasp the meaning'. Hence the educational and therapeutic value individually and collectively possessed by the aesthetic and artistic exercise and the enjoyment of works of art, not only because they teach us to see the world better but also because they set the mechanisms of individuals' sensitivity in motion. In proposing this type of reasoning, Afonso set out the ingredients for the sort of visual aesthetic education that should be accorded social value. While recognising the difficulties inherent in the enjoyment of works of art, he was optimistic about aesthetic education and the possibilities arising from work with forms through artistic creation. The benefit of this action for the outer world and artistic materials is revealed in the individual. In this respect, his approach to art and aesthetics is imbued with an educational and therapeutic value to be consolidated with a range of audiences in the context of museums.

Materialism, experimental aesthetics and the theory of forms

The reasoning that he suggested should be used to interpret the phenomena of reality is based on the philosophical materialism of Karl Marx, for whom thought emerges and arises as a quality of matter, on the understanding that man, in his practical actions and not only in his thought, changes himself and the world through his interaction with the world. Like Marx, Afonso accepted that man changes himself and the world through his actions in the world. This change, however, takes place in the practical world as practical activity and not only in thought, as Hegel proposed. Thus, [*Real*] Nature becomes the source of his creativity – because, now that the 'quarrel' between the dualisms of idealism-materialism and subject-object have been overcome, the artist, in the result of his creation, 'expresses a considerable number of qualities that are independent of each other and organised in accordance with the four categories mentioned above: perfection, evocation, originality and harmony. In recognising that aesthetics is centred on the philosophical study of works of art, he takes his mastery of the field to be a form of sensitive knowledge, which Alexander Baumgarten (1714–1762) defined as a 'science of sensitive cognition', thereby attributing greater importance to the senses as the foundation of judgement and knowledge. In *Le Sens de l'Art*, Afonso wrote that the origin of meanings lies neither in the individual nor in objects but in the real conditions of existence, in the dialectical relationship between *subject* and *object* and the interaction between man and nature.

In his theoretical texts, Afonso continuously directed criticism at two other targets: experimental aesthetics and the theory of forms. He criticised the experimental aesthetics put forward by Gustav Fechner (1810–1887), one of the founders of scientific psychology. Fechner had metaphysical leanings and was the first thinker to propose an empirical, 'from-the-ground-up' aesthetics because, when he considered the great theories of art, he was troubled by the fact that they 'argued for deep discernment in the matter of beauty,

11. Nadir Afonso, *O Trabalho Artístico. Reflexões*, Lisbon, Athena, p. 9.

simply depending on the author's interpretation without any justification in facts.¹² He also made experience dependent on the pleasure that it triggers. However, he refused to believe that a simple correspondence existed between the intensity of pleasure and the quantitative strength of the physical stimulus. In *Vorschule der Aesthetik* (1876), a work which has not been translated into English, he sought to discover the empirical conditions underlying this pleasure, highlighting the key importance of the laws that guided it, not on the basis of abstract definitions of beauty but on assessments of the choices and preferences made by individuals in relation to objects and works of art. In Afonso's view, individuals' preferences are guided by mutable qualities of works of art such as perfection, evocation and originality, qualities which are directly influenced by social conditions and the period in which they were created.

For Fechner, the idea of a figure's beauty (an idea which Afonso rejected) could be determined by considering the figure chosen by the majority of people who, when faced with a selected group of stimuli, made their choices on the sole basis of qualities that change in accordance with the influence of the place, the social milieu and the time in which they are created. He also criticised the theory of forms, *Gestalt*, because it grants a pre-objectified step to subjectivity that contradicts the empiricist theory of reflection, which, in the context of his theoretical proposal, he defended as a 'subjective world that is a reflection of the objective world in which all our aesthetic ideas are linked.' And in 1971, he stated without equivocation that '*Gestalt*, the act by which the mind establishes a preference of forms, appears to me to be an anachronistic and scandalous excrescence of idealism.'¹³

Finale

Afonso's proposed theory of aesthetics aspires to uncover an understanding of the world available to the senses. Painting emerges as the best medium by which to approach the secrets of the universe directly through the use of its qualities and sensorial experiences; artists, through the resources that they have and use to better interpret the world, have a great responsibility. The approach to art and science put forward by Afonso includes a cosmological philosophy from which one might aim to produce an analysis or synthesis of the nature of the world and seek to understand the mysteries of the evolution of thought. I believe this to be the basis of his theory of aesthetics and art. Afonso's aesthetics brings art and science closer together by triggering an intimacy between both areas whose meaning can be discerned in his thinking, as in both fields it requires the existence of certain innate qualities that are perfected by work on 'the elaboration of forms' and the strength of the will. His pictorial world is the world of possible sensitive resonances of forms, inevitably leading us to the world of the subject and questioning the way in which human subjectivity unfolds and is constructed: space, time and causality structure our subjectivity and, because they are linked to each other, cannot be spoken of in isolation. This is the educational dimension of the artist-philosopher Nadir Afonso's artistic and theoretical work, which is defined by the use of concepts and tools that enable us to understand more than just his artistic work.

12. Holger Höge, *Estética Experimental: Orígenes, Experiências e Aplicações*, in João Pedro Fróis (Ed.), *Educação Estética e Artística. Abordagens Transdisciplinares*, Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.30.

13. Interview with the newspaper *A Capital*, 1971.

João Pedro Fróis

Nadir Afonso Intuição e Intelecto

Intuition and Intellect

In:

Nadir Afonso

Chaves para uma obra

Chaves, keys to a work of art

Coordenação Editorial Editorial Coordination

Bernardo Pinto de Almeida

Laura Afonso

Tradução Translations

Kennis Translations, Lda

Créditos Fotográficos Photo credits

Fundação Nadir Afonso

Fundação Calouste Gulbenkian

Coleção Rui Victorino

Design

António Queirós

Paginação Electronic Edition

José Teixeira

Junho 2018

