

# METANARRATIVA

*Feci quod potui (medalha, moeda & objetos)*



José S. Teixeira

**Título** Title**METANARRATIVA*****Feci quod potui*****(medalha, moeda & objetos)****Editor** Editor

José S. Teixeira

**Edição** Publisher

Faculdade de Belas-Artes

Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional

de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal

+351 213 252 100

comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

www.belasartes.ulisboa.pt

**Textos** Texts

José S. Teixeira

Andreia Pereira

João Rocha

João Duarte

José João Brito

Vítor Santos

Maria João Ferreira

A. Santinho Martins

José Simão

António Canau

Kerstin Östberg

Mashiko Nakashima

Marie-Astrid Pelsdonk

Fernando Rosa Dias

António dos Santos Queirós

**Tradução** Translation

Carla Claudino

Diogo Costa

Marcos S. João

**Apoio à edição**

Publishing support

Isabel Nunes

Maria Teresa Sabido

**Gestão financeira**

Financial management

Isabel Vieira (coord.)

Cláudia Pauzeiro

Carla Soeiro

Catarina Vicente

Lurdes Santos

Rosa Loures

**Fotografia** Photography

Augusto Brazio [AB]

Ana Caria [AC]

João Rocha [JR]

José Teixeira [JT]

Mariano Piçarra [MP]

**Imagem de capa**

Cover image

*Nocturno Boreal* (Anverso), *Nocturno**Austral* (Reverso), 2009. [AB]**Design**

Tomás Gouveia

**Impressão e acabamento**

Print and finishing

Guide

**Tiragem** Copies

150

**ISBN**

978-989-8944-36-8

**Depósito legal** Legal deposit

479959/21

Lisboa, 02/2021

- 6** **Prelúdio *Prelude***  
JOSÉ S. TEIXEIRA
- 12** **Primeiro Encontro**  
First Date  
ANDREIA PEREIRA
- 46** **José Teixeira: Partilha, projecto e futuro**  
José Teixeira: History, Project and future  
JOÃO ROCHA
- 54** **Abrir caminhos**  
Open paths  
JOÃO DUARTE
- 60** **Flanando Wandering**  
JOSÉ JOÃO BRITO
- 70** **José Teixeira: A Arte da Medalha e o Grupo Anverso / Reverso**  
José Teixeira: The Art of the Medal and the Anverso/Reverso group  
VÍTOR SANTOS
- 76** **José Teixeira: A prática da ousadia**  
José Teixeira: The Exercise of Boldness  
MARIA JOÃO FERREIRA
- 80** **José Teixeira: Unidade na diversidade**  
José Teixeira: Unity in Diversity  
A. SANTINHO MARTINS
- 88** **A razão dos sentidos**  
The reason of senses  
JOSÉ SIMÃO
- 94** **A poética de autor como superação dos arquétipos do “bibelot” e da “bolacha maria” na génese da obra de medalhística de José Teixeira**  
Surmounting the archetypes of the “bibelot” and the “biscuit” through authorial poetics at the core of José Teixeira’s medal work  
ANTÓNIO CANAU
- 110** **Troca de pensamentos / A flor e o fruto / Todos esses sinais e marcas**  
Thought exchange / The flower and the fruit / All those signs and marks  
KERSTIN ÖSTBERG
- 116** **José Teixeira: Medalhista Conceptual**  
José Teixeira: Conceptual Medalist  
MASHIKO NAKASHIMA
- 122** **Quando a Teoria, Filosofia, Ingenuidade, Criatividade, Humor e Componentes Informáticos se encontram com a Arte Medalhística**  
When Theory, Philosophy, Ingenuity, Creativity, Humour and Spare Parts meet Medalllic Art  
MARIE-ASTRID PELSDONK
- 134** **José Teixeira: Desafiando o território da medalha**  
José Teixeira: Defying medal’s territory  
FERNANDO ROSA DIAS
- 172** **O alargamento dos campos da estética e dos objetos de arte. A transformação da arte de objetos numa arte de experiências — *O Vermelho e o Negro* e outras medalhas, moedas, objetos e instalações de José Teixeira**  
The enlargement of the fields of aesthetics and art objects. The transformation of the art of objects into an art of experience — *The Red and the Black* and other medals, coins, objects, and installations of José Teixeira  
ANTÓNIO DOS SANTOS QUEIRÓS
- 190** **Metanarrativa — teoria e práxis na Escultura**  
Metanarrative — theory and praxis in Sculpture  
JOSÉ S. TEIXEIRA



# **PRELÚDIO**

**José S. Teixeira**

A ideia para esta publicação ocorreu durante o verão de 2019 na sequência dos trabalhos preparatórios para a montagem da exposição individual, *Feci quod potui — Medalha, Moeda & Objetos*, que decorreu entre 12 e 27 de Setembro na Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

A exposição que contou com a curadoria de Andreia Pereira e com o apoio logístico e museográfico do Designer João Rocha, do Projectlab/FBAUL, pretendeu assinalar os 25 anos da minha produção medalhística, iniciada, precisamente, em 1994/95, no Convento de S. Francisco, no âmbito da Unidade Curricular lecionada pelo Professor Hélder Batista (regente) e pelo seu Assistente Prof. João Duarte.

O projeto para essa exposição antológica foi motivado por três aspetos: quis aproveitar a oportunidade para divulgar a minha obra, que alcançara visibilidade e prestígio internacional, mas que é relativamente pouco conhecida a nível nacional; homenagear de modo singelo a memória do professor Hélder, que me havia convidado para ser o curador da mostra de *medalha construída* agendada para o mesmo espaço mas que a fatalidade da sua partida impediu de se efetivar<sup>1</sup>; o derradeiro motivo foi o de cativar as novas gerações para a prática da medalhística, arte cujo ensino e dinamismo trouxe o maior prestígio a Portugal como o demonstram, por exemplo, a atribuição em 1998 do prémio *J. Sanford Saltus Award for Outstanding Achievement in the Art of the Medal*, ao Professor Hélder Batista e em 2011 ao João Duarte.

Ciente do legado que me foi transmitido, enquanto regente da U. C. de Medalhística desde (2016-17) senti-me na obrigação de dar continuidade a esse trabalho tanto no âmbito do ensino quanto no da divulgação dessa forma de expressão artística, preconceituosamente, encarada como arte menor.

1 Em sua substituição foi coorganizada (com os membros do grupo Anverso/Reverso) a Exposição “Medalhas com Alma” que teve lugar no Centro Cultural Casapiano, junto aos Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa.

## PRELUDE

The idea for this publication occurred during the Summer of 2019, after the preparations for the individual exhibition assembling, *Feci quod potui — Medalha, Moeda & Objetos*, that occurred between September 12<sup>th</sup> and 27<sup>th</sup> at FBAUL (Lisbon's University of Fine Arts).

The exhibition that had the curatorship of Andreia Pereira and the logistic and museographic support of the Designer João Rocha, from the Projectlab/FBAUL, had as main purpose to mark the 25 years of my medallic art production, that had started precisely in the years of 1994/95, at S.Francisco Convent, within the scope of the Curricular Unit taught by Professor Hélder Batista (responsible) and his Assistant Professor João Duarte.

The project for this anthological exhibition was motivated by three aspects: I wanted to take the opportunity to promote my work, which had achieved international visibility and prestige but, on the other hand, relative acknowledgement nationally; to pay a simple homage to the memory of Professor Hélder, who had invited me to be the curator of *medalha construída* (built medal) exhibition, scheduled for the FBAUL Gallery, but the fatality of his departure prevented it from happening<sup>1</sup>; and finally, I wanted to attract the new generations for the practice of medallic art, an art whose teaching and dynamism brought the greatest prestige to Portugal as demonstrated, for example, by the “J. Sanford Saltus Award for Outstanding Achievement in the Art of the Medal”, awarded in 1998 to Professor Hélder Batista and in 2011 to João Duarte.

Quite aware of the legacy that was given to me, while Professor held responsible for the Curricular Unit of Medallic Art since 2016/17, I felt obliged to continue that work, as far as teaching was concerned, but also on promoting that artistic expression, prejudicially seen as a minor form of art.

1 As a replacement, it was co-organized, with the members of the group Anverso/Reverso (Obverse/Reverse) the “Medalhas com Alma” (Medals with a soul) exhibition that was held at Centro Cultural Casapiano, close by to Mosteiros dos Jerónimos, in Lisbon.

The choice of the name — *metanarrativa* (metanarrative) derives from a personal gaze over my own work, where, in parallel to the specific context of each object, persists a subliminal background or, subliminal speech, hypertextual, symbiotically related to the medal territory, while contemporary artistic expression. I would say that the metanarrative has been a beacon whose light searches the materials poetic possibilities (stone, wood, bronze, copper, brass, aluminium, carbon steel, stainless steel, zinc, tin, lead, leather, acrylic, polycarbonate, polyurethane, vinyl, fibered board, polyester, plastic...) aiming to expand the field of medallic art intervention and simultaneously seeking the methods to replicate on the latest technological procedures. It is on the serial multiplicity that medallic art stands out from sculpture.

Similarly, to the prolix and multifaceted work, this publication's organization is also a reflection of the approach's diversity. Without intending to categorise, I would say that the middle is built by testimonies and studies that mark the multiplicity of the artistic and personal relation on the medallic art scope. To complement the contribute given graciously by all the authors, I set myself to write the final text where I continued the investigation about the "Metanarrative"<sup>2</sup> in sculpture.

At this moment, I acknowledge that I see in this book a hybrid, heterogeneous and polymorphic object, *qui ça*, synonym of one who takes the risk to seek for unravelled paths.

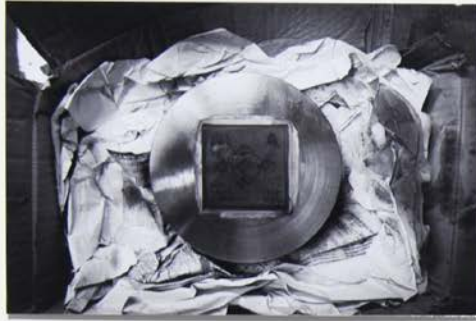
A escolha do nome — *metanarrativa* — deriva de um olhar pessoal sobre a minha obra onde, paralelamente ao contexto específico de cada objeto, subsiste um fundo subliminar ou, discurso paralelo, hipertextual, simbioticamente relacionado com o território da medalha enquanto expressão artística contemporânea. Diria que a dimensão metanarrativa tem sido um farol cuja luz tem sondado as possibilidades poéticas dos materiais (pedra, madeira, bronze, cobre, latão, alumínio, aço carbono, aço inox, zinco, estanho, chumbo, couro, acrílico, cera, polycarbonato, poliuretano, vinil, termolaminado, poliéster, plástico...) visando expandir o campo de intervenção da medalhística ao mesmo tempo que encontra na vanguarda dos procedimentos tecnológicos os métodos para a sua reprodutibilidade; é na multiplicidade serial que a medalhística se singulariza em contraste com a escultura.

À semelhança da obra prolixa e multifacetada, a organização desta publicação reflete também, a heterogeneidade das abordagens. Sem querer categorizar, diria que o miolo é constituído por testemunhos e ensaios que assinalam a multiplicidade da relação artística e pessoal no âmbito da medalhística. A complementar o generoso contributo dos diversos autores propus-me escrever o texto final onde continuei a investigação sobre a "metanarrativa"<sup>2</sup> na escultura.

Aqui chegado diria que reconheço, neste livro, um objeto híbrido, heterogéneo e polimorfo, sinónimo *quicá*, de quem se arrisca a procurar caminhos por descobrir.

2 About this topic, also check: TEIXEIRA, José (2012) "Metanarrativas da paisagem e mise-en-scène do lugar — site mainstream" (Metanarratives of the landscape and mise-en-scène of the venue — site mainstream) in, *Instituições Culturais e Representatividade, Chiado, downtown and new public sphere*. Lisboa / FBAUL / CIEBA, pp., 215-231. Available at: <http://hdl.handle.net/10451/6507>

2 Acerca do tema ver também: TEIXEIRA, José (2012) "Metanarrativas da paisagem e mise-en-scène do lugar — site mainstream" in, *Instituições Culturais e Representatividade, Chiado, baixa e nova esfera pública*. Lisboa / FBAUL / CIEBA, pp., 215-231. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/6507>

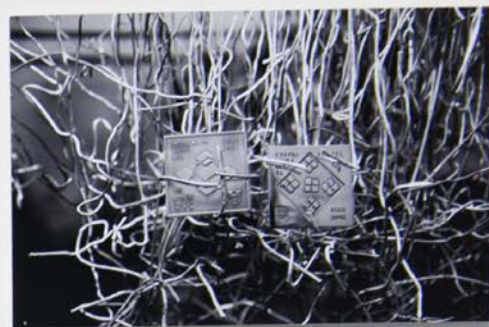


1  
 750 Anos de Fundação de Castelo (1285-2035)  
 e do Primeiro Foste de Portugal (1285-2035)  
 First centennial of the Portuguese monarchy  
 750th anniversary of the monarchy 2035  
 750 Years of the Foundation of the Castle (1285-2035)  
 and the First Foste of Portugal (1285-2035)  
 Silver enameled and printed parchment paper  
 750th/1000th anniversary and centennial 2035

2  
 750 Anos de Fundação de Castelo (1285-2035)  
 e do Primeiro Foste de Portugal (1285-2035)  
 750th anniversary, centennial 1 year of the Portuguese monarchy  
 750th/1000th anniversary and centennial 2035  
 750 Years of the Foundation of the Castle (1285-2035)  
 and the First Foste of Portugal (1285-2035)  
 Golden brass, enamel and yellow parchment paper  
 750th/1000th anniversary and centennial 2035

3  
 750 Anos de Fundação de Castelo (1285-2035)  
 e do Primeiro Foste de Portugal (1285-2035)  
 750th anniversary, centennial 1st year of the monarchy  
 750th/1000th anniversary 2035  
 750 Years of the Foundation of the Castle (1285-2035)  
 and the First Foste of Portugal (1285-2035)  
 Golden brass, enamel, 24K Yellow  
 750th/1000th anniversary 2035





#### **Núcleo documental I**

Edição evocativa dos *750 Anos da Fundação do Castelo* (1261–2011) e do *Primeiro Foral de Portel* (1262–2012) — prata esmaltada/latão dourado e papel de pergaminho impresso, 75x75x10mm, estampagem e construção, 2012. [AC]  
Ao cimo: Fotografias de Augusto Brazio realizadas na Oficina de Domingos Guedes, Fabricante de Pratas Grossas em Gondomar, na sequência da produção da medalha em 2012.



# **PRIMEIRO ENCONTRO**

**Andreia Pereira**

No início da década de 1990, uma imagem negativizada e de aparente malbarato da medalha, essa camada artística “menor”, dita e redita pela *vulgata*, desaconselhava José Teixeira a uma abordagem mais ambiciosa. Instigado pelo Professor Helder Batista (1932–2015) a integrar as aulas de Medalhística da FBAUL e o grupo Anverso/Reverso, toma a si a tarefa de contornar as dificuldades ínsitas ao desafio e opera a transformação necessária para uma resposta emocional à “tentação”. Arrancado ao seu meio e aos seus hábitos, é precipitado numa prova para a qual nada o predisusera e adentra-se no universo Liliputiano das coisas pequeninas, que cabem na mão, que podem ser tomadas, sopesadas, e apreendidas num só golpe de vista, um universo povoado de formas potenciadas por um novo esforço conceptual e apimentado *q.b.* por animadas controvérsias e presunções. A medalha acabaria por se tornar o lugar adequado, o lugar estratégico privilegiado, para a elaboração de um conhecimento sistemático, intrinsecamente transdisciplinar, que doravante irá converter-se em profissão de fé. Nesta *estrada para Damasco*, o escultor será animado por uma consciência cada vez mais sólida e apurada sobre “o que é” e “o que não é” específico da medalha.

Ao longo de cinco séculos fechada na respetiva gíria, a medalha condensou-se num círculo para incomodar e ser incomodada o menos possível. Ao valer-se de elementos estilísticos da escultura denunciou os primeiros sinais de exaustão e fadiga histórica, abriu-se a novas figurações, e encaminhou-se para a abolição da *especificidade do medium*<sup>1</sup> e do *princípio de vocação formal*<sup>2</sup> que estavam na base da sua consueta continuidade adialéctica, pressupondo, assim, um campo de ação híbrido capaz de abranger múltiplas formas de materialização e significação. Territórios tão vastos que se torna difícil falarmos de medalha em sentido único.

- 1 Expressão central à definição do Modernismo e do Pós-Modernismo, teorizada por Clement Greenberg em ensaios como “Avant-Garde and Kitsch” (1939), “Towards a Newer Laocoon” (1940) ou “Modernist Painting” (1960), a partir da leitura de Laocoon (1766) de G. E. Lessing.
- 2 Cf. FOCILLON, Henry (1943). *A Vida das Formas, seguido de Elogio da Mão*. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

## FIRST DATE

In the early 1990s, a seemingly misleading and negativized image of the medal, that “minor” artistic layer, as consistently said by the *versio vulgata*, discouraged José Teixeira to take a more ambitious approach. Encouraged by Professor Helder Batista (1932–2015) to join the FBAUL Medal Art classes and the Anverso/Reverso medal group, he takes on the task of circumventing that challenge’s inherent difficulties and operates the necessary transformation to give an emotional response to “temptation.” Pulled out from his habitat and his habits, he’s thrown into a test for which nothing predisposed him and goes into a Liliputian universe of tiny things, that fit in the palm of the hand, that can be taken, weighed, and seized at a glance, a universe populated with shapes potentiated by a new conceptual effort, spicy as needed by lively controversies and presumptions. The medal would eventually become the proper place, the prime strategic spot for the elaboration of a systematic knowledge, intrinsically transdisciplinary, that will be converted into a statement of faith. On this *road to Damascus*, the sculptor will be animated by an increasingly solid and refined awareness about “what is” and “what is not” specific to the medal.

Over the course of five centuries enclosed in its slang, the medal has condensed into a circle to disturb and be disturbed as little as possible. Making use of sculpture’s stylistic elements, denounced the first signs of exhaustion and historical fatigue, opened itself to new figurations, and set out to abolish the *medium specificity*<sup>1</sup> and the *principle of formal vocation*<sup>2</sup> that were the basis of its adialectic continuity, presupposing, thus, a hybrid field of action capable of encompassing multiple forms of materialization and meaning. Such vast territories that it’s difficult to speak about medal in just one-way.

- 1 Central expression to the definition of Modernism and Postmodernism, theorized by Clement Greenberg in essays such as “Avant-Garde and Kitsch” (1939), “Towards a Newer Laocoon” (1940) or “Modernist Painting” (1960), from the reading of G. E. Lessing’s Laocoon (1766).
- 2 Cf. FOCILLON, Henry (1943). *The Life of Forms in Art*. Transl. Charles Beecher Hogan and George Kubler. New Haven: Yale University Press, 1942.

Between the disillusion of “*nothing new under the sun*”<sup>3</sup> and the encouragement of the “*anything goes*”<sup>4</sup>, contemporary medal practice has tended to disjunction of its stylistic heritage and dared to deliberately ignore the immutable principles that defined its nature. It is the whole skeleton of a tradition that collapses itself, transmutes the texture of its territory, changes its cartography, its limits are widened in crisscrossing regimes of expression, competing for unique combinations, exchanges, mergers, distances and splits. And the interest guts up.

The dialectical beat that agitates the set of works that make up the exhibition “*José Teixeira — Feci quod potui: medal, coin & objects*” is covered by the stimulating edges of a *first date* and attests the sculptor’s ability to hypostasize immeasurable orders of reality, operated on the hinge that articulates two and three dimensions. It also represents a decisive clarification of medal affiliation in the ubiquitous universe of sculpture, correlated with the constitution of a socially distinct category of sculptors who are less and less inclined to take into account the rules laid down by the legacy of their predecessors, and increasingly likely to release their own work from any dependence, whether from critical censorship or from aesthetic programs, whether from academic or commissioning controls, whether, on the edge, from watertight labeling and restrictive disciplinary boundaries, since in principle, the medal, like so many “peripheral” artistic manifestations, rightly fits into the macroscopic context of contemporary art — its much desired *Schengen area*.

Called to collect notes capable of tracing the cartography of this exhibition, notes apt to express the shades of the sculptor’s thought or to inquire the possibility of a basic identity underlying the multiple and changing expressions of his “fictitious population”<sup>5</sup> — the original model, the *a priori* of

Entre a desilusão do “tudo já foi feito”<sup>3</sup> e o incentivo do “vale tudo”<sup>4</sup>, a prática medalhística contemporânea efetuou uma tendencial disjunção da herança estilística que a enformava e atreveu-se a ignorar, deliberadamente, os princípios imutáveis que definiam a sua natureza. É toda a ossatura de uma tradição que se desmorona, transmuta-se a textura do seu território, modifica-se a sua cartografia, ampliam-se os seus limites em regimes de expressão que se entrecruzam, concorrendo para combinações singulares, trocas, fusões, afastamentos e cisões. E o interesse arreiga-se.

O batimento dialético que agita o conjunto de obras que compõem a exposição “*José Teixeira — Feci quod potui: medalha, moeda & objetos*” reveste-se das arestas estimulantes de um *primeiro encontro* e atesta a capacidade do escultor em hipostasiar incomensuráveis ordens de realidade, operadas na charneira que articula as duas e as três dimensões. Representa também uma aclaração decisiva da filiação da medalha no universo ubíquo da escultura, correlata à constituição de uma categoria socialmente distinta de escultores cada vez menos inclinados a levar em conta as regras firmadas pelo legado dos seus predecessores, e cada vez mais propensos a libertar a sua obra de toda e qualquer dependência, seja de censuras críticas ou de programas estéticos, seja de controlos académicos ou de encomenda, seja, no limite, de rotulações estanques e delimitações disciplinares restritivas, já que, por princípio, a medalha, à imagem de tantas manifestações artísticas “periféricas”, se insere por direito no contexto macroscópico da arte contemporânea — o seu tão desejado *espaço Schengen*.

Chamada a coligir notas capazes de traçar a cartografia desta exposição, notas aptas a exprimir os matizes do pensamento do escultor ou a indagar a possibilidade de existência de uma identidade de base subjacente às múltiplas

3 ADORNO, Theodor W. (1970). *Aesthetic Theory*. Transl. Robert Hullot-Kentor. London / New York: Continuum, 1997, p. 19.

4 DUVE, Thierry de (2008). *Aesthetics at Large*. Volume I: Art, Ethics, Politics. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2018, p. 31.

5 Author’s free translation. In the original: “... pueblo ficticio...”. Cf. GAURICO, Pomponio (1504). *Sobre la Escultura*. Transl. Maria Helena Azofra. Madrid: Akal, 1989, p. 63.

3 ADORNO, Theodor W. (1970). *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 39.

4 Tradução livre da autora. No original: “... anything goes...”. Cf. DUVE, Thierry de (2008). *Aesthetics at Large*. Volume I: Art, Ethics, Politics. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2018, p. 31.

e mutáveis expressões do seu “povo fictício”<sup>5</sup> — o modelo originário, o *a priori* das morfologias visíveis e invisíveis, a chave de descodificação irrefragável —, cedo esbarrei no embaraço de resvalar para as areias movediças de especulações supérfluas, parciais ou mesmo estéreis, trazendo à liça argumentações ásperas, cegueiras terminológicas e fervores ideológicos, birras e diatribes (entre outras idiosincrasias temperamentais), ou pior, considerações servis e condescendentes.

Prescindindo de uma desejável anamnese clínica, a tarefa foi literalmente sustentada por impressões e esfoliações, hipóteses mais imaginadas do que fundamentadas, sem qualquer valor normativo. Sintomas, no curso habitual das coisas, sem pretensão de desemaranhar o fundo alucinatório que a obra ímpar de José Teixeira condensa.

A perversidade de agrupar tamanha disparidade de propostas plásticas sem considerar os seus pormenores múltiplos ou as suas especificidades concretas, passaria por generalizar um aspeto isolado e fazê-lo passar por uma visão de conjunto, o que traduziria, inevitavelmente, uma perda de amplitude analítica. Qualquer obra é autossuficiente e dispensa dissecações. Dissecar uma obra é fechá-la, reificá-la, despromovê-la ao estatuto de *coisa*, confinar a sua desejável “abertura”.

Mas eis-me, a contrapelo, munida do *pente-dos-bichos*, proposta a escrutinar o insondável inventário dos movimentos da alma alheia, buscando uma forma de cartografar a subjetividade e circunscrever o “terreno de combate” do escultor, as diferentes tonalidades do seu pensamento, numa qualquer arrumação sistemática ou tranquilização hierárquica que não violente o seu contexto.

A taxonomia que anima as obras expostas foi determinada, em parte, por um certo princípio de procedência, que se justifica por considerarmos evocar uma sistematização do pensamento e do comportamento do escultor — a sua *cadeia de custódia* —, mas exalta também a sua capacidade de

visible and invisible morphologies, the irrefragable decoding key —, I soon came across the embarrassment of slipping into the shifting sands of superfluous, partial or even sterile speculation, bringing to discussion harsh arguments, terminological blindness and ideological fervor, temper tantrums (among other temperamental idiosyncrasies), or worse, servile and condescending considerations.

Apart from a desirable clinical anamnesis, the task was literally supported by impressions and exfoliations, hypotheses more imagined than substantiated, without any normative value. Symptoms, in the usual course of things, without claiming to reveal the hallucinatory background that José Teixeira’s unique work condenses.

The perversity of grouping such disparity of plastic proposals without regard their multiple details or their concrete specificities would mean generalizing an isolated aspect and passing it into an overall view, which would inevitably result in a loss of analytical breadth. Any work of art is self-sufficient and doesn’t require dissections. To dissect a work of art is to close it, to reify it, to demote it to the status of *thing*, to confine its desirable “openness.”

But here I am, against the grain, armed with the fine-toothed comb, willing to scrutinize the fathomless inventory of the movements of someone else’s soul, seeking a way of mapping the subjectivity and circumscribing the sculptor’s “battle ground”, the different shades of his thinking, in any systematic arrangement or hierarchical reassurance that does not violate its context.

The taxonomy that animates the exhibited works was determined, in part, by a certain *principle of original order*, which is justified by evoking a systematization of the sculptor’s thought and behavior — his *chain of custody* — but also exalts his ability to float between opposites, making them operationally compatible. Thus, the organization of the exhibition was marked by the progressive differentiation or approximation between medals, coins and objects, a necessary comparison to sift through the singularities of the work hypothesis, betting on a distribution by nuclei, where are profiled formal, material, conceptual and functional identical qualities, thematic axes that consolidate, in unison, the sculptor’s substantial lines of research.

Lucid, obstinate, self-sufficient and icastic, José Teixeira does not chase the “*cliché* of novelty”

5 Tradução livre da autora. No original: “... pueblo fictício...”. Cf. GAURICO, Pomponio (1504). *Sobre la Escultura*. Transl. Maria Helena Azofra. Madrid: Akal, 1989, p. 63.

or the presumption “to be modern”<sup>6</sup>, does not fear the binary nature of the obverse and reverse, does not bend to the logic of precipitation; he delights in sophistication — an almost obsession with rigour —, reclaims the gift of poetical thinking, and encourages a speculative curiosity that leads to free pursuit of “useless” knowledge. He doesn’t disarm, he fights until logical exhaustion all possibilities, organizes them into abscissas and ordinates, into interstitial zones of exploitation, into heuristic intervals; extols the militant spirit of scientific research, the critical thinking, the civic horizon, which has been particularly prominent in times of crisis and social conflict; furthermore, the rule and the law doesn’t exclude the unequal, and also the ironic, the anecdotal, the unusual and the absurd install themselves in a coefficient of random and unstable that leads to that “uncanny” (*Das Unheimliche*)<sup>7</sup>, proliferating in denotations and paradigms.

The medal making obeys rules and reflects constraints, supposes actions, tensions, resistances, but José Teixeira’s precise and framed work plan — which resists to the schizophrenic *plop* of the unfounded commissions —, endowed with a huge semiotic acutenesse, is also inhabited by punctual extravagances, which, through rebounds and bounces, influence all the native conformation of the medal to a modern restlessness of plural vocation.

Jump out from chaos in search of a beginning of order obeys, obviously, hierarchical precedents: a point is fixed as center and a circle is drawn around it, but the thought only thinks in the presence of what provides “food for thought” and there are several intrinsic concerns exalted by José Teixeira in the adventist medals he produces until the late 1990s. First of all, the Time, another Time than that linear time of everyday, a “vertical” time that rises, falls, hangs over the “poetic instant”<sup>8</sup>; the writing

flutuar entre opostos, tornando-os operacionalmente compatíveis. Deste modo, a organização da exposição foi balizada pela diferenciação ou aproximação progressivas entre medalhas, moedas e objetos, cotejo necessário para joeirar as singularidades das hipóteses de trabalho, apostando numa distribuição por núcleos onde se perfilam qualidades formais, materiais, conceptuais e funcionais idênticas, eixos temáticos que consolidam, em uníssono, aquelas que são as linhas de investigação substanciais do escultor.

Lúcido, obstinado, autossuficiente e icástico, José Teixeira não persegue o “cliché da novidade” ou a “presunção de modernidade”<sup>6</sup>, não receia a natureza binária do anverso e do reverso, não se verga à lógica da precipitação; compraz-se na sofisticação — numa quase obsessão pelo rigor —, cultiva o dom de pensar poeticamente, e anima-o uma curiosidade especulativa que desemboca na livre perseguição do saber “inútil”. Não depõe armas, combate até à exaustão lógica todas as possibilidades, organiza-as em abscissas e ordenadas, em zonas intersticiais de exploração, em intervalos heurísticos; exalta o espírito militante da investigação científica, o pensamento crítico, o horizonte cívico, assumido com especial destaque em momentos de crise e de conflito social; de mais a mais, a regra e a lei não excluem o díspar, e também o irónico, o anedótico, o insólito e o absurdo se instalam, num coeficiente de aleatório e de instável que conduz à tal “inquietante estranheza” (*Das Unheimliche*)<sup>7</sup> proliferante em denotações e paradigmas.

O fazer da medalha obedece a regras e reflete constrangimentos, supõe ações, tensões, resistências, mas o plano de trabalho de José Teixeira, preciso e enquadrado — resiste ao *plop* esquizofrénico da encomenda infundada

6 TEIXEIRA, José (2003). “Contemporary medals, forms and artistic theory”, pp. 81-83. In, *The Medal*. Autumn 2003, n.º 43. London: British Museum, p. 81.

7 Cf. FREUD, Sigmund (1919). “The uncanny”, pp. 219-252. In, STRACHEY, James (Ed.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XVII (1917-1919): “An Infantile Neurosis” and other works. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1955.

8 Cf. BACHELARD, Gaston (1939). “Poetic Instant and Metaphysical Instant”, pp. 58-63. In, “Intuition of the Instant”

6 TEIXEIRA, José (2003). “Contemporary medals, forms and artistic theory”, pp. 81-83. In, *The Medal*. Autumn 2003, n.º 43. London: British Museum, p. 81. (versão portuguesa: “Medalha Contemporânea — Formas e Teoria Artística”. Disponível em: <http://www.escultor.com.pt/jo-seteixeira.htm>).

7 Cf. FREUD, Sigmund (1919). “O sentimento de algo ameaçadoramente estranho”, pp. 209-242. In, *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Trad. Manuela Barreto. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994.



[AC]

#### **NÚCLEO 1: Fundição**

*Natália Correia, 10ª Estação* — prata, ø80mm, fundição de cera perdida, 1995  
*Natália Correia, 10th Season* — silver, ø80mm, lost-wax casting 1995

*Natália Correia, 10ª Estação* — estanho, ø80mm, fundição em molde de silicone, 1995

*Natália Correia, 10th Season* — tin, ø80mm, cast in silicone rubber, 1995

*Memória* — bronze, ø110mm, fundição de areia, 1995

*Memory* — bronze ø110mm, sand casting, 1995

*Memória I* — bronze ø75mm, fundição de areia, 1995

*Memory I* — bronze ø75mm, sand casting, 1995

*Casulo* — alumínio, 80x55x45mm, fundição de areia, 1997

*Cocoon* — aluminum, 80x55x45mm, sand casting, 1997

*Casulo* — bronze, 80x55x45mm, fundição de areia, 1997

*Cocoon* — bronze, 80x55x45mm, sand casting, 1997

*Noite & Dia* — bronze, ø100x45mm, fundição de areia, 1996

*Night & Day* — bronze, ø100x45mm, sand casting, 1996





[AC]

**NÚCLEO 2: Acerca da Esfera  
(Construção)**

*Acerca da esfera I* — cobre e latão,  
105x105x60mm, construída, 1997  
*About the sphere I* — copper and brass,  
105x105x60mm, constructed, 1997

*Acerca da esfera II* — cobre e latão,  
ø60x160mm, construída, 1997  
*About the sphere II* — copper and  
brass, ø60x160mm, constructed, 1997

*Acerca da esfera III* — cobre e latão,  
100x100x60mm, construída, 1997  
*About the sphere III* — copper and  
brass, 100x100x60mm, constructed,  
1997

*Acerca da esfera IV* — cobre e latão,  
80x80x60mm, construída, 1997  
*About the sphere IV* — copper and  
brass, 80x80x60mm constructed, 1997



*Abre-te Sésamo* — estojo em couro, plástico e metal, 140x110x35mm, construção, 1999  
*Open Sesame* — leather, plastic and metal, 140x110x35mm, constructed, 1999

[AB]



[AC]

**NÚCLEO 3: Encontros felizes  
 (Assemblage, object trouvé,  
 ready made)**

*Prossiga* — aço níquelado, resina acrílica, ø35x100mm, objetos encontrados e unidos, 1999

*Roal-on* — steel nickel plated, plastic, ø35x100mm, found objects, gathered, 1999

*Pim* — aço inox, ø 60x70mm, objetos encontrados e unidos, 1999

*Ring the bell* — stainless steel, ø 60x70mm, found objects, gathered, 1999

*Orpheu* — aço e madeira, 150x80x50cm, construída, 1999  
*Orpheu* — steel and wood, 150x80x50cm, constructed, 1999

*Ciclometria* (a arte de medir o círculo) — aço inox e alpaca, ø55mm construída, 1999

*Measuring the circle* — stainless steel and nickel silver, ø55mm, constructed, 1999

*A rosa* — aço forjado, serra craniana, ø80x40mm, construída, 2013  
*The rose* — forged steel, cranial saw, ø80x40mm, constructed, 2013



[AC]

**NÚCLEO 5: Auto-representação**

*Feci quod potui, faciant meliora potentes* — bronze prateado, 70x70x8mm, estampada, 2003

*Feci quod potui, faciant meliora potentes* (I have done what I could; let those who can do more) — silver plated brass, 70x70x8mm, stamped, 2003

*Verso, Anverso, Reverso* — acrílico e vinil, (1ª série de três), ø80 mm, construção, 2002

*Verse, Obverse, Reverse* — acrylic and vinyl, constructed, 2002/3

*Autorrepresentação* (o tempo sem fim) — acrílico e vinil Impresso, construção, ø80 mm, 2002/3

*Self-representation* (the endless of time) — acrylic and vinyl, constructed, 2002/3

*€ros & P\$ik* — bronze prateado, ø60mm, estampada, 2003

*€ros & P\$ik* — silver plated brass, ø60mm, stamped, 2003

–, dotado de uma envergadura de enorme subtileza semiótica, é também habitado por pontuais extravagâncias, as quais, por meio de ressaltos e rícolchetes, infletem toda a conformação nativa da medalha a uma inquietude moderna de vocação plural.

Saltar do caos em busca de um começo de ordem acata, naturalmente, precedências hierárquicas: fixa-se um ponto como centro e à volta dele desenha-se um círculo, mas o pensamento só pensa na presença daquilo que “dá que pensar” e são várias as inquietações intrínsecas exaltadas por José Teixeira nas medalhas adventícias que realiza até ao final da década de 1990. Desde logo, o Tempo, um outro Tempo que não aquele sempre em frente do quotidiano, um tempo “vertical”, que sobe, desce, paira sobre o “instante poético”<sup>8</sup>; a escrita para lá da escrita; os opostos — dia/noite, interior/exterior, negativo/positivo, polido/rugoso —, pretextos para a formulação e reformulação de medalhas como *Memória* (1995), *Noite e Dia* (1996) ou *Casulo* (1997), as quais, num *continuum* de ajustes e desajustes, de avanços e recuos, conjeturas e refutações, se veem testadas e repetidas em distintos avatares, traduzindo o “espírito de insatisfação”<sup>9</sup> do escultor.

Recetivas a múltiplas possibilidades de preenchimento e de inseminação, estas medalhas, aparentemente arbitrarias, não são expressão provisória ou acessória, são fruto de uma ambiguidade consciente, deliberada, intencional, sendo cada forma o anúncio e o sinal de outra. E se inicialmente o escultor se arrima à ancestral tradição da fundição e ao reportório hilemórfico legado pela Antiguidade, é contra este fundo de identidade, de “infecunda redundância formal”<sup>10</sup>, que as diferenças se começam a

beyond the writing; the opposites — day/night, interior/exterior, negative/positive, polished/rough — excuses for the formulation and reformulation of medals such as *Memory* (1995), *Night and Day* (1996) or *Cocoon* (1997), which, in a continuum of adjustments and misfits, of advances and retreats, conjectures and refutations, are tested and repeated in different avatars, translating the sculptor’s “spirit of dissatisfaction”<sup>9</sup>.

Receptive to multiple possibilities of filling and insemination, these apparently arbitrary medals are not provisional or accessory expression, they are the result of a conscious, deliberate, intentional ambiguity, where each shapes is the announcement and sign of another. And if initially the sculptor embraces the ancient tradition of the foundry and the hylemorphic repertoire bequeathed by Antiquity, is against that background of identity, against this “earlier formal constraints”<sup>10</sup>, that the differences begin to profile, precisely by the free and disinterested nature of his research, beyond any utilitarian purpose, far from any practical or commercial bond. The aporias create opportunities for sense and action, and bit by bit, other streams increase their volume, broadening the basic syntactic stock and accentuating the burden of “defamiliarization” (*Ostranenie*)<sup>11</sup> capable of introducing new regimes of sensibility and fascination.

In the seasons of this journey, which may lead us from doubt to belief, from suspicion to understanding, I will dwell on a few examples in which the sculptor exorcises the medal to its exception, that exception which requires rethinking the rule, that exception that insinuates itself and entwines us in its spell.

8 Cf. BACHELARD, Gaston (1939). “Instante poético e instante metafísico”, pp. 93-101. In, *A intuição do Instante*. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus, 2010.

9 Tradução livre da autora. No original: “...spirit of dissatisfaction...”. Cf. TEIXEIRA, José (2004). “The Author Edition: the medal, the craftwork and artistic expression — the placement of orders, production, the public and the artist”, pp. 50-54. In, *Médailles*, Magazine of the International Art Medal Federation. Helsinki: FIDEM, 2005, p.52.

10 TEIXEIRA, José (2003). Op. cit., p. 81.

(*Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*). Transl. Eileen Rizo-Patron. Evanston: Northwestern University Press, 2013.

9 TEIXEIRA, José (2004). “The Author Edition: the medal, the craftwork and artistic expression — the placement of orders, production, the public and the artist”, pp. 50-54. In, *Médailles*, Magazine of the International Art Medal Federation. Helsinki: FIDEM, 2005, p.52.

10 TEIXEIRA, José (2003). Op. cit., p. 81.

11 Neologism proposed by Viktor Shklovski in the essay “Iskusstvo kak priem” (Art as Device) published in the second edition of *Poetika*. Cf. SHKLOVSKI, Viktor (1917). “Art as Device”, pp. 1-14. In, *Theory of Prose*. Transl. Benjamin Sher. Dublin: Dalkey Archive Press, 1991.

— *These are not medals* — points out the sculptor, before my puckish attempt to subsume, ontologically, the *Metallophones (Concerning the Sphere, 1997)* to the genesis of medal art. Intriguing and irresistible, this series of tiny objects scarred by a handcrafted technical execution, is based on the premise of a return to workshop practice, rooted in the best tradition of sculpture, a practice of studio, disciplinary, which asserts not only the intimate relationship and the agonistic behavior that the sculptor establishes with materials, utensils and tools, but also his predisposition to be receptive, available for drift, to “lose his foot”.

Will follow dryer pipes, ping pong balls, leather wallets and electric switches, teary roses and cranial saws, Chicco™ tiny pigs and tiny cows, plump bunnies and bees, decks of cards and yogurt jars, things found and picked around the world that, enmeshed to each other by association or juxtaposition, whisper to us, — “Come here, come near!” —, harassing us with its familiarity.

“Innumerable” and “fabulous” in their strident and transgressive potentials, in their nuanced costumes, in their anarchist intent and in the subversive force they advocate, these objects and referents without any apparent connection than the predisposition to *becoming*, seem to join the pack of weirdness of that “chinese encyclopaedia” of which J. L. Borges gives us a note in *The Analytical Language of John Wilkins*<sup>12</sup>, but result from a tacit agreement in which nothing is arbitrary or result of indetermination — the “choice”, the activation of the “nonsense”, replaces the act of creation *ex nihilo*. And, in this map, the nomination is absolutely determinant, translated by the authorial power of the inscription — title or legend —, that delimits and individualizes the object from the standardized network to which it belongs.

12 “In its remote pages it is written that the animals are divided into: (a) belonging to the emperor, (b) embalmed, (c) tame, (d) sucking pigs, (e) sirens, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) included in the present classification, (i) frenzied, (j) innumerable, (k) drawn with a very fine camelhair brush, (l) et cetera, (m) having just broken the water pitcher, (n) that from a long way off look like flies.” Cf. BORGES, Jorge Luís (1952). “The Analytical Language of John Wilkins”. In, *Other Inquisitions 1937-1957*. Transl. Lili Graciela Vázquez. Texas: University of Texas Press, 1993, p. 103.

perfilar, precisamente pela natureza gratuita e desinteressada da sua pesquisa, livre de qualquer finalidade utilitária, longe de qualquer vínculo prático ou comercial. As aporias engendram oportunidades para o senso e para a ação e, pouco a pouco, outros arroios vão aumentando o seu volume, alargando o *stock* sintático de base e acentuando a carga de “*estranhamento*” (*Ostranenie*)<sup>11</sup> capaz de instaurar novos regimes de sensibilidade e fascínio.

Nas estações desta viagem, que pode levar-nos da dúvida à crença, da suspeita à compreensão, deter-me-ei nuns poucos exemplos nos quais o escultor exorbita a medalha para a sua exceção, aquela exceção que exige que se repense a regra, aquela exceção que se insinua e nos enlaça no seu feitiço.

— *Não são medalhas* — ressalva o escultor, perante a minha acintosa tentativa de subsumir, ontologicamente, os *Metalofones (Acerca da esfera, 1997)* à gênese da medalhística. Intrigante e irresistível, esta série de pequenos objetos cicatrizados por uma execução técnica artesanal, alicerça-se na premissa de um regresso à prática oficial enraizada na melhor tradição da escultura, uma prática de *atelier*, disciplinar, que assevera não só a relação íntima e o comportamento agonístico que o escultor estabelece com os materiais, os utensílios e as ferramentas, mas também a predisposição para estar recetivo, disponível para a deriva, para “perder o pé”.

Seguir-se-ão canos de secador, bolas de pingue-pongue, estojos de couro e interruptores, rosas lacrimosas e serras cranianas, porquinhos e vaquinhas Chicco™, coelhos roliços e abelhas, baralhos de cartas e frascos de iogurte, coisas encontradas e catadas pelo mundo que, imbricadas umas nas outras por associação ou justaposição, nos sussurram: — *Vem cá, aproxima-te!* —, assediando-nos com a sua familiaridade.

11 Neologismo proposto por Viktor Chklovski no ensaio “Iskusstvo kak priem” (a arte como processo) publicado na segunda edição de Poetika. Cf. CHKLOVSKI, Viktor (1917). “A arte como processo”, pp. 75-95. In TODOROV, Tzveten. *Teoria da Literatura I. Textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1987.

“Incontáveis” e “fabulosos” nas suas potencialidades estridentes e transgressoras, no seu figurino matizado, no seu intento anarquista e na força subversiva que propugnam, estes objetos e referentes sem qualquer tipo de conexão aparente que não seja a predisposição para *devir*, mais parecem agremiar-se à matilha de estranhezas daquela “enciclopédia chinesa” da qual J. L. Borges nos dá nota em *O Idioma Analítico de John Wilkins*<sup>12</sup>, mas resultam de um acordo tácito no qual nada é arbitrário ou fruto da indeterminação — a “escolha”, a ativação do “absurdo”, substitui-se ao ato de criação *ex nihilo*. Neste mapa, é absolutamente determinante a nomeação, traduzida pelo poder autoral da inscrição — título ou legenda –, que demarca e individualiza o objeto da rede padronizada a que pertence.

José Teixeira encarna esta qualidade de estar sempre prestes a ser seduzido pelos objetos, a capacidade de acolher o que é estranho, de assimilar a sua contingência e obscuridade, conferindo-lhes valor de necessidade e legalidade, emancipando-os da sua condição de *coisa* e da sua servidão utilitária. A pertinência advém da circunstância, e quando a um pensamento já por si disposto a distrair-se se apresenta uma bifurcação atrativa, um ramal, uma linha de desvio, “*Eis um feliz encontro!*”<sup>13</sup>.

Neste concílio ecuménico, exaltados na sua máxima ambiguidade e ironia, *Pim*, *Roll-on*, *Orpheu* ou *Ciclometria* (1999) constituem “achados” que, despidos dos seus

José Teixeira embodies this quality of being always ready to be seduced by objects, the ability to accept what is strange, to assimilate their contingency and obscurity, giving them the value of necessity and legality, emancipating them from their condition of *thing* and from their utilitarian servitude. The pertinence comes from the circumstance, and when an attractive bifurcation, a branch, a line of deviation, is presented to a thought already disposed to be distracted, “*Here’s a happy date!*”<sup>13</sup>

In this ecumenical council, exalted in their maximum ambiguity and irony, *Pim* (*Ring the Bell*), *Roll on*, *Orpheu* or *Measuring the circle* (1999) constitute “findings” that, stripped of their best habits and of the bark with which perception and use coat them, gather and reconcile the best parts of distinct “superfluous” objects, to achieve a *whole ideal* that exceeds need and function. At any moment, the sculptor destroys some of the vocabulary he has received and against which he revolts: *Open Sesame* (1999) or *Orpheu 2000 — New Millennium* (2000), constitute a perceptive shock capable of claiming the powers of reason and imagination, assuming itself as a provocation before all the legacy inheritance, exacerbate the idea of transgressive gambling, a semiotic frenzy that bumps into *kitsch*.

The same ironic intertextuality, anchored to the dim glow of the Orpheus myth, will resume again in *On-Off* (2000), a series that ends the use of the electric switch “*made in Italy*” — one of the sculptor’s “obsessions”, who sees in that device a refinement of the Classical culture — which, being removed from the usual sequence of associations conferred by the amalgam of everyday life, metaphorizing the bionic marriage between nature and technology, is clothed with a new soul, *threateningly strange*, when allied with a hydrangea sapling.

Suddenly, he comes to himself. At the very moment of his utmost expressiveness, the degree of prudence entrenches itself and there is a gradual abandonment of the aesthetic of the absurd, a

12 “Nas suas remotíssimas páginas está escrito que os animais se dividem em: (a) pertencentes ao imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães vadios, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) incontáveis, (k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, (l), etc..., (m) que acabam de quebrar o jarro, (n) que ao longe parecem moscas.” Cf. BORGES, Jorge Luís (1952). “O Idioma Analítico de John Wilkins”, pp. 81-84. In, *Obras Completas 1952-1972*. Vol. II. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema, 1989, p. 83.

13 TEIXEIRA, José (2011). “Pesquisa, Teoria da Arte e Investigação Artística (Pensar para fazer — realizar para reflectir)”, pp. 148-265. In, QUARESMA, José et alii (Coord.). *Investigação em Arte e Design, Fendas no Método e na Criação*. Lisboa: FBAUL, 2011, p. 256.

13 Author’s free translation. In the original: “Eis um feliz encontro!”. — TEIXEIRA, José (2011). “Pesquisa, Teoria da Arte e Investigação Artística (Pensar para fazer — realizar para reflectir)”, pp. 148-265. In, QUARESMA, José et alii (Coord.). *Investigação em Arte e Design, Fendas no Método e na Criação*. Lisboa: FBAUL, 2011, p. 256.

sense of modesty and a kind of militancy ensues in the transmission of self-reflexive and ideological grounded contents — one must be careful “*that riding mattered*”, urges Gombrich in his “*Meditations on a Hobby Horse*”<sup>14</sup>, disserting about the ability of a stick to become an equine.

The need to introduce a method capable of reflecting on the concrete and real specificities of medal art takes shape, and the desirability of tailoring a *didascalia* of the act of creation, its constraints and circumstances, finds fertile ground for theoretical scrutiny. Questioning on the ground, auscultate the workshop practice, observe how it is “inside”, stimulate innovation, draw it, produce its variations: “*We think to be able to do, and we do to later reflect*”<sup>15</sup>, José Teixeira says. Chicken and egg are mutually determined and the unavoidable circularity of this condition awakens the sculptor to a work of decantation and theoretical support on the created objects, safeguarding that the *things done* and the *things said* are not deposited randomly and amorphously in messy drawers, but ordered, prophylactic, according to their specific regularities, theorized by the general need to be named, classified and institutionalized in a controlled system, aiming to establish boundaries that allow us to recognize the beneath and the beyond of medal art practice, to unveil the consilient and the different, the voluntary and the thoughtless, the familiar and the novelty, and a whole suit of deliberately transverse conceptions, whirling around assumptions of originality and rupture, which increasingly suggest the need of a reflective and critical attitude.

Sufficiently determined to denounce something that he sees as a deviant morphology, in clear deflation, the sculptor inaugurates, from the self-representative and autotelic trilogy *Verse, Obverse, Reverse* (2002), a first epistle — followed by a set of regular missives — and with it, the resurgence of lively controversies and fruitful disputes, resonances of the oldest paragones around objects

melhores hábitos e da casca com que a percepção e o uso os revestem, reúnem e conciliam as melhores partes de distintos objetos “supérfluos” com vista à obtenção de um *todo ideal* que exceda o necessário e o funcional. A cada instante, o escultor destrói um pouco do vocabulário que recebeu e contra o qual não pode deixar de se revoltar: *Abre-te Sésamo* (1999) ou *Orpheu 2000 — Novo Milénio* (2000), constituem um choque perceptivo capaz de reivindicar em conjunto as potências da razão e da imaginação, tomam o corpo de uma provocação perante toda a herança legada, exacerbam a ideia de jogo transgressivo, um frenesim semiótico que esbarra no *kitsch*.

A mesma intertextualidade irónica, ancorada ao *lusco-fusco* do mito de Orfeu, voltará a ser retomada em *On-Off* (2000), série que encerra o uso do interruptor “*made in Italy*” — uma das “obsessões” do escultor, que vê naquele dispositivo um refinamento da cultura clássica — o qual, ao ser retirado da habitual sequência de associações conferidas pela amálgama do quotidiano, metaforizando o casamento biónico entre natureza e tecnologia, se vê revestido de uma nova alma *ameaçadoramente estranha*, quando aliado a um rebento de hortênsia.

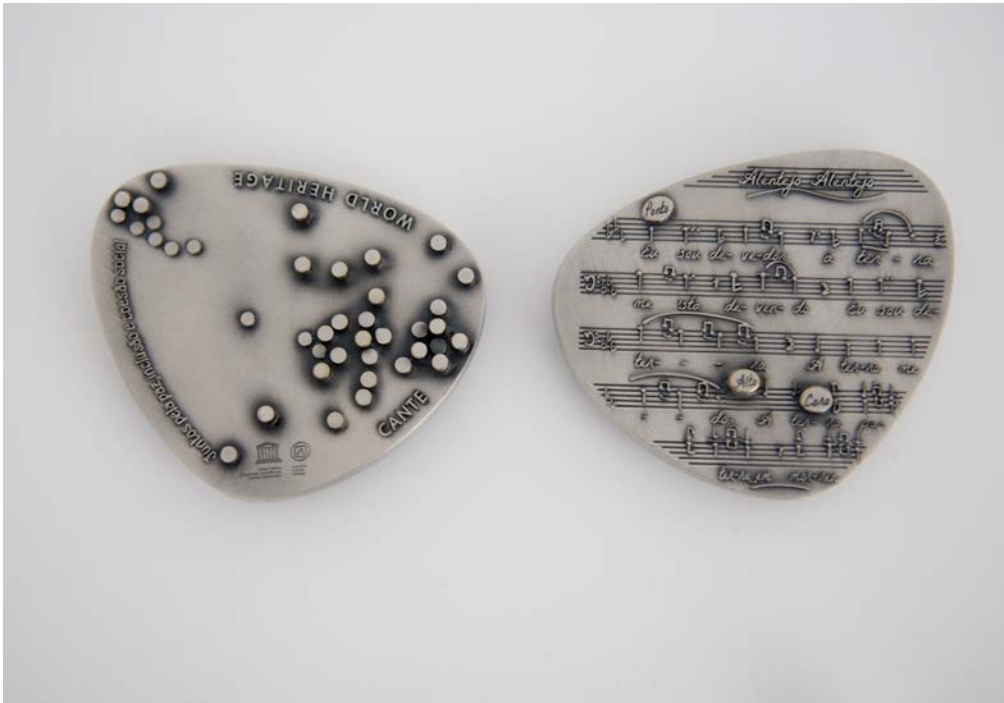
De repente, cai em si. No exato momento da sua máxima expressividade, o grau de prudência entrincheira-se e assiste-se a um paulatino abandono da estética do absurdo, a um recatamento, e instala-se uma espécie de militância na transmissão de conteúdos autorreflexivos e ideológicos fundamentados — há que acautelar que “*o cavalgar tenha importância*”, exorta Gombrich nas suas “*Meditações sobre um cavaleiro de pau*”<sup>14</sup>, dissertando sobre a capacidade de uma vara se tornar num equídeo.

A necessidade de introduzir um método capaz de refletir sobre as especificidades concretas e reais da medalhística vai ganhando corpo, e a conveniência de costurar uma didascália do ato de criação, dos seus condicionalismos e circunstâncias, encontra solo fértil para o escrutínio teórico.

14 GOMBRICH, E. H. (1963). *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*. Chicago: University of Chicago Press, 1985, p. 7.

15 Author's free translation. In the original: “Pensa-se para se poder fazer e realiza-se para depois se refletir”. Cf. TEIXEIRA, José (2011). Op. cit., p. 264.

14 GOMBRICH, E. H. (1963). *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999, p.7.



[AC]

*Cante património da humanidade*  
— latão prateado, 80x71mm,  
estampada, 2016

*Cante world heritage* — silver  
coated brass, 80,161x71,024mm,  
stamped, 2016



[AB]

*Era uma vez — Hans Christian  
Andersen (1805-1875)* — aço inox,  
110x55x5mm, construída, (corte a jacto  
de água) 2005

*Once upon a time* [Hans Christian  
Andersen (1805-1875)] — stainless  
steel, 110x55x5mm, water jet cutting,  
2005



*O olho enquanto símbolo  
& etc.* — bronze polido, ø75x20mm,  
torneamento e gravação a laser,  
2014

*The eye as a symbol & etc.* —  
polished brass, ø75x20mm,  
turned, 2014



[AB]

*O olho enquanto símbolo  
& etc.* — acrílico cristal, ø75x20mm,  
torneamento e gravação a laser, 2014

*The eye as a symbol & etc.* —  
crystal acrylic, ø75x20mm,  
turned, 2014



[AB]



[AC]

#### **NÚCLEO 11 Desafios da encomenda II**

*600º Aniversário do Nascimento Masaccio* — latão e aço inox, 80x80x09mm construída, 2002  
*600th Anniversary of the Birth of Masaccio* — brass and stainless steel, 80x80x09mm, constructed, 2002

*600º Aniversário do Nascimento Masaccio* — acrílico, 80x80x09mm construída, 2002  
*600th Anniversary of the Birth of Masaccio* — plexiglass, 80x80x09mm, constructed, 2002

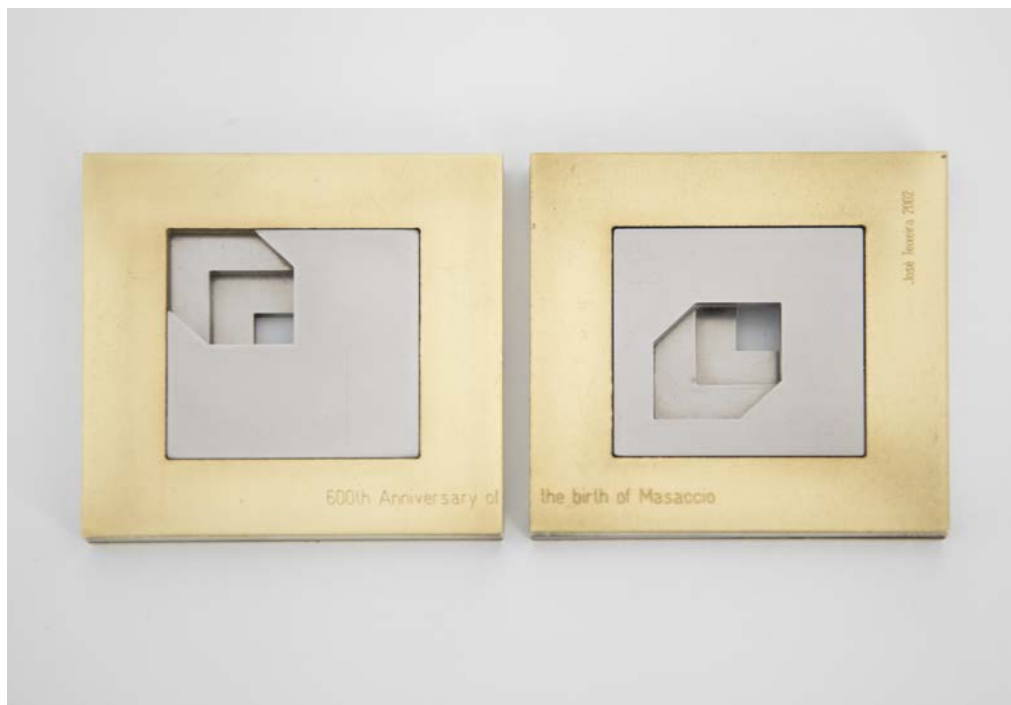
*Encontro (Inauguração da Escola Básica 2.3 — Maria Alberta Menéres)* — aço inox e acrílico cristal, 85x85x6mm, construída, 2003  
*Meeting (School Opening — Maria Alberta Menéres)* — stainless steel and plexiglass, 85x85x6mm, constructed, 2003

*25º Aniversário da Associação de Solidariedade de Professores* — latão prateado, 70x70x5mm, estampada, 2005  
*25th Anniversary of Teacher Solidarity Association* — silver plated brass, 70x70x5mm, stamped, 2005

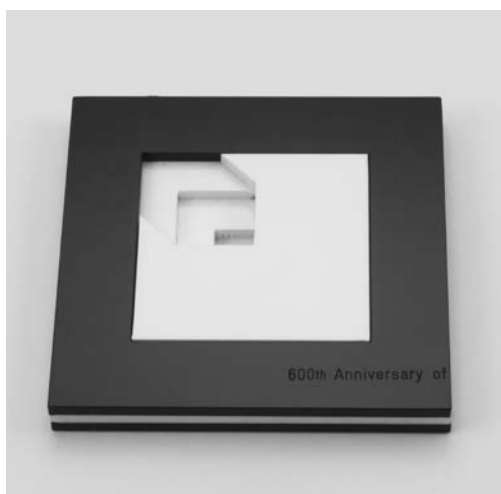
*25º Aniversário da Associação de Solidariedade de Professores* — resina cristal e papel impresso sobre alumínio, 70x70x5mm, construída, 2005  
*25th Anniversary of Teachers Solidarity Association* — polyester resin and printed-paper on aluminium, 70x70x5mm, constructed, 2005

*Centenário do Sanatório Sousa Martins* — acrílico e vinil, 70x70x9mm, construída, 2007  
*Centenary of Sousa Martins Sanatorium* — plexiglass and vinyl, 70x70x9mm, constructed, 2007

600º Aniversário do Nascimento  
Masaccio – latão e aço inox,  
80x80x09mm construída, 2002  
600th Anniversary of the Birth of  
Masaccio – brass and stainless steel,  
80x80x09mm, constructed, 2002



[AB]



600º Aniversário do Nascimento  
Masaccio – acrílico, 80x80x09mm  
construída, 2002  
600th Anniversary of the Birth of  
Masaccio – plexiglass, 80x80x09mm,  
constructed, 2002

[AB]



[AB]

*25º Aniversário da Associação de Solidariedade de Professores – resina cristal e papel impresso sobre alumínio, 70x70x5mm, construída, 2005*  
*25th Anniversary of Teachers Solidarity Association – polyester resin and printed-paper on aluminium, 70x70x5mm, constructed, 2005*



[AB]



*25º Aniversário da Associação de Solidariedade de Professores – latão prateado, 70x70x5mm, estampada, 2005*  
*25th Anniversary of Teacher Solidarity Association – silver plated brass, 70x70x5mm, stamped, 2005*



*Centenário do Sanatório Sousa Martins* — acrílico e vinil, 70x70x9mm, construída, 2007  
*Centenary of Sousa Martins Sanatorium* — plexiglass and vinyl, 70x70x9mm, constructed, 2007

[AB]



*Encontro (Inauguração da Escola Básica 2.3 — Maria Alberta Menéres)* — aço inox e acrílico cristal, 85x85x6mm, construída, 2003  
*Meeting (School Opening — Maria Alberta Menéres)* — stainless steel and plexiglass, 85x85x6mm, constructed, 2003

[AB]

Interrogar no terreno, auscultar a prática oficial, observar como é “por dentro”, suscitar a inovação, desenhá-la, produzir as suas variações: “*Pensa-se para se poder fazer e realiza-se para depois se refletir*”<sup>15</sup>, dirá José Teixeira. *Galinha e ovo* determinam-se mutuamente e a inevitável circularidade desta condição desperta o escultor para um trabalho de decantação e de sustentação teórica sobre os objetos criados, salvaguardado que as *coisas feitas* e as *coisas ditas* não se depositem ao acaso e de modo amorfo em gavetas desarrumadas, mas que se ordenem, profiláticas, de acordo com as suas regularidades específicas, teorizadas pela necessidade geral de se poderem nomear, classificar e institucionalizar num sistema controlado, com vista ao estabelecimento de limites que permitam reconhecer o aquém e o além da prática medalhística, descortinar o consonante e o diferente, o voluntário e o irrefletido, o familiar e a novidade, e todo um naipe de conceções deliberadamente transversais, a zurzir em torno de pressupostos de originalidade e de rutura, que sugerem, cada vez mais, a necessidade de uma atitude reflexiva e crítica.

Suficientemente determinado para denunciar algo que vê como uma morfologia desviante, em franca deflação, o escultor inaugura, a partir da autorrepresentativa e autotélica trilogia *Verso, Anverso, Reverso* (2002), uma primeira epístola — à qual se seguirá um conjunto de regulares misélicas — e com ela, o ressurgir de agitadas controvérsias e disputas fecundas, o ressoar dos mais antigos *paragones* em torno de objetos ou famílias de objetos oriundos de clãs insubordinados. À defesa e ao ataque, qual São Jorge, qual dragão, no artigo “*Contemporary medals, forms and artistic theory*”<sup>16</sup> José Teixeira outorga a exigência de uma base protocolar normativa, reconhecida e assimilada, capaz de legitimar a cisão pela qual a medalha se instaura, desvelando, por entre possibilidades e limites do pensar e do fazer, os graus de assentimento da medalhística contemporânea.

Ação e reação escoram-se reciprocamente, e este percurso de auto e hétero indagação vai sendo acompanhado

or families of objects derived from insubordinate clans. Defending and attacking, just Like St. George, just like dragon, in his article “*Contemporary medals, forms and artistic theory*”<sup>16</sup>, José Teixeira concedes the requirement of normative protocol basis, terminological, recognized and assimilated, able to legitimizing the split by which the medal establishes itself, unveiling, among possibilities and limits of thinking and doing, the agreement degrees of contemporary medal art.

Action and reaction prop up each other, and this path of self and hetero inquiry is followed by a growing immersion in technological sophistication through which, in slow and laborious creative exercises, the sculptor emphasises new high-tech means of expression that enable him to rescue the medal of its permanent “*repetition and stereotypes*” and from the “*stigma of manual labour*”<sup>17</sup> in which it clung.

Even under the restrictive conditions of the medal commission, often limited by any commemorative or pecuniary convenience, reason and imagination find their own space to labour, but it will be far from *ad hoc* creation and from the mainstream, in a collection as accurate as possible of the dazzling diversity of the world, that José Teixeira will claim the best creative traits and the “*spiritual witness of his thoughts*”<sup>18</sup>.

Crossed by the nostalgia of loss and absence, the medal *A Place for You* (2003) is the most fugacious, most spectral and most ethereal example in his work — the sculptor inserts it “*on the edge*” of what a medal is —, eternalizing itself as a fixed support of an affection that survives to the passage of time, a memorial, a silence that demands the reciprocity of a speech. This place is an open, yet circumscribed, intimate and private space, an idyllic and ineffable ring, traveled internally by a circular temporality, infinite, which is endowed with a sacred, sidereal, evanescent nature and from an unpretentious monumentalism in which the

15 TEIXEIRA, José (2011). Op. cit., p. 264.

16 TEIXEIRA, José (2003). Op. cit..

16 TEIXEIRA, José (2003). Op. cit.

17 Ibid., p. 81.

18 TEIXEIRA, José (2010). “Intentionality and Presence in Post-Modern Medal”, pp. 73-78. In, *Médailles*, Magazine of the International Art Medal Federation. Lisboa: FIDEM, 2010, p.73.

absenteeism of the matter does not mean emptiness. It solely evidences the power of all expectations, the original abode, the hope of reunion.

Diametrically opposed to the latent hieratism of the medal *A Place for You*, the same mechanism of dematerialization and semantic switching will be used in the medal *Do It Yourself* (2010), held at the XXXI FIDEM Congress (Tampere, Finland). Configuring a radically distinct subversion path of the inner emotional state that characterized the previous proposal, José Teixeira will challenge the audience of his conferenceperformance to execute a medal using a *Dymo*™ marker, endowing it with “poetic sense”<sup>19</sup>, provocation through which the sculptor proclaims that every human being is the repository of a creative force, in the best and most marked conceptual affiliation of *social sculpture*, but also denounces an implicit critique about the gratuitous character that defines much of the contemporary medal art production, established in the spirit of an *IKEA*™ culture committed to the slogan “do-it-yourself”<sup>20</sup>.

In the midst of these speculations, the increasing adaptation to modern technological developments and industrially manufactured materials reflects a legitimate concern with the durability of objects. The use of glass, stainless steel, aluminum, vinyl or polycarbonate, plays a leading role in the sculptor’s inventive cadence, which, with this materials, achieves much more effective preservation conditions, as well as ensuring significant survival terms, a strategy of paramount importance in the production and distribution circuit of objects that intend to be perennial. From multiple rhythms, the glowing, reflective or transparent surfaces of medals such as *Rouge et Noir* (2002), *Meeting* (2003), *Once upon a time — Hans Christian Andersen, 1805–1875* (2005), *The eye as a symbol & etc.* (2014) or *Whale — Endangered species — The future starts now* (2019), rebel against the time that spawned them and offer themselves to the eyes without expressing their

por uma crescente imersão na sofisticação tecnológica através da qual, em lentos e laboriosos exercícios de criação, o escultor realça novos meios de expressão *high tech* que lhe permitem resgatar a medalha da permanente “*repetição de modelos estereotipados*” e do “*anátema da materialidade*”<sup>17</sup> em que esta se aferrolhou.

Mesmo nas condições restritivas da encomenda, não raras vezes limitada por qualquer conveniência de ordem comemorativa ou pecuniária, razão e imaginação encontram espaço para laborar, mas é longe da criação *ad hoc* e do *mainstream*, numa recolha tão precisa quanto possível da deslumbrante diversidade do mundo, que José Teixeira continua a afirmar os melhores rasgos criativos e o “*testemunho espiritual dos seus pensamentos*”<sup>18</sup>.

Perpassada pela nostalgia da perda e da ausência, a medalha *Um lugar para ti* (2003) é o exemplo mais fugaz, mais espectral e mais etéreo, patente na sua obra — o escultor insere-a “*no limite*” do que é uma medalha —, eternizando-se como suporte fixo de um afeto sobrevivente à passagem do tempo, um memorial, um silêncio que reclama a reciprocidade de um discurso. Este *lugar* é um espaço aberto, ainda que circunscrito, íntimo e privado, um anel idílico, inefável, percorrido interiormente por uma temporalidade circular, infinita, que se reveste de uma natureza sacra, sideral, evanescente, e de um monumentalismo despretensioso no qual o absentismo de matéria não significa o vazio. Evidencia, tão somente, a potência de todas as expectativas, o domicílio originário, a esperança do reencontro.

Em sentido diametralmente contrário ao do hieratismo latente em *Um lugar para ti*, o mesmo mecanismo de desmaterialização e comutação semântica será utilizado na medalha *Do it yourself* (2010) realizada por ocasião do XXXI Congresso FIDEM (Tampere, Finlândia). Configurando um itinerário de subversão radicalmente distinto do

19 Ibid., p. 77.

20 Cf. SÁNCHEZ, Domingo Hernández (2009). *A comédia do sublime*. Transl. José Gomes Pinto. Lisboa: Nova Vega, 2012, p.88.

17 Ibid., p. 81.

18 Tradução livre da autora. No original: “...spiritual witness of his thoughts...”. Cf. TEIXEIRA, José (2010). “Intentionality and Presence in Post-Modern Medal”, pp. 73–78. In, *Medailles*, Magazine of the International Art Medal Federation. Helsinki: FIDEM, 2010, p.73.



[AB]

**NÚCLEO 7: Linhas e espaços**

*Um lugar para ti* — papel impresso,  
ø 80mm, construção, 2003  
*A place for you* — printed paper,  
ø80mm, constructed, 2003





[AB]



[AC]

*Um lugar para ti* – latão prateado  
/ oxidado, ø80mm, construção, 2003  
*A place for you* – silver plated brass  
/ oxidized brass, ø80mm,  
constructed, 2003

*Flor e fruto* — aço inox, (série de duas) 70x70x70mm / 100X60X60mm, construção, 2013  
Flower and fruit — stainless steel, 70x70x70mm / 100X60X60mm, constructed, 2013



[AC]



[AB]

*Cisnes* — aço inox, 70x40x75mm /  
50x25x40mm, 2013  
*Swan* — Stainless Steel,  
70x40x75mm/50x25x40mm, 2013

**NÚCLEO 9: Paisagens protegidas / espécies ameaçadas**

*Paisagem Protegida* — vidro e arame de cobre plastificado, ø 85x120mm; ø 85x130mm; ø 85x145mm, construída, 2014

*Protected Landscape* — glass and plasticized copper wire, ø 85x120mm; ø 85x130mm; ø 85x145mm, constructed, 2014

*Outsourcing Next Offshoring* — latão e microprocessadores, 75x75x15mm, construída, 2011

*Outsourcing Next Offshoring* — brass and microprocessors, 75x75x15mm, constructed, 2011

*Outsourcing Next Offshoring* — alumínio e microprocessadores, 65x65x15mm, construída, 2011

*Outsourcing Next Offshoring* — aluminium and microprocessors, 65x65x15mm, constructed, 2011

*Baleia — Espécies em Perigo — O Futuro Começa Já*, caixa petri em vidro, resina SLA, acetato, ø 80x15mm, impressão 3D e construção, 2019

*Whale — Endangered Species — The Future Begins Now*, glass petri dish, SLA resin, acetate, ø 80x15mm, 3D printing and construction, 2019

*Atum — Espécies em Perigo — O Futuro Começa Hoje*, caixa petri em vidro, resina SLA, acetato, ø 80x15mm, impressão 3D e construção, 2019

*Tuna — Endangered Species — The Future Begins Today*, glass petri dish, SLA resin, acetate, ø 80x15mm, 3D printing and construction, 2019



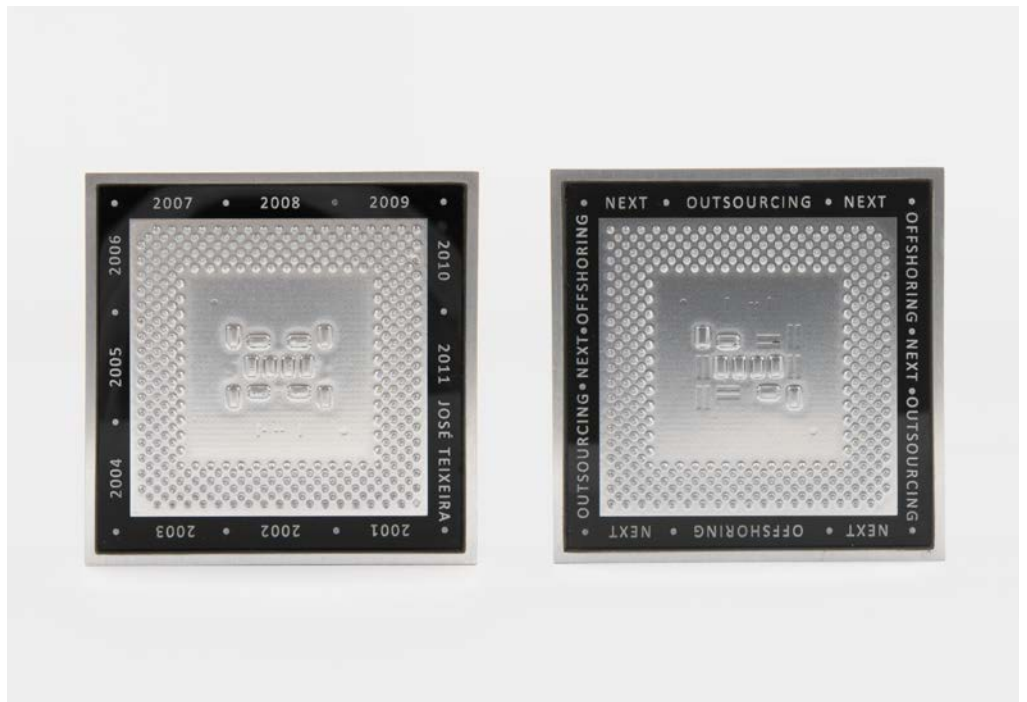
*Aldeia Global* — caixa de petri em policarbonato, areia, impressão 3D em PLA, ø 65x20mm, 2019

*Global Village* — petri boxes in plexiglass, sand, 3D models printed in PLA, subtitles in dymo printer, ø 65x20mm, 2019



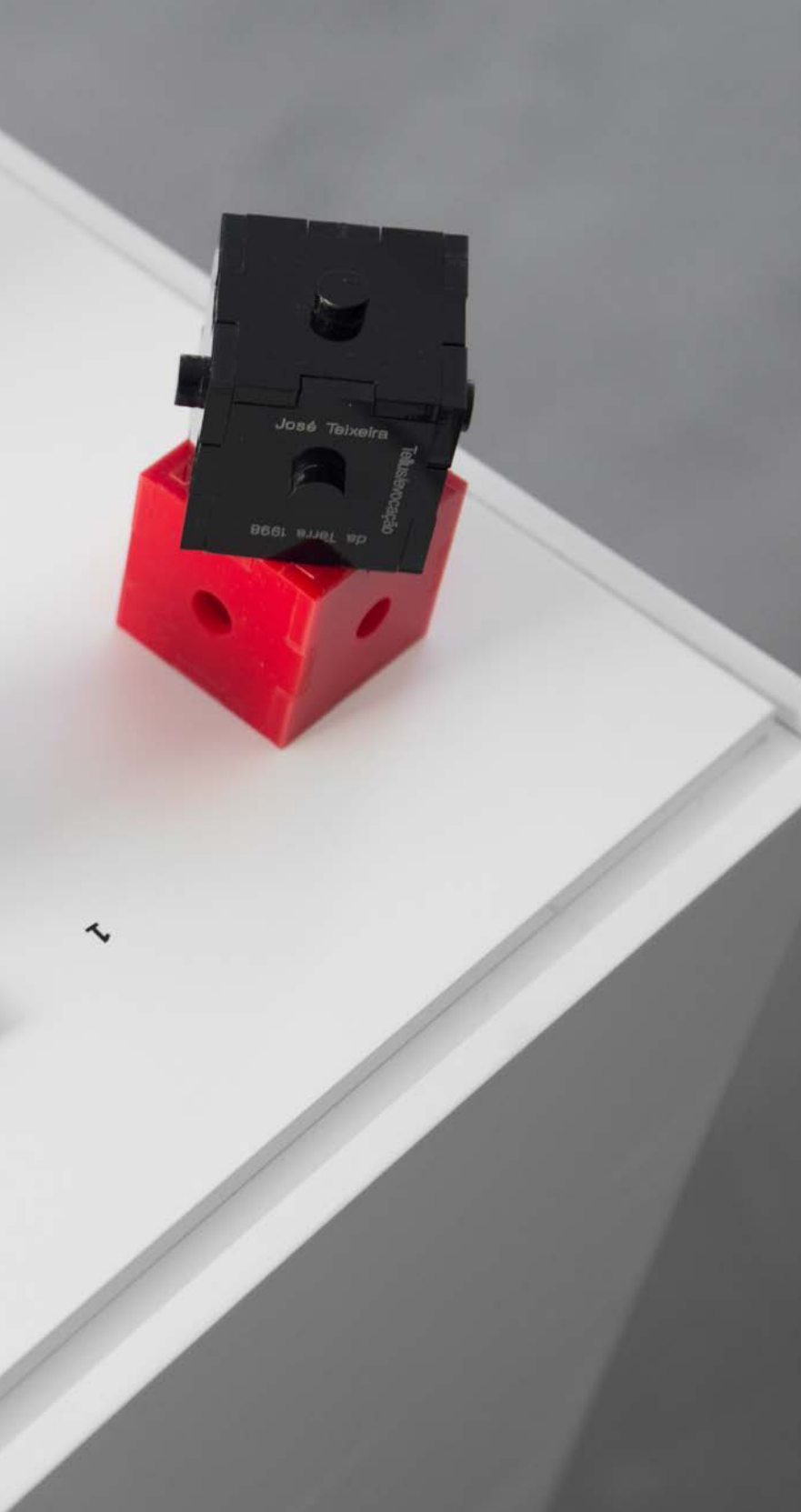
[JT]

*Outsourcing Next Offshoring*  
— alumínio e microprocessadores,  
65x65x15mm, construída, 2011  
*Outsourcing Next Offshoring*  
— aluminium and microprocessors,  
65x65x15mm, constructed, 2011



[AB]





## Objetos

*Between Borders* — vidro, neodímio e alfinetes, ø50x100 mm, construída, 2013

*Between Borders* — glass, neodymium and pins, ø50x100 mm, constructed, 2013

*Tellus / Geia (Evocação da terra)* — aço inox escovado, 65x65x65mm, construída, 1998

*Tellus (Earth evocation)* — brushed stainless steel, 65x65x65mm, constructed, 1998

*Tellus / Geia (Evocação da terra)* — acrílico, 65x65x65mm, construída, 1998

*Tellus (Earth evocation)* — plexiglass, 65x65x65mm, constructed, 1998

*O Asterisco* — vidro, latão prateado, neodímio e caracteres tipográficos, ø50x70mm, construída, 2014

*The Asterisk* — glass, silvered brass, neodymium and typefaces, ø50x70mm, constructed, 2014

*Um Asterisco* — vidro, aço zincado, neodímio e caracteres tipográficos, ø60x80mm, construída, 2013

*An Asterisk* — glass, galvanized steel, neodymium and typefaces, ø60x80mm, constructed, 2013

estado emocional interno que caracterizou a proposta precedente, José Teixeira irá desafiar a audiência da sua conferência-*performance* a realizar uma medalha com recurso a um marcador *Dymo*™, dotando-a de “senso poético”<sup>19</sup>, provocação através da qual o escultor proclama que todo o ser humano é depositário de uma força criativa, na melhor e mais vincada filiação conceptual da *escultura social*, mas que também denuncia uma crítica implícita ao caráter de gratuidade que define boa parte da produção medalhística contemporânea, firmada no espírito de uma cultura *IKEA*™ apostada no slogan “faça você mesmo”<sup>20</sup>.

Na dobra destas especulações, a crescente adaptação aos modernos desenvolvimentos tecnológicos e aos materiais de fabrico industrial traduz uma preocupação legítima com a durabilidade dos objetos. O recurso ao vidro, ao inox, ao alumínio, ao vinil ou ao policarbonato, assume protagonismo na cadência inventiva do escultor que, com eles, consegue atingir condições de conservação muito mais eficazes, bem como o garante de prazos de sobrevivência significativos, estratégia que se reveste da maior importância no circuito de produção e distribuição de objetos que se pretendem perenes. A partir de múltiplos ritmos, as superfícies fulgentes, refletoras ou transparentes de medalhas como *Rouge et Noir* (2002), *Encontro* (2003), *Once upon a time — Hans Christian Andersen, 1805–1875* (2005), *The eye as a symbol & etc.* (2014) ou *Baleia — Espécies em Perigo — O Futuro começa já* (2019), insurgem-se contra o tempo que as gerou e oferecem-se aos olhos sem expressar a sua idade, ou a sua materialidade. Não incorporam dimensão temporal, antes a aniquilam, escapando aos inevitáveis processos de envelhecimento e oxidação aos quais as matérias “quentes” sucumbem.

Uma consideração interna inclinar-me-ia a arriscar aquele que considero ser o traço diferencial da obra de José Teixeira, e que reside na reaproximação da medalha ao seu sintagma identitário: não lhe apaga o potencial subversivo,

age or materiality. They don't incorporate any temporal dimension, rather annihilate it, escaping to the inevitable aging and oxidation processes to which “hot” materials succumb.

An internal consideration would incline me to risk what I consider to be the differential feature of José Teixeira's work, which resides in the rapprochement of the medal to its identity syntagma: he doesn't erase its subversive potential, he doesn't nullify its disruptive character; he removes it from the “universal kingdom of anomie”<sup>21</sup>.

The poetic force of the sculptor finds, at the intersection between the sensible and the intelligible, a dialectical plasticity that, lit up by different spotlights, allows for a wide range of emotional nuances and a diverse variety of adjectives. I believe it is this oscillation that gives him his originality: to a disciplinary thinking submitted to technical constraints opposes a fundamentally uncontrollable imagination.

In the exhausting mass of visible things that surround us, not all of them deserve that we hold our gaze, watching their own dynamics. There are others who, by their implicit animism, summon us to peer into intimate and secret relationships, correspondences and analogies, fissures and suture lines. It is the case. But to assemble a cluster of objects and doodle them an order, to understand their specific type of transit, their ontological status, far exceeds my intention, devoid that I am from any hermeneutic or divinatory powers. My reading is mine, carried out under the light of my unreason, and any of my unusual considerations, any of my speculative hyperboles, will be, perhaps, utterly foreign to the sculptor's real purposes.

19 Tradução livre da autora. No original: “...poetic sense...”. Cf. *Ibid.*, p. 77.

20 SÁNCHEZ, Domingo Hernández (2009). *A comédia do sublime*. Trad. José Gomes Pinto. Lisboa: Nova Vega, 2012, p.88.

21 Author's free translation. In the original: “...reinado universal de la anomia...”. Cf. BUCHLOH, Benjamin (1998). “Fotografar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra”, pp. 61-78. In: JIMÉNEZ, José (ed.). *El Nuevo Espectador*. Madrid: VISOR / Fundación Argentaria, 1998, p.75.



Covered with first, second, third senses, José Teixeira's work, in its disquieting uniqueness, floodgate a heterogeneous web of trajectories impossible to describe or retrace in all its detail, operating in a chain of hidden senses, said and unsaid, intentionalities more or less confessable, dreams, concerns, delations and revolts, latent and invisible affections, and the ability to give more than what is expected. Rare thing, in a first date.

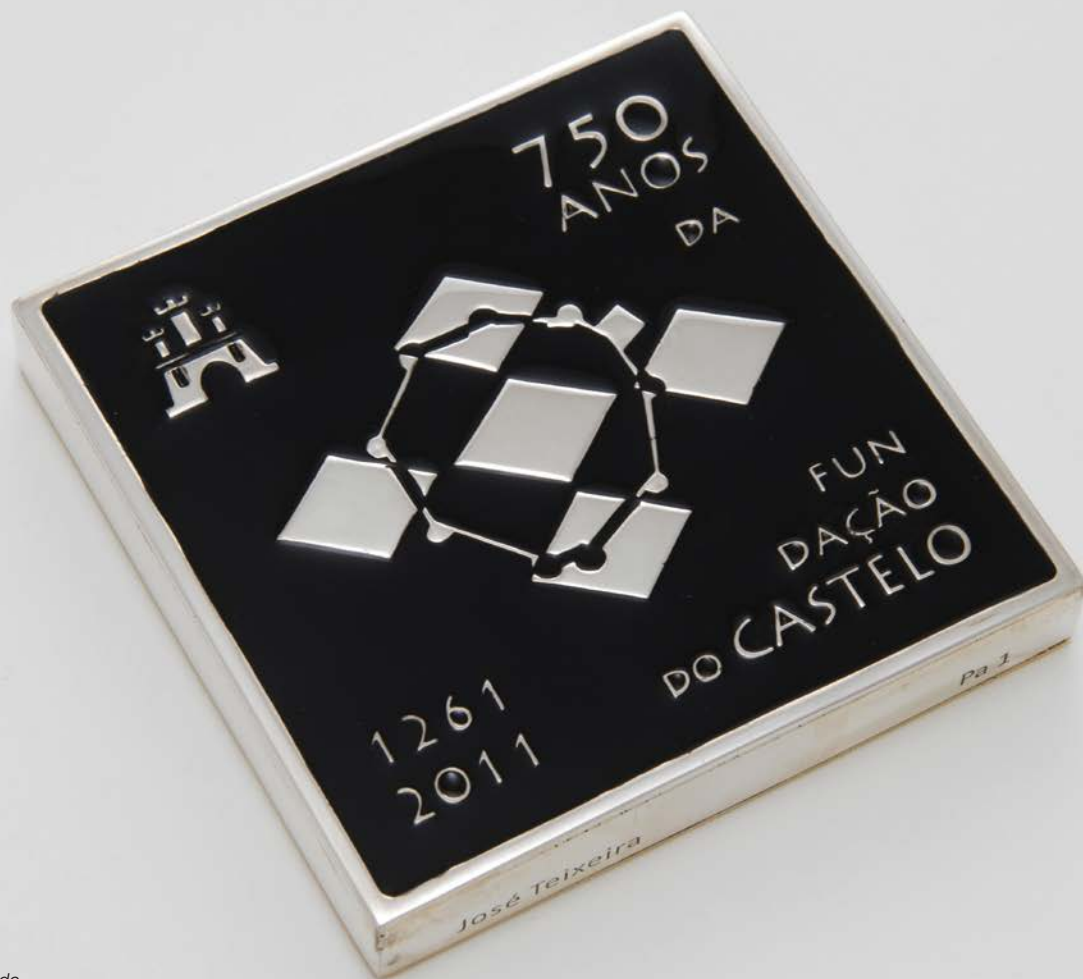
não lhe anula o caráter disruptivo, mas retira-a do “*reino universal da anomia*”<sup>21</sup>.

A força poética do escultor encontra, no cruzamento entre o sensível e o inteligível, uma plasticidade dialética que à luz de diferentes holofotes permite uma extensa gama de matizes emocionais e uma diversificada variedade de adjetivação. Creio ser essa oscilação que lhe confere originalidade: a um pensamento disciplinar submetido a constrangimentos de ordem técnica, opõe-se uma imaginação fundamentalmente incontrolável.

Na massa exaustiva das coisas visíveis que nos rodeiam, nem todas merecem que nos detenhamos a decifrar a sua dinâmica própria. Outras há que, pelo seu animismo implícito, nos intimam a perscrutar relações íntimas e secretas, correspondências e analogias, fissuras e linhas de sutura. É o caso. Mas reunir um aglomerado de objetos e garantir-lhes uma ordem, compreender o seu tipo específico de trânsito, o seu estatuto ontológico, excede amplamente a minha intenção, destituída que sou de quaisquer competências hermenêuticas ou divinatórias. A minha leitura é minha, realizada à luz da minha desrazão, e qualquer das minhas considerações insólitas, qualquer das minhas hipérbolos especulativas, será, porventura, totalmente estranha aos reais desígnios do escultor.

Revestida de sentidos primeiros, segundos, terceiros, a obra de José Teixeira, na sua inquietante singularidade, comporta uma teia heterogênea de trajetórias impossíveis de descrever ou retraçar em todo o seu detalhe, opera numa cadeia de sentidos ocultos, de ditos e não-ditos, de intencionalidades mais ou menos confessáveis, de sonhos, de inquietações, de denúncias e revoltas, de afetos latentes e invisíveis, da capacidade de dar mais do que aquilo que se espera. Coisa rara, num primeiro encontro.

21 Tradução livre da autora. No original: “...reinado universal de la *anomia*...”. Cf. BUCHLOH, Benjamin (1998). “Fotografar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra”, pp. 61-78. In, JIMÉNEZ, José (ed.). *El Nuevo Espectador*. Madrid: VISOR / Fundación Argentaria, 1998, p.75.



*750 Anos da Fundação do Castelo (1261–2011) e do Primeiro Foral de Portel (1262–2012) – prata esmaltada, 75x75x10mm, estampagem e construção, 2012 [AB]*

750 Years of the Foundation of the Castle (1261–2011) and the First Portel Charter (1262–2012) – silver, enamels, 75x75x10 mm, stamped and constructed, 2012



ED O PRI  
MEIRO  
FORAL  
DE

PORTEL



1262  
2012



José Teixeira

pa 1



**JOSÉ TEIXEIRA:  
PARTILHA, PROJECTO E FUTURO**

**João Rocha**

Foram vários os projectos do professor José Teixeira em que tive a oportunidade e o prazer de participar. Em todos, a constante procura pela exploração material, tecnológica e conceptual demonstram o desejo de transcender todos os desafios e limitações inerentes da produção artística.

A capacidade heurística de que dispõe torna-se evidente nas suas propostas, seja através das soluções formais e técnicas que encontra, seja na relação entre os seus projectos, o espaço e o contexto. Mas é sobretudo através da experimentação e da investigação que as suas obras surgem. A procura até à exaustão por possibilidades, o rigor e a particular atenção ao detalhe fazem com que a sua obra seja ímpar.

Os encontros que a vida nos tem proporcionado, têm a particularidade de se transformar em pequenas lições de história e de projecto que temos o prazer de partilhar. No entanto, foi na exposição retrospectiva, “*Feci Quod Potui* — Medalha, Moeda & Objetos”, na galeria da Faculdade de Belas-Artes em 2019, que muitas destas histórias se tornaram tangíveis e onde José Teixeira o demonstrou numa selecção do seu trabalho artístico. Com curadoria de Andreia Pereira, as medalhas, moedas e objectos estavam organizados de forma extraordinária por núcleos, segundo algumas das principais linhas de investigação do autor, conjugando as qualidades formais, materiais e conceptuais entre cada peça. Na sua totalidade, foram expostos cerca de 70 objectos, distribuídos por temáticas que caracterizavam cada conjunto: desde a “Auto-Representação”, ao “Do It Yourself” ou mesmo às “Paisagens e Espécies”, era notória a conciliação e a harmonia entre os diferentes elementos. Sobre cada um, podíamos encontrar um mar de histórias que fazem parte da vida e obra de José Teixeira. Na exposição podíamos ainda observar fotografias captadas por Augusto Brázio e um vídeo onde eram demonstrados alguns momentos do fabrico da medalha “Cante — Património da Humanidade” (2016).

Já os seus projectos mais recentes resultam de uma particular exploração de novos materiais e tecnologias e complementam o conjunto intitulado “Paisagens e Espécies”, onde são escrutinadas questões ecológicas e sociais, confrontando-as com o mundo actual.

## JOSÉ TEIXEIRA: HISTORY, PROJECT AND FUTURE

I had the opportunity and the pleasure to participate on several of Professor José Teixeira's projects. In all of them, the constant search for material, technological and conceptual exploring

shows the desire to transcend all challenges and limitations underlying the artistic production.

His heuristic ability becomes clear on his proposals, whether through the formal solutions and technics he finds, or on the relation between his projects, space, and context. Above all, his works arise from experimentation and investigation processes. The exhausting search for possibilities, rigorousness, and his particular care with details, bestow his work a touch of uniqueness.

The encounters that life provided us so far, have the particularity to become history and project lessons that we gladly share. However, it was at the retrospective exhibition “*Feci Quod Potui* — Medalha, Moeda & Objetos”, at Fine Arts Faculty of the University of Lisbon in 2019, that many of those stories became tangible and José Teixeira demonstrated a selection of his art work. With Andreia Pereira curatorship, the medals, coins, and objects were extraordinarily organized by thematic groups according to some of author's main research guidelines, combining formal, material, and conceptual qualities between each item. Altogether, approximately 70 objects were displayed, distributed by subjects which characterized each set: from “Auto-Representação” (Self-Representation), to “Do It Yourself” or even “Paisagens e Espécies” (Landscapes and Species) the conciliation and harmony between different elements was notorious. We could find on every single one of them so many stories that are part of José Teixeira's life and work. At the exhibition we could also observe pictures taken by Augusto Brázio and a video with some moments concerning the making of the medal “Cante — Património da Humanidade” (2016).

His most recent projects result from a peculiar exploration of new materials and technologies, and they complement a set named “Paisagens e Espécies” (Landscapes and Species), where ecological and social issues are scrutinised, comparing them to our modern world.

The medals “Whale” and “Thunnus Thynnus” (2019), fit in this collection and represent the conciliation of technology with observation and practical knowledge. After several tests, the result arises from the conjugation of 3D printed elements through resin photopolymerization, displayed in glass petri boxes and surrounded by a subtitle made in acetate, on which the messages “The Future Starts Now” and “The Future Begins Today” can be read, respectively. This sentence, besides inviting a thought about the human being and the ocean, also reflects one of the approaches of “Progression” project, in which this medals ensemble.

It is through some subtleties such as the three-dimensional element levitation (an ocean’s representation); it’s orientation to the word “Future”; or even the subtitle where we can read the term “Endangered Species” in red, that we understand how sophisticated José Teixeira’s proposals are. Analogies to the ocean and to life, the confrontation between singular and universal, prevail on this project.

Another artistic proposal that reflects José Teixeira’s care and attention towards society and the world, it is entitled “Aldeia Global” (Global Village) (2020). As previous ones, it is a medal with 3D printed elements on a polyethylene petri box. Inside, there is a group of colourful wires representing the globalization concept and a housing shelter set, all positioned on a grid engraved on the box cover. These housing shelters remind us Monopoly pieces and simultaneously bring back to our memory some of humanity fundamental concerns — war, emigration and refugee camps.

These examples demonstrate some of the peculiarities of his work, which I had the opportunity to get to know and discover a part of the artistic process underlying his unique work.

With this text, I would like to express my gratitude to the sculptor, professor, and friend José Teixeira. May the future grant us with new challenges and stories to share.

Thank you.

As medalhas “Whale” e “Thunnus Thynnus” (2019), enquadram-se nesta coleção e são representativas da conciliação da tecnologia com a observação e o conhecimento prático. Após vários ensaios, o resultado surgiu da conjugação de elementos fabricados através de impressão 3D por fotopolimerização de resina, dispostos em caixas petri de vidro e rodeados por uma legenda em acetato na qual podemos ler a mensagem “The Future Starts Now” e “The Future Begins Today” respectivamente. Esta frase, para além de invocar uma reflexão entre o ser humano e o mar, reflete uma das orientações do projecto “Progression”, do qual este conjunto de medalhas faz parte.

É através de algumas subtilezas como a levitação do elemento tridimensional (representando o oceano); a sua orientação para a palavra “Futuro”; ou mesmo a legenda onde está sinalizado a vermelho o termo “Endangered Species” que compreendemos a sofisticação das propostas de José Teixeira. As analogias ao mar e à vida, o confronto entre o singular e o universal são uma predominante neste projecto.

Outra proposta artística que reflete esta preocupação e atenção de José Teixeira para com a sociedade e o mundo, tem como título “Aldeia Global” (2020). Trata-se de uma medalha que, à semelhança das anteriores, tem integrado um elemento impresso em 3D numa caixa petri de polietileno. No seu interior, observamos um conjunto de fios coloridos representativos do conceito de globalização e um conjunto de casas-abrigo, dispostas segundo uma grelha gravada na própria caixa. Estas casas-abrigo, remetem-nos para as peças do jogo Monopólio e ao mesmo tempo trazem-nos à memória algumas das principais preocupações da humanidade — as guerras, a emigração e os campos de refugiados.

Estes exemplos demonstram algumas das particularidades do seu trabalho, o qual tive a oportunidade de conhecer e descobrir uma parte do processo artístico que está na génese da sua obra ímpar.

Deixo com este texto, um grande agradecimento ao escultor, professor e amigo José Teixeira. Que o futuro nos conceda novos desafios e histórias para partilhar.

Um bem-haja.



[JR]

*Baleia — Espécies em Perigo*  
 — *O Futuro começa já* — caixa de petri em vidro, impressão 3D em resina SLA, legendas em acetato, ø 80x15m, construção, 2019

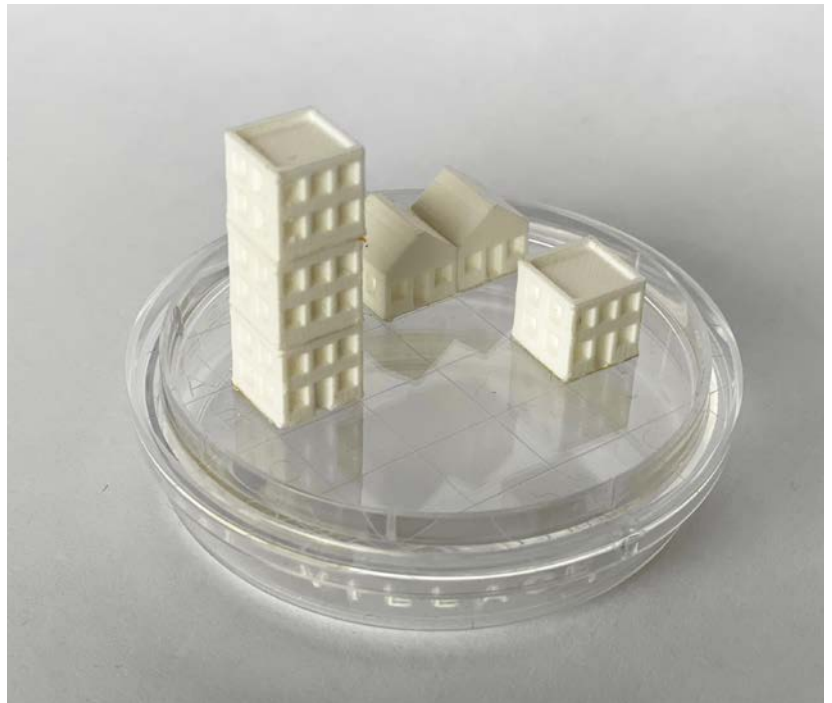
*Whale — Endangered species*  
 — *The future starts now* — petri boxes in glass, 3D models in resin printed in SLA, subtitles in printed acetate, ø 80x15mm, 2019

*Thunnus Thynnus — Espécies em Perigo — O Futuro começa hoje*  
 — caixa de petri em vidro, impressão 3D em resina SLA, legendas em acetato, ø 80x15m, construção, 2019

*Thunnus Thynnus — Endangered species — The future begins today*  
 — petri boxes in glass, 3D models in resin printed in SLA, subtitles in printed acetate, ø 80x15mm, 2019



*Aldeia Global*, caixa de petri em policarbonato, impressão 3D em PLA, ø 65x45mm, 2019  
*Global Village*, petri boxes in plexiglass, 3D models printed in PLA, subtitles in dymo printer, ø 65x45mm, 2019



[JT]

*Aldeia Global*, caixa de petri em policarbonato, impressão 3D em PLA, ø 65x23mm, 2019  
*Global Village*, petri boxes in plexiglass, 3D models printed in PLA, subtitles in dymo printer, ø 65x23mm, 2019



[JT]



1

**Orpheu**

Aço e madeira, 150x80x50mm, construído, 1999

**Orpheu**

Steel and wood, 150x80x50mm, constructed, 1999

2

**Proselga**

Aço niquelado, resina acrílica, 235x100mm,  
objetos encontrados e unidos, 1999

3

**Flux - Toque por favor**

Aço inox, ø80x70mm, objetos encontrados e unidos, 1999

**Flux - Please touch**

Stainless steel, ø80x70mm, found objects, gathered, 1999

4

**Cidometria (a arte de medir o círculo)**

Aço inox e alumínio, ø35mm, construído, 1999

Measuring the circle



5

A rose

Agri forjado, serras crónicas, 480x40mm, construído, 2013

The rose

Forged steel, circular saw, 480x40mm, constructed, 2013

Vista da exposição *Feci quod potui*  
na galeria da Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa.



# **ABRIR CAMINHOS**

**João Duarte**

José Teixeira é um escultor de trabalhos muito diversificados, com muitos trabalhos de pesquisa, no campo das artes plásticas. É uma figura que cultiva além da escultura, a moeda e a medalha, tendo ganho vários prémios a nível nacional e internacional, nestas áreas.

Ao mesmo tempo como professor na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, na cadeira de medalhística, desenvolve um trabalho de investigação e divulgação das novas tendências da medalha num objetivo, promovendo e divulgando a medalha contemporânea.

Foi em 1995 no 1º Encontro de Medalha Contemporânea da Amadora que o escultor José Teixeira se apresentou com as suas primeiras medalhas.

Encontro que organizei com a Câmara Municipal da Amadora, para que a medalha, na sua riqueza de valores e complexidade de preceitos, se afirmasse ao nível das mais elevadas expressões e testemunhos culturais.

A partir dessa exposição comecei a interessar-me com o estudo da obra do escultor José Teixeira, tendo trocado e adquirido alguns exemplares da sua obra, pois creio que existem várias razões.

A primeira razão decorre por serem raros os estudos na área da medalha no séc. XX.

A segunda razão prende-se com o facto de ter sido colega na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e hoje seu amigo, fazendo nós dois parte do Grupo Anverso Reverso — Medalha Contemporânea.

As medalhas do escultor José Teixeira, traduzem a própria personalidade do seu autor e tornam-se cada vez mais autónomas e não subsidiárias da escultura. As suas medalhas criam uma estrutura organizacional interna que lhe permitem distanciar-se do óbvio e aumentar o seu poder ritual e evocativo porque se transformam num objeto enigmático.

O objeto passa a servir perfeitamente o fim em causa e à função comemorativa liga-se a lúdica e a sonora. Foi um processo muitas vezes de rompimento com a tradição, de ousadia na experimentação, procurando sempre avançar para além do esperado, através da integração de materiais e técnicas novas o que veio permitir outras soluções formais.

## OPEN PATHS

José Teixeira is a sculptor with a well-rounded body of work, who has done a lot of research work in the field of the visual arts. He is someone who expanded beyond sculpture, into coinage, and medal-making, and he has won several awards in those fields.

At the same time, he teaches at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon the subject of Medallion Art, José Teixeira also researches and promotes the new trends of the medal, with the purpose of promoting the contemporary medal.

It was in 1995, at the 1st Meeting of the Contemporary Medal of Amadora that the sculptor José Teixeira showcased his first medals. I organized this meeting with the City Hall of Amadora so that the medal, in all its wealth of values and complexity of precepts, could stand shoulder to shoulder with the highest cultural manifestations and testimonies. After that exhibit, I started to have an interest in studying José Teixeira's works — I traded and bought some of his pieces — and I believe there are several reasons for it.

The first reason is because there are very few studies about 20th century medals.

The second reason has to do with the fact that we were colleagues at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, and we are still friends today, both part of the Anverso/Reverso — Contemporary Medal Group.

The medals produced by José Teixeira translate the sculptor's own personality and become increasingly more autonomous and less a branch of sculpture. His medals create an internal organizational structure that allows them to distance themselves from the obvious and increase their ritual and evocative power, because they become an enigmatic object.

The object will now serve perfectly the purpose required and we have a connection between the commemorative, recreational, and sonorous roles. This process often breaks away from tradition, it is bold in its experimentation, always striving to go beyond the expected, through the integration of new materials and techniques, thus allowing for other formal solutions.

His medals become an essentially tactile object that increasingly demands the viewer's participation.

José Teixeira constantly calls for the discovery of the dialogue that takes place between the obverse and the reverse, even if the border between the two sides is often crossed in the name of increased freedom, the appropriation of manufacturing techniques such as coinage, casting, and construction — combining different techniques and processes.

His medals are true to the scale of the human hand, but without ever losing their identity nor their personal and intimate dimension, thus establishing their autonomous place in the outlook of the arts of the medal in Portugal. Trail-blazing is a job for the bold, and José Teixeira is such a man, looking forward and projecting the future.

As suas medalhas passam a ser entendidas como um objeto, essencialmente tácteis, exigindo cada vez mais a participação do espectador.

O escultor José Teixeira apela constantemente à descoberta do diálogo que se desenrola entre o anverso e o reverso, mesmo que a fronteira das duas faces seja muitas vezes ultrapassada, em nome de uma maior liberdade, apropriação de técnicas de fabrico como a cunhagem, a fundição e a construção — conjugando diversas técnicas e processos.

A sua medalha mantém-se fieis à escala que remete para a dimensão da palma da mão humana, sem nunca perder a sua identidade, nem tão pouco a sua dimensão íntima e intimista, estabelecendo deste modo o seu lugar e espaço autónomo no panorama das artes da medalha em Portugal.

Abrir caminhos é tarefa para os audazes, e o escultor José Teixeira faz parte dessa classe, que olha para a frente e projeta o futuro.



*40 Anos do 25 de Abril* — moeda de 2€, ø 25mm, cunhagem, INCM, 2014  
*40 Years of 25th April* — 2€ coin, ø 25mm, struck, 2014



*Paixão do futebol* — moeda de 8€, prata proof, ø36mm, Campeonato Europeu de Futebol, UEFA, Portugal *EURO 2004*, cunhagem, INCM, 2003/4  
*Football passion* — €8 silver coin proof, ø36mm, UEFA, European Championship, Portugal, struck, 2003

[AB]



*Paixão do futebol* — moeda de 8€, ouro proof, ø36mm, Campeonato Europeu de Futebol, UEFA, Portugal *EURO 2004*, cunhagem, INCM, 2003/4  
*Football passion* — gold coin, proof, €8, ø36mm, UEFA, European Championship, Portugal, struck, 2003

[AB]



*Campeonato do Mundo de Futebol*  
— moeda de 10€, prata proof, ø40mm,  
FIFA — Alemanha, cunhagem,  
INCM, 2006

*World Cup* — €10-coin silver proof,  
ø40mm, FIFA, Germany, struck, 2006



[AB]

*Golo* — moeda de 8€, ouro proof,  
ø36mm, Campeonato Europeu  
de Futebol, UEFA, Portugal, cunhagem,  
INCM, 2004

*Goal* — €8 gold coin, proof, ø36mm,  
UEFA, European Championship,  
Portugal, struck, 2004



[AB]

*Jogos Olímpicos de Pequim* —  
moeda de 2,5€, prata proof, ø 27mm,  
cunhagem, INCM, 2008

*Beijing Olympic Games* — coin silver  
proof, ø 22mm, struck, 2008



[AB]



**FLANANDO**

**José João Brito**

Flanamos por entre as peças de José Teixeira como Mussorgsky apreciando os seus “Quadros de uma exposição”.

Impressionam-nos a multiplicidade dos temas, a variedade rica das formas. Não terá sido em vão que escolheu como duas das suas autorrepresentações a abelha<sup>1</sup> e o coelho<sup>2</sup>, laboriosos e prolíficos.

Dos temas, muitos respondem seguramente a solicitações exógenas, da encomenda à colaboração solidária. Todos somos nós e a nossa circunstância, a que dificilmente podemos escapar.

Outros, menos explícitos, eventualmente mais subjectivos, deixam maior lugar à imaginação do “passeante”.

O que levou José Teixeira a criar “Between Borders”(2013)<sup>3</sup>? Uma interpretação muito pessoal da tragédia das migrações, neste mundo tão globalizado e ao mesmo tempo tão fechado e oprimente? Ficamos livres para interpretar. Como o escultor, também nós, público, somos a nossa circunstância e, condicionados por ela, a nossa mundividência.

E somos ainda a nossa história pessoal, as nossas experiências estéticas — plásticas, literárias, musicais ou outras. Colaboramos com o criador pela nossa fruição. Que será diversa para cada um de nós. E é bom que assim seja: não são as maiores obras de arte as que mais se abrem a maior número de interpretações?

Estamos agora em frente a “The Rose” (2013)<sup>4</sup>. Impossível não a imaginar rolando ao ritmo da frase de Gertrude Stein — *A rose is a rose is a rose is a rose...*

E admiramos ainda o “Casulo” (1997)<sup>5</sup> no seu intimismo contido, a contrastar com a explosão da série “Sobre

## WANDERING

We wander amidst the pieces by José Teixeira like Mussorgsky contemplating his “Pictures at an Exhibition”.

We are impressed by the multitude of themes, the rich variety of the shapes. It was not in vain that he chose as two of his self-representations the bee<sup>1</sup> and the rabbit<sup>2</sup>, both laborious and prolific animals.

Of the themes, many surely answer to exogenous solicitations, from the commissioning to the solidary cooperation. We are all ourselves and our circumstance, from which we can hardly escape.

Other themes, less explicit, possibly more subjective, leave more to the imagination of the “stroller”.

What led José Teixeira to create “Between Borders”<sup>3</sup>? A very personal interpretation of the tragedy of the migrations in this world of ours, at the same time so globalized and so closed and oppressive? We are free to interpret. Like the sculptor, we, the audience, are also our circumstance and, conditioned by it, our world view.

We are also our personal history, our aesthetic experiences — visual, literary, musical, and others. We collaborate with the creator for our own fruition. Which is different for each one of us. And that’s a good thing: aren’t the greatest works of art, those that are open to the greatest number of interpretations?

We are now in front of “The Rose”<sup>4</sup>. It’s impossible not to imagine it rolling to the rhythm of Gertrude Stein’s sentence — *A rose is a rose is a rose is a rose...*

- 1 *Autorrepresentação* (o tempo sem fim) — acrílico e vinil Impresso, construção, ø80 mm, 2002/3
- 2 *Feci quod potui, faciant meliora potentes* — bronze prateado, 70x70x8mm, estampada, 2003
- 3 *Between Borders— (Entre fronteiras)* — vidro, neodímio e alfinetes, ø50x100 mm, construção, 2013
- 4 *The rose (A rosa)* — aço forjado, serra craniana, ø80x40mm, construção, 2013
- 5 *Casulo* — bronze, 80x55x45mm, construção, 1997

- 1 Self-representation (the endless of time) — acrylic and vinyl, constructed, 2002/3
- 2 *Feci quod potui, faciant meliora potentes* (I have done what I could; let those who can do more) — silver plated brass, 70x70x8mm, stamped, 2003
- 3 *Between Borders* — glass, neodymium and pins, ø50x100 mm, constructed, 2013
- 4 *The rose* — forged steel, cranial saw, ø80x40mm, constructed, 2013

We also admire the “Cocoon”<sup>5</sup> with its restrained intimacy, contrasting with the explosion of the series “About the Sphere”<sup>6</sup>. And the symbolism of “Natália Correia, Station 10”<sup>7</sup>, referring us to the Genesis. Or the pessimistic irony of “Open Sesame”<sup>8</sup> a Pandora’s box of the times we live in. And the lyrical evocation of the Mount<sup>9</sup> of the Moon dedicated to the teachers of Sintra.

We continue our stroll. So much night! So much day!

And only then do we realise that night has fallen. We go outside. Inside, the stars on the medals shone more brightly than this dull dome that covers the city. But our soul is full. The fullness of Mussorgsky’s finale reverberates in us.

We look around. Can you believe that the sculptor is also on his way out? There he goes, hands in his pockets, relaxed, with a clear conscience: *feci quod potui, faciant meliora potentes*.

José Teixeira did all he could. He surely did it very well.

*Plaudite!*

a Esfera”<sup>6</sup>. E o simbolismo da “Natália Correia, Estação10” (1995)<sup>7</sup>, a remeter-nos para o Génesis. Ou a ironia pessimista de “Abre-te Sésamo” (1997)<sup>8</sup>, caixa de Pandora dos tempos que vivemos. E a evocação lírica do Monte da Lua<sup>9</sup>, dedicada aos professores de Sintra.

Continuamos o nosso passeio: Tanta noite! Tanto dia!

E só então reparamos que, entretanto, anoiteceu. Saímos para a rua. Lá dentro, as estrelas nas medalhas brilhavam bem mais que esta cúpula baça que cobre a cidade. Mas vamos de alma cheia. Ecoa em nós a plenitude do final de Mussorgsky.

Olhamos em volta. E não é que o escultor está também de saída? Ali vai ele, de mãos nos bolsos, descontraído, tranquila a consciência: *feci quod potui, faciant meliora potentes*.

José Teixeira fez o que pôde. Fê-lo seguramente muito bem.

*Plaudite!*

5 *Cocoon* — bronze/aluminum, 80x55x45mm, constructed, 1997

6 *About the sphere I-II-III-IV* — copper and brass 105x105x60mm; ø60x160mm; 100x100x60mm; 80x80x60mm, constructed, (oxyacetylene welding), 1997

7 *Natália Correia, 10th Season* — tin, ø80mm, cast in silicone rubber, 1995

8 *Open Sesame* — leather, plastic and metal, 140x110x35mm, constructed, 1999

9 *10th Anniversary of APS* (Sintra Teachers Association) — stainless steel and plexiglass, ø80x6mm constructed, 2003

6 *Acerca da esfera I-II-III-IV* — tubo de latão e cobre repuxado, 105x105x60mm; ø60x160mm; 100x100x60mm; 80x80x60mm, construção (soldadura oxiacetileno), 1997

7 *Natália Correia, 10ª Estação — estanho*, ø80mm, fundição em molde de silicone, 1995

8 *Abre-te Sésamo* — estojo em couro, plástico e metal, 140x110x35mm, construção, 1999

9 *10ª Aniversário da APS* (Associação de Professores de Sintra) — aço inox e acrílico cristal, ø80x6mm, construção, 2003



[AC]

*Feci quod potui, faciant meliora potentes* — bronze prateado, 70x70x8mm, estampagem, 2003  
*Feci quod potui, faciant meliora potentes* (I have done what I could; let those who can do more) — silver plated brass, 70x70x8mm, stamped, 2003



[AC]

*Autorrepresentação* (o tempo sem fim)  
— acrílico e vinil Impresso, construção,  
ø80 mm, 2002/3  
Self-representation (the endless of  
time) — acrylic and vinyl, constructed,  
2002/3



[AB]

*Casulo* — alumínio, 80x55x45mm,  
fundição de areia, 1997  
*Cocoon* — aluminum, 80x55x45mm,  
sand casting, 1997





[AC]

*Natália Correia, 10ª Estação*  
— prata/estanho, ø80mm, fundição  
de ceras perdidas, 1995  
*Natália Correia, 10th Season* —  
tin, ø80mm, cast in silicone  
rubber, 1995





**Troféu**

Prémio do Festival de Curtas Metragens  
(2ª edição) — acrílico e latão oxidado,  
150x50x50mm, Hospital Júlio de Matos,  
Lisboa, 2007

*Short Film Festival Award (2nd edition)*  
— oxidized brass and plexiglass,  
150x50x50mm, Júlio de Matos Hospital,  
Lisbon, 2007

[AB]



**JOSÉ TEIXEIRA: A ARTE DA MEDALHA  
E O GRUPO ANVERSO / REVERSO**

**Vítor Santos**

O Grupo Anverso/Reverso Medalha Contemporânea forma-se após o congresso da FIDEM, em Londres, 1992, constituído pelos professores Hélder Batista e João Duarte que leccionavam a Cadeira de Medalhística na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Tendo ainda, como membros fundadores os ex-alunos, Paula Lourenço, Vítor Santos e José Simão.

José Teixeira, aparece pela primeira vez no seio do grupo em 1996, como artista convidado, na exposição realizada na Galeria Municipal de Rio de Mouro (11 de Maio a 2 de Junho). Nesse mesmo ano é seleccionado para representar Portugal na FIDEM XXV Congresso Internacional de Medalhística, Neuchatel, Suíça, com as medalhas: “Memória I” e “Memória II”.

José Teixeira, expõe pela primeira vez como membro efectivo do Grupo Anverso/Reverso, em 1998 no evento realizado na Livraria da Imprensa Nacional Casa da Moeda, com as seguintes obras: “Casulo”, “Natália Correia (10ª Estação)”, “Memória I”, “Oásis” e “Noite e Dia”. Todas essas medalhas, edição de autor, a que ele mais tarde denomina como “Poéticas de Autor”. Nesse mesmo ano, em Fevereiro, volta a expôr na Galeria Mediallia... Rack and Hamper Gallery, em Nova York por ocasião do Prémio J. Sanford Saltus da American Numismatic Society atribuído ao Professor Hélder Batista.

Desde então o escultor José Teixeira participou em todos os eventos ligados à medalhística que se realizaram em Portugal e no estrangeiro, enriquecendo através de propostas inovadoras e de cunho muito próprio, a arte da medalha.

Em quase todas as exposições do grupo Anverso/Reverso, colaborou com textos para os respectivos catálogos, de que realço “Convencionalidade e Singularidades do Plano” para a mostra de medalhística realizada em Gondomar em 2003, com o título “Exercícios sobre o Plano”.

Ao longo dos anos, tem participado nos diversos Congressos da FIDEM com palestras e artigos publicados na *Revisita Médailles* e *The Medal*, de que destaco: “Contemporary medals, forms and artistic theory, *The Medal*, Nº43, London, British Museum Magazine, Autumn 2003; “Outsourcing, next offshoring’: The contemporary medal on the Western crisis context”, *Médailles*, FIDEM- XXXII international Art Medal World Congress, Glasgow, Scotland, 2012; “Hybrid Objects — Lids Glasses and Medals”, *Médailles*, FIDEM- XXXII international Art Medal World Congress, Sofia, Bulgaria, 2014

## JOSÉ TEIXEIRA: THE ART OF THE MEDAL AND THE ANVERSO/REVERSO GROUP

The Anverso/Reverso — Contemporary Medal Group, was formed after the FIDEM congress in London, in 1992. It was founded by professors Hélder Batista and João Duarte, who both taught the subject of Medal-making at the Faculty of Fine Arts of Lisbon. Other founding members include former students Paula Lourenço, Vítor Santos, and José Simão.

José Teixeira shows up for the first time within the group in 1996 as an invited artist at the exhibition organized in the Rio de Mouro Municipal Gallery (from May 11<sup>th</sup> to June 2<sup>nd</sup>). In that same year, he was selected to represent Portugal at the FIDEM XXV International Congress of Medallist Art in Neuchatel, Switzerland, with the medals “Memory I” and “Memory II”.

José Teixeira displays for the first time as a full member of the Anverso/Reverso Group in 1998, at the event held at the Livraria Nacional Casa da Moeda, with the following works of art: “Cocoon”, “Natália Correia, Station 10”, “Memory I”, “Oasis”, and “Night and Day”. All these medals were self-published, and later he names them “Poetics of the Author”. In that same year, in February, he displayed again at the Mediallia Gallery, Rack and Hamper Gallery, in New York, at the same time the J. Sanford Award of the American Numismatic Society was awarded to Professor Hélder Batista.

Since then, José Teixeira attended every event related to medals both in Portugal and abroad, thereby enriching the art of the medal through ground-breaking and very unique proposals.

In almost every exhibition by the Anverso/Reverso group, he contributed with texts for the exhibit catalogues, of which I highlight “Conventionality and Singularities of Plan” for the medal exhibition that took place in Gondomar in 2003, with the title “Exercises about the Plan”.

Over the years, he has been attending several FIDEM congresses and participating with his lectures, and has published articles in the magazine *Médailles* and in *The Medal*, of which I highlight: “Contemporary medals, forms and artistic theory, *The Medal*, Nº43, London, British Museum Magazine, Autumn 2003; “Outsourcing, next offshoring’: The contemporary medal on the Western crisis context”, *Médailles*, FIDEM- XXXII international Art Medal World Congress, Glasgow, Scotland, 2012; “Hybrid Objects — Lids Glasses and Medals”, *Médailles*, FIDEM- XXXII international Art Medal World Congress, Sofia, Bulgaria, 2014.



*Memória* — bronze, ø110mm,  
fundição de areia, 1995  
*Memory* — bronze ø110mm, sand  
casting, 1995

[AC]



*Memória I* — bronze ø75mm,  
fundição de areia, 1995  
*Memory I* — bronze ø75mm, sand  
casting, 1995

[AC]



*Oasis* — bronze, ø65mm, fundição de areia, 1997

*Oasis* — bronze, ø65mm, sand casting, 1997

[AC]



*Noite & Dia* — bronze, ø100x40mm, fundição de areia, 1996

*Nigth & Day* — bronze, ø100x45mm, sand casting, 1996

[AC]





**Troféu**

*Menção Honrosa do Festival de Curtas Metragens (2ª edição) — 50x50x50mm, latão prateado, Júlio de Matos Hospital, Lisboa, 2007*  
*Honorable Mention of the Short Film Festival (2nd edition) — 50x50x50mm, silver plated brass, Júlio de Matos Hospital, Lisbon, 2007*

[AB]



# **JOSÉ TEIXEIRA: A PRÁTICA DA OUSADIA**

**Maria João Ferreira**

José Teixeira tem, com a sua obra plástica, contribuído para o enriquecimento do panorama artístico nacional.

Não podemos esquecer outra vertente importante do seu percurso, o ensino de medalhística em Portugal, que passa inequivocamente pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Tem, neste momento, a difícil tarefa de continuar a longa e profícua tradição do país, desta área das artes plásticas. Tomar consciência que todos os professores da disciplina de medalhística são também eles, medalhistas evidencia a forte vertente técnica e, de experimentação da medalha portuguesa. A passagem de ensinamentos, e técnicas têm sido desde sempre realizadas por medalhistas, o que torna os programas pedagógicos muito técnicos e especializados.

Os alunos da disciplina de medalhística obtêm uma preparação técnica muito característica e abrangente.

Por outro lado, não esqueçamos o largo espectro de atividades de formação informal realizadas, alargando assim, o investimento que é feito para a divulgação e promoção da medalha.

Momentos como este, em que aprofundamos o conhecimento da medalha contemporânea portuguesa e seus intervenientes, têm também um objetivo prospetivo, desafia os próprios a consolidar o caminho nesta área, com o mesmo sentimento de ousadia, num momento de particulares incertezas que caracterizam este território das artes plásticas no momento atual.

A visita pelas obras apresentadas, permite de forma clara, evidenciar a qualidade técnica e formal da produção das medalhas. José Teixeira é herdeiro da longa tradição portuguesa, e como acontece frequentemente, celebrada mais efusivamente fora de portas que no nosso território.

Por isso mesmo, não posso deixar de referir e felicitar o importante trabalho que a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, tem tido na promoção da medalha moderna e contemporânea portuguesa.

Recuar até 1836, data da fundação da Academia de Belas-Artes e, onde já há referências à aula de Gravura de Cunhos e Medalhas, evidencia a estreita relação entre ambas as instituições. E por este motivo, a apresentação de

## **JOSÉ TEIXEIRA: THE EXERCISE OF BOLDNESS**

With his artwork, José Teixeira has contributed to the enrichment of the Portuguese artistic scene.

We cannot forget the other important component of his journey, the teaching of Medallion Art in Portugal, namely at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon.

Right now, he has the arduous task of continuing the long and fruitful tradition in our country of this form of visual art. To be aware that all teachers of the subject of Medallion Art are, themselves, medal-makers shows how strong the technical and experimental side of the Portuguese medal is. Conveying knowledge and techniques has always been done by medal-makers, which makes the curricula very technical and focused.

The students of the subject of Medallion Art have a very particular and comprehensive technical training.

On the other hand, let's not forget the wide spectrum of activities of informal training provided, thus widening the investment made in divulging and promoting the medal.

Moments like this, when we deepen our knowledge of the Portuguese contemporary medal and its players, also have a prospective goal, to challenge us to consolidate our path in that area, with the same boldness, in a moment of particular uncertainties that characterize the domain of the visual arts right now.

Visiting the works presented allows us to clearly see the technical and formal quality of the process of creating the medals. José Teixeira is heir to the long Portuguese tradition that is, as it often happens, celebrated more strongly beyond our borders than inside them.

That is precisely why I must mention and congratulate the important work that the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon has been doing to promote the Portuguese modern and contemporary medal.

If we go back to 1836, date of the establishment of the Academy of Fine Arts, where we can already find references to a class on Engraving of Stamps and Medals, we see evidence that there was a close bond between the two institutions. For that reason,

displaying contemporary medals within these walls is cause for celebration and rejoicing.

By reading these words, and, in particular, through the enjoyment of the works displayed, among them the object-medal — a controversial word that incites lively discussion — I hope to send you off to discover the medal, and may this be a source of surprise and wonder.

It is the element of tension that is always present in these works that allows for the greatest advancements in the artistic exercise of this art form.

The boldness of breaking away with the usual circular shape, punctuated by more or less accentuated relief, creating a formal composition that answers to its most immediate characteristic — the celebration — so that he could develop more three-dimensional solutions, more irregular and unexpected edges, all these are ways to defy the canon.

Why can't a medal be whatever the author chooses to call a medal?

Much like other forms of art, why can't the medal accept its way of making and its characteristics, thus overcoming its own naming barriers?

Whether it's a circular-shaped object or it has a different shape, with or without legends, produced to fulfil a commission for a celebratory piece or not, its most basic characteristic — communication — will always be present, no matter its formal context.

The never-ending ability to communicate and share that the medal has allows us to glimpse a future of great unrest and clash of ideas. But isn't this the greatest triumph of the contemporary medal? To be able, through its form and function, to interact and converse, with great proximity and intimacy, with the viewer?

José Teixeira knows this, and he explores those borders in a conscious and assertive way.

medalhas contemporâneas, entre estas paredes, é motivo de celebração e regozijo.

Através da leitura destas palavras, e, em particular, através da fruição das obras apresentadas, entre elas, medalha-objecto — termo controverso e instigador de acesas discussões — espero lançar-vos na descoberta da medalha, e que esta, seja uma fonte de surpresa e fascínio.

É o elemento de tensão que está permanentemente presente, nas obras, que permite as maiores progressões na prática artística desta forma de arte.

A ousadia de romper com a forma circular habitual, pontuada por relevos mais ou menos acentuados, criando uma composição formal que responde à sua característica mais imediata — a comemoração — de forma a desenvolver soluções mais tridimensionais, de limites mais irregulares e inesperados, é uma forma de desafio aos cânones.

Porque não há-de uma medalha ser aquilo que o autor entender denominar como medalha?

Há semelhança de outras práticas artísticas, porque não há-de a medalha assumir o seu modo de fazer e suas características e, ela própria ultrapassar as barreiras da denominação?

Quer seja um objeto de forma circular ou outra, com ou sem legendas, em resposta ou não a uma encomenda de comemoração. A sua característica primordial — a comunicação — estará sempre presente, independentemente do seu contexto formal.

A capacidade inesgotável de comunicação e partilha que a medalha tem, permite vislumbrar um futuro de grande agitação e, confronto de ideias. Mas não será este o maior trunfo da medalha contemporânea? Através da sua forma e função, ser capaz de interagir e dialogar, com uma grande proximidade e intimidade com o fruidor?

José Teixeira sabe-o e explora todas estas fronteiras de forma consciente e assertiva.



# **JOSÉ TEIXEIRA: UNIDADE NA DIVERSIDADE**

**A. Santinho Martins**

Da minha docência de oito anos, de uma cadeira técnica, na ESBAL, actual Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, ficaram as amizades com outros docentes. Foi o meu gosto pela Arte que me levou à docência.

A medalhística, para mim, era apenas um meio recordatório de pessoas ilustres, instituições, datas e eventos. Foi com o Prof. Hélder Batista, com quem estabeleci uma forte amizade e por extensão com o grupo Anverso/Reverso, de geometria variável, mas com um núcleo constante, depois também meu amigo, que adquiri um olhar renovado sobre a medalhística. E daqui parto para o Prof. José Teixeira. Dos nossos amigos, esperamos sempre, para além da Amizade, um contributo para o nosso enriquecimento intelectual nos mais variados aspectos, no caso vertente, fundamentalmente nos aspectos históricos e teóricos da Arte. Neste processo evolutivo do conceito de medalha, eu próprio assisti a essa evolução, partindo da clássica medalha metálica, discoide, com as duas faces cunhadas, para outra, com a manutenção das duas faces, mas com outras formas geométricas e, depois, à incorporação de uma pluralidade de materiais. O grande salto verifica-se com a aceitação da tridimensionalidade, e deste modo a assunção de uma pequena, nas dimensões, obra escultural, com algum escândalo, mas, como referiu Henry-Marx, “Un scandale n'est pas un homme, ni une oeuvre, mais si le bruit des gens scandalisés”.

O Prof. José Teixeira, escultor e medalhista, opera com os mais diversificados materiais, sempre com uma grande versatilidade. Alterna formas extremamente simples com outras de grande complexidade, de volumetria muito variada, numa perspectiva, muito abrangente e moderna, do conceito de medalha, sempre com uma enorme capacidade criativa.

Certamente outros, com mais conhecimentos estéticos e tecnológicos desenvolverão uma melhor apreciação qualitativa da medalhística de José Teixeira, passando eu a referir alguns factos, eventualmente, pouco conhecidos.

Sabendo o meu interesse na Arte Erótica, o Prof. José Teixeira, na altura a desfazer-se do seu ateliê, senão estou em erro, em Belas, simpaticamente quis oferecer-me um “pequeno” pénis, esculpido em madeira com 50 cm de comprimento e um diâmetro 14 cm e uma “pequena” vulva, esculpida numa prancha de madeira, com 80 cm de comprimento

## JOSÉ TEIXEIRA: UNITY IN DIVERSITY

I remain friends with other teachers from my eight years of teaching a technical class at ESBAL, currently called University of Fine Arts of Lisbon. It was my love for art that led me to teaching.

For me, medal-making was but a means to remember illustrious people, institutions, dates, and events. It was with Professor Hélder Batista, with whom I established a strong friendship and, by extension, with the Anverso/Reverso group, of variable geometry, but with a steadfast core, later also my friend, that I acquired a new outlook on medal-making. And from here I go on to Professor José Teixeira. From our friends we always expect, apart from their friendship, a contribution to our intellectual enrichment in different fields, in this case, in the fields of Art History and Art Theory. In this evolutionary process of the concept of medal, I myself witnessed this evolution, starting from the classic disk-shaped medal with both sides carved, and moving on to different geometric shapes but still keeping both sides carved, and finally to the incorporation of different materials. The big leap came with the acceptance of the tridimensionality and the assumption of a physically small work of sculpture with some degree of scandal, but, as Henry-Marx put it, “Un scandale n'est pas un homme, ni une oeuvre, mais si le bruit des gens scandalisés”.

Professor José Teixeira, sculptor, and medal-maker, works with various materials, always showing great versatility. He alternates between simple shapes and very complex ones, making use of different sizes, in a very comprehensive and modern view of the concept of medal, always displaying a great deal of creative ability.

I am sure others, more skilled aesthetically and technically, can produce a better qualitative assessment of the medal-making of José Teixeira, so I'll refer some maybe less-known facts about him.

Knowing of my interest in Erotic Art, Professor José Teixeira, at the time moving out of his studio, if I'm not mistaken, in Belas, kindly offered me a “small” penis carved from wood, measuring 50cm in length and 14cm in diameter, and a “small” vulva, carved from a plank of wood, about 80cm in length and 40cm in width. I had to collect the pieces from his studio and right there we started thinking,



somewhat surrealistically, how to associate these pieces to other objects, *ready made* fashion, if the opportunity to show them should arise. This opportunity came at the “Meetings of Celebration of the Twenty Years of the Foundation of the Portuguese Society of Clinical Sexology — Sexuality Through Times — Knowing to Understand”<sup>1</sup> that took place on the 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> of November, 2004, in the Auditorium of Tombo Tower. There was an installation set on stage from where the lecturers could speak. A folding screen and a small lamp created a certain intimate atmosphere, maybe like a bedroom. On a high bench with the seat broken, the representation of the penis rose like a challenge to the vulva, set on the ground, kept inside a drawer lined with red velvet.

Perhaps less well-known is his foray into Drawing. I own a magnificent charcoal drawing of a feminine nude, from 2002, measuring 60X80cm.

At the beginning of this century the Board of the Júlio de Matos Psychiatric Hospital, wanting to fight stigma about the hospital, decided to take advantage of empty buildings and had some established visual artists set up their studios, exhibit their works, and setup their installations inside. Professor José Teixeira was one of several artists who seized this opportunity.

Any hospital is a world of its own, a multitude of experiences, of emotions, compassion, practice, knowledge, suffering, finitude, but it's also a place of hope, humanity, quietness, and beauty of life, and what better if not the Arts? The Medical Art, in the Hippocratic sense of the term, and in the present case the Visual Arts, bundling together the Raw Art, Art-therapy, and the Public Art. The resident artists built their installations and the hospital gardens got sculptures. And why Erotic Art, with several exhibitions? Because at this hospital there was the biggest Sexology consultation in the country. These and other exhibitions also had the goal of bringing the art-loving audience to a seemingly unlikely location, achieving a much desired integration between the hospital and the community, with the

e 40 cm de largura. Tive de ir buscar as peças ao seu ateliê e, logo ali, começámos a inventar, um pouco surrealisticamente, como se deveriam associar as peças a outros objectos, tipo *ready made*, se houvesse oportunidade de as expor. Esta oportunidade surgiu nas “Jornadas Comemorativas dos 20 Anos da Fundação da Sociedade Portuguesa de Sexologia Clínica — A Sexualidade ao Longo dos Tempos — Conhecer para Compreender”, levadas a efeito em 8 e 9 de Novembro de 2004, no Auditório da Torre do Tombo. Montou-se uma instalação no palco, de onde falavam os conferencistas. Um biombo e um pequeno candeeiro criavam um certo ambiente intimista, talvez a de um quarto. Sobre um banco alto, de assento partido, a representação do pénis erguia-se como desafiador de uma vulva, ao nível do pavimento, guardada numa gaveta forrada, no seu interior, a veludo vermelho.

Talvez pouco conhecida, a sua incursão pelo Desenho. Posso um magnífico nu, feminino, a carvão, de 2002, com as dimensões de 60X80 cm.

A Direcção do Hospital Júlio de Matos, no início deste século, com o intuito de desestigmatizar o Hospital resolveu aproveitar edifícios devolutos, para que artistas plásticos, de méritos comprovados, pudessem montar os seus ateliês, exibirem os seus trabalhos e fazerem as suas instalações. O Prof. José Teixeira foi um dos vários artistas que aproveitaram esta oportunidade.

Um Hospital, qualquer que ele seja, é um mundo, uma pluralidade de vivências, de emoções, de compaixão, de práticas, de conhecimento, de sofrimento e de finitude, mas, é também um local de esperança, humanidade, tranquilidade e de beleza da vida, e que melhor senão as Artes? A Arte Médica, no sentido hipocrático do termo, e no caso vertente as Artes Plásticas, agregando a Arte Bruta, Arte-terapia e Arte Pública. Os artistas em regime de residência fizeram as suas instalações e os jardins do Hospital ganharam esculturas. E porquê a Arte Erótica, com várias exposições? Porque neste Hospital existia a maior Consulta de Sexologia do país. Estas e outras exposições tiveram, também, como objectivo, trazer público amante de Arte a um local, em princípio improvável, fazendo uma integração, muito desejável, do Hospital na comunidade e vice-versa, com os artistas, que

1 “Jornadas Comemorativas dos 20 Anos da Fundação da Sociedade Portuguesa de Sexologia Clínica — A Sexualidade ao Longo dos Tempos — Conhecer para Compreender”

aqui trabalharam e expuseram, a ajudar a estabelecer esta ligação mas, de alguma maneira, também se enriqueceram no contacto com a realidade da Doença Mental. Resumindo, o enriquecimento foi biunívoco, ganharam todos.

E daqui nasceram duas medalhas do Prof. José Teixeira: “*Praxis e inovação — Congresso do Hospital Júlio de Matos*” (2006); “*Centenário do Nascimento de Barahona Fernandes*” (2007).

Esta medalha requereu um estudo aprofundado do visado. Numa face é representado o “Modelo teórico da personalidade em situação”, fundado na visão holística do homem, estruturado em camadas, muito bem resolvida por José Teixeira. Um eixo central, metálico com a face representando o *Proprium* (o Eu) e dois discos rotativos, em acrílico, representando, as outras duas camadas, com as suas variáveis.

Na outra face, o eixo metálico representa o sol e as placas de acrílico, rotativas, mostram a translação da terra e da lua em torno do sol, [os devaneios lunáticos] reminiscências de um ensejo da juventude, a astronomia.

Julgo não ter sido alheio, ao facto do grupo Anverso/Reverso ter resolvido fazer a “Colecção Eros”, constituída por seis medalhas, dos artistas Álvaro Raposo de França, Hélder Batista, José Aurélio, José Simão, Vítor Santos e José Teixeira com a peça: *€ros & P\$ik — latão prateado*, (2003)

Obrigado pela sua amizade, obrigado pela obra realizada e obrigado ainda pela colaboração que prestou ao Hospital em que trabalhei.

artists that worked and displayed there helping to establish this connection but, in some way, also enriching themselves by coming into contact with the reality of the Mental Illness. In short, the enrichment was mutual, everybody gained.

And from here two medals by Professor José Teixeira were born:

— Congress of Júlio de Matos Hospital, Praxis and Innovation. Bronze. (2006).

— Commemorative Medal of the 100<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of Professor Barahona Fernandes. Acrylic and silvery bronze. (2007).

This medal needed a deep study of the subject. On one side it is represented the “Theoretical model of the personality in situation”, grounded on the holistic vision of man, layered, very well resolved by José Teixeira. A metallic central axis with one side representing the *Proprium* (the Me), and two rotating acrylic disks representing the other two layers, with their variables.

On the other side, the metallic axis represents the Sun and the rotating acrylic disks showing the movement of the Earth and the Moon around the Sun, remnants of a youthful aspiration, astronomy.

I believe it didn't go unnoticed the fact that the Anverso/Reverso group decided to do the “Eros Collection”, comprising six medals by the artists Álvaro Raposo de França, Hélder Batista, José Aurélio, José Simão, Vítor Santos, e José Teixeira, with the piece: *€ros & P\$ik*, silver plated brass, 2003.

Thank you for your friendship, thank you for your work, and thank you for the collaboration with the hospital where I worked.



[AC]

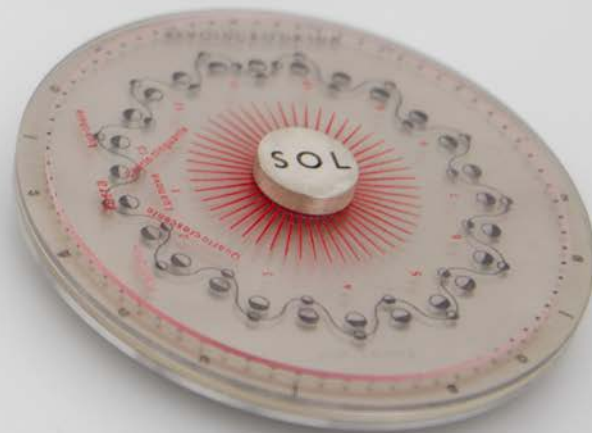
€ros & P\$ik — prata/latão prateado,  
ø60mm, estampada, 2003  
€ros & P\$ik — silver/silver plated brass,  
ø60mm, stamped, 2003



[AB]

*Praxis e inovação* (Congresso do Hospital Júlio de Matos) — latão prateado/ oxidado, 60x60x10mm, construção, 2006

*Praxis and innovation* (Hospital Júlio de Matos Congress) — silver plated brass / oxidized 60x60x10mm, constructed, 2006



*Centenário do Nascimento de  
Barahona Fernandes — acrílico e latão  
prateado, Ø105mm, construção,  
Centenary of the Birth of Barahona  
Fernandes — silver plated brass  
and plexiglass, Ø105mm,  
constructed, 2007*



# **A RAZÃO DOS SENTIDOS**

**José Simão**

Conheci o José Teixeira há cerca de três décadas, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (FBAUL), hoje Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Desde esses formidáveis tempos da Escola, temos mantido contato não só pelos interesses comuns na escultura, medalhística e ensino mas também pelo gosto de partilhar momentos de agradável convívio.

A sua ação no campo da escultura percorre os caminhos do ofício e com alguma frequência abraça projetos de grande fôlego, como recentemente a instalação escultórica *Gravidade* apresentada no Museu Militar em 2018<sup>1</sup>. Esta exposição contou com a colaboração de 77 participantes aos quais José Teixeira reproduziu os pés, através de fôrma perdida em gesso, segundo um processo que me impressionou pela precisão e eficácia. A instalação escultórica recordou um centésimo das 7700 vítimas da I Grande Guerra.

A sua reflexão sobre a escultura e a medalha já conta com numerosos ensaios sobre esses temas, no caso da medalhística esses estudos revelam-se essenciais para a sua compreensão e conhecimento da atividade desenvolvida em Portugal nos séculos XX e XXI.

Este saber fazer relativo à criação e reflexão, encontrará também justificação e escoamento no ensino que José Teixeira tem desenvolvido na FBAUL.

Se a medalha enquanto objeto íntimo interpela os nossos sentidos quase sempre através da visão e das qualidades táteis, José Teixeira cria em 2014 um objeto<sup>2</sup> que considero um marco na história da medalhística, pela integração da dimensão sonora na medalha, conseguida pela ajustada apropriação dessa arte de construir o som que é a arte chocalheira.

Essa peça que assinala a classificação da arte chocalheira como Património Imaterial pela Unesco, tem um encanto que lhe é dado pelo agradável som que emite. Também a

## THE REASON OF SENSES

I met José Teixeira three decades ago, at FBAUL — Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Lisbon's University of Fine Arts). Since those formidable times in School, we have been in touch not only because we share a common interest in sculpture, medallic and teaching, mas also for the pleasure of sharing pleasant moments.

His action on the sculpture domain travels through the craft paths and frequently embraces projects of great dimension, as it is the case of the recent sculptural setting *Gravidade* presented at the Military Museum in 2018<sup>1</sup>. This exhibition had the collaboration of 77 participants, whose feet José Teixeira reproduced using disposable cast, using an impressive process by its precision and effectiveness. The sculptural setting evoked a one-hundredth of the 7700 victims of the First World War.

Many studies were written about his reflections on sculpture and medal. On what concerns medallic art, those studies are essential regarding its understanding and knowledge of the activity developed in Portugal on the 20th and 21<sup>st</sup> century.

This creation and reflection know-how is also justified and visible through the teaching that José Teixeira has been developing at FBAUL.

If the medal, as an intimate object, approaches our senses almost always through vision and tactile abilities, José Teixeira created in 2014 an object<sup>2</sup> that I personally consider a milestone on medallic art history, integrating sound on the medal, achieved by self-appropriation of that art of constructing sound, which is art of cowbell making.

1 Pode ser consultada online em:  
<https://evocacao14-18.blogspot.com/p/jose-teixeira.html>  
[http://www.portugalgrandeguerra.defesa.pt/Paginas/Exposicao\\_gravidade.aspx](http://www.portugalgrandeguerra.defesa.pt/Paginas/Exposicao_gravidade.aspx)

2 “Salvaguarda das artes chocalheira e esquilaneira, paisagem sonora património da humanidade” (2014)

1 <https://evocacao14-18.blogspot.com/p/jose-teixeira.html>  
[http://www.portugalgrandeguerra.defesa.pt/Paginas/Exposicao\\_gravidade.aspx](http://www.portugalgrandeguerra.defesa.pt/Paginas/Exposicao_gravidade.aspx)

2 “Salvaguarda das artes chocalheiras e esquilaneira, paisagem sonora património da humanidade” (2014) (*Safeguarding the art of cowbell making. Soundscape world heritage*)



This piece, that marked the art of cowbell making as Intangible Heritage by UNESCO, is charming by the lovely sound it makes. Also, its packaging is made from “burel” (a kind of felt cloth used for making capes), that is adequate to the object concept once it values the cultural identity and a region’s know-how.

The formal elements inserted on the sides are established in an educational manner, on the obverse the geometry is allusive to sound propagation, on the reverse the soundscape is visible through the animal drawings wearing the cattle bell and openings that allow the propagation and sound *tuning*.

The technical dimension presents complexities that were only possible to face with a strong knowledge and will to overcome production difficulties, such as stamping, welding to join the sides and sound tuning.

Holding it, we can feel its lightness and embark on a journey that awakens our sensory capacities, combining the sound attributes with the visual and tactile qualities.

I finish this slim contribution, that focused on the set of pieces selected from the period 1995–2019 to the exhibition *Feci quod potui – Medalha, Moeda & Objetos*, concluding that on his approach to medallic art, there is a certain taste to question the medal concept, in using and experimenting a vast number of manufacturing and construction processes, using in some cases artefacts, creating new limits to making processes, regarding meaning and object manufacturing.

embalagem que a protege feita de burel, se adequa ao conceito de objeto que valoriza a identidade cultural e o saber fazer de uma região.

Os elementos formais inseridos nas faces estabelecem-se de modo didático, se no anverso a geometria é alusiva à propagação do som, no reverso a paisagem sonora constituiu-se pelos desenhos dos animais que portam o chocalho e por aberturas que consentem a propagação e *afinação* do som.

A dimensão técnica apresenta complexidades a que foi possível responder com saber acumulado e uma forte vontade em ultrapassar dificuldades na sua produção: estampagem, soldadura para unir as faces e ainda a afinação do som.

Se a tomarmos na mão, podemos sentir a sua leveza e realizar uma viagem que desperta as nossas capacidades sensoriais, conciliando os atributos sonoros com as qualidades visuais e táteis.

Termino este magro contributo que navegou no conjunto de peças selecionadas no período 1995–2019 para a exposição *Feci quod potui – Medalha, Moeda & Objetos*, concluindo que na sua abordagem à medalhística transparece um certo gosto em questionar o conceito de medalha, utilizar e experimentar um vasto número de processos para fabrico e construção, recorrendo nalguns casos à inclusão de artefactos, perspetivando assim novos limites para os processos de elaboração de significado e fabrico do objeto.



[AB]

*Salvaguarda das artes chocalheira e esquilaneira. Paisagem sonora patrimônio da humanidade – latão oxidado, ø90x ø80x20mm, estampagem e construção, 2014*  
*Safeguarding the art of cowbell making. Soundscape world heritage – rusty brass ø90x ø80x20mm, stamped and constructed, 2014*



75

70

68

62

89

69

66

64

75

71

73

72

71

78

77

76



**A POÉTICA DE AUTOR COMO SUPERAÇÃO  
DOS ARQUÉTIPOS DO “BIBELOT”  
E DA “BOLACHA MARIA” NA GÉNESE DA OBRA  
DE MEDALHÍSTICA DE JOSÉ TEIXEIRA**

**António Canau**

José Teixeira é um dos escultores cuja obra em medalhística constitui no panorama artístico contemporâneo, um exemplo de coerência plástica e de inovação, fruto do seu profundo conhecimento e reflexão sobre esta forma de expressão plástica, alicerçada na poética do autor e na recusa da repetição de modelos estereotipados e de soluções fáceis baseadas no “cliché de novidade com a presunção de modernidade” (TEIXEIRA, 2003b, 2003c).

Alicerçada nestes pressupostos, a sua obra é de uma singularidade única.

Desde as primeiras medalhas, até às mais recentes, o seu percurso pode-se dividir em três abordagens, sobre as quais o autor afirma:

“Não lhe chamaria fases porque o termo pode ser ambíguo ao remeter para séries ou momentos criativos. Diria antes que em termos metodológicos a minha obra se desenvolve ao longo de três sistemas de pensamento a que correspondem três modalidades de representação: *Sistema Clássico* (representação e mimese / modelação e moldagem — transladação à pedra e fundição); *Sistema Moderno* (construção, *object-trouve*, *ready-made*, *assemblage*, talha directa); *Sistema Contemporâneo* (interpretação; apropriação e recontextualização” (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020)

Noutro excerto define a especificidade dessas abordagens nos seguintes termos:

“Na abordagem Clássica, em termos tecnológicos, predomina o uso da estampagem e da fundição. Na prática Moderna os procedimentos incluem o *object-trouvé*, *ready-made*, apropriações e *assemblage*. Na abordagem Contemporânea a prática é influenciada pelo movimento fluxus para o qual a arte não está no material nem no processo, o que importa não é o *medium*, mas sim o significado, a intencionalidade da comunicação ou, a ideia, independentemente do recurso utilizado para a expressar.” (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020)

Na sua obra constituída por esses três sistemas de pensamento a que correspondem outras tantas modalidades de representação, José Teixeira obtém sempre soluções formais de grande densidade conceptual e formal, em que beleza e conteúdo se fundem sem conflito. A sua profunda

## **SURMOUNTING THE ARCHETYPES OF THE “BIBELOT” AND THE “BISCUIT” THROUGH AUTHORIAL POETICS AT THE CORE OF JOSÉ TEIXEIRA’S MEDAL WORK**

José Teixeira is one of those sculptors whose medal works provide an example of plastic coherence and innovation in the contemporary artistic scene, resulting from his profound knowledge and reflection on this form of artistic expression, founded on an authorial poetics and a refusal to repeat stereotyped models or easy solutions based on presumptuously modern clichés of novelty (Teixeira 2003b, 2003c).

These are the foundations on which the uniqueness of his work is built upon.

José Teixeira’s trajectory, from the first to the most recent of his medals, can be divided into three distinct approaches, on which the author comments:

“I wouldn’t call them phases, insofar as the term may ambiguously point towards a series of distinct creative moments. I would rather claim that methodologically my work has developed along three thought systems corresponding to three different modes of representation: Classical system (representation and mimesis / modelling and moulding — transfer to stone and casting); Modern System (construction, *object-trouvé*, *ready-made*, *assemblage*, *direct carving*); Contemporary system (interpretation; appropriation and re-contextualization” (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020)

In a different excerpt, the author defines the particularities of each approach in the following terms:

“In terms of technology, the classical approach predominantly uses stamping and casting. In modernist practice, procedures include the *object-trouvé*, the *ready-made*, *appropriation*, and *assemblage*. The contemporary approach is influenced by the *Fluxus* movement, for whom art does not reside in the materials or the processes; it is not about the medium, but about meaning, intentionality of communication or the idea, whatever the means used to express it” (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020).

In a body of work encompassing those three systems of thought and their corresponding modes of representation, José Teixeira always finds formal solutions of great conceptual and formal density, where beauty and content are seamlessly fused. His profoundly conceptual reflection is always con-substantiated by formal solutions of great plastic coherence and beauty, which the author lends to every single piece, whether made on commission or from his personal inquisitiveness.

In the case of commission works, his artistic integrity is not conditioned by any underlying demand in the creation of the object, whether in terms of the message intended by the commissioning client/institution or difficulties arising during the execution process in finding the necessary technical resources to accomplish the intended physical object.

In all his medals, the author's poetics, a reflection of great erudition and aesthetic sensibility founded on his refined judgement of artistic form and derived from a creative personality and consistent theoretical production, together with a praxis based on the search for innovative plastic and material solutions compounded by an extraordinary ability to integrate textual elements through the plastic treatment of fonts, which are awarded the same degree of formal importance as the object's other elements — all these aspects combine towards a wholeness which lend an always surprising coherence to the author's pieces.

Regarding the medals' legends, the author comments:

"In my works, I always grant as much importance to the legend as to the image. Usually, I start my research for a medal by selecting the type-faces"  
(J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020)

The author goes on by giving examples to illustrate the relevance of font selection for conveying the object's intended message:

"In the piece *Verso, Anverso, Reverso* (2003), the font for the legend imitates the kind of type-face used in dictionaries.

reflexão conceptual é sempre consubstanciada numa solução formal de grande coerência plástica e beleza formal em cada peça que faz, seja ela resultado de uma encomenda ou da inquietação do autor.

No caso da encomenda, a sua integridade artística não é afectada por nenhuma circunstância inerente à solicitação da criação do objecto, quer no que respeita à veiculação da mensagem solicitada pelo cliente/entidade encomendadora da obra, quer pelo processo da sua execução e completude das suas componentes oficiais necessárias à construção/concretização física do objecto.

Em todas as suas medalhas a poética do autor, reflexo da sua grande erudição e sensibilidade estética, alicerçada no seu apurado discernimento sobre esta forma artística, resultante da sua personalidade criativa e atividade ensaística regular, em conjugação com uma praxis baseada numa procura de soluções plásticas e matéricas inovadoras, conjugadas com uma extraordinária capacidade de integração do texto através de um tratamento plástico das fontes, as quais são tratados ao mesmo nível de importância formal que as restantes componentes do objeto, fazem com que cada uma das suas obras constituam um todo coerente e sempre surpreendente.

A respeito das legendas afirma o artista:

"Nos meus trabalhos atribuo sempre tanta importância à legenda como à imagem. Frequentemente começo a investigação para uma medalha pela seleção das fontes."<sup>1</sup> (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020)

E refere como exemplos da importância e da pertinência da escolha da fonte em função da mensagem a veicular pelo objecto, as seguintes obras:

"Na medalha, *Verso, Anverso, reverso* (2003), a fonte da legenda imita a tipografia usada no dicionário. Em *Seixos Rolados* (2003) usei uma fonte que se adaptasse à impressão por jato de areia, no ónix e, se assemelhasse à epigrafia usada pelos canteiros nas lápides funerárias.

1 See below €ros & P\$sik, 2003.

1 Vid. Adiante €ros & P\$sik, 2003

Em *Praxis e inovação* — Congresso de Medicina Mental do Hospital Júlio de Matos (2006), procurei uma fonte que permitisse assinar o meu nome como os médicos — com um código de barras.

Na medalha dos 750 do Foral de Portel (2012), escolhi a fonte pela semelhança gráfica com a paleografia do foral e a epigrafia visigótica da igreja de Marmelar.” (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020)

As fontes assumem um papel predominante na criação das suas medalhas, não se cingindo à mera função de um elemento subsidiário em relação à solução formal, chegando a ser, eventualmente, o principal elemento veiculador da mensagem e constituindo, inclusivamente, o aspecto morfológico dominante do objecto, como sucede, por exemplo, em: *Encontro (Inauguração da Escola Básica 2.3 — Maria Alberta Meneses)* realizada em aço inox e acrílico cristal (2003) e na série *The eye as a symbol & etc. Dot*, (2014) que tem a forma de uma lente bifocal, com uma calote côncava inserida no reverso e uma superfície convexa, com a legenda, que mimetiza o ambiente gráfico do optometrista no lado oposto.<sup>2</sup>

A complexidade conceptual acima referida, permite-lhe incorporar nos seus objetos vários níveis de leitura, resultante da utilização de várias camadas recorrendo segundo o autor a “escritas encriptadas e mensagens subliminares” (J. Teixeira entrevista por telefone 3 de fevereiro de 2020)

A complexidade conceptual harmoniza-se nas suas obras, naturalmente, com a beleza formal, não colidindo a primeira com a segunda, não incorrendo, dessa maneira, de acordo com as palavras do artista “em soluções de *aridez conceptual*”; (J. Teixeira entrevista por telefone 3 de fevereiro de 2020) evitando que as medalhas se reduzam ou confinem, estritamente, ao conceito e que possam menosprezar a qualidade da forma subjacente à materialidade do objecto.

Um bom exemplo da incorporação de diferentes estratos que, propiciam, vários níveis de leitura é *€ros & P\$ik* (2003),

In *Seixos rolados* (2003), I chose a font that would adapt well to sand blasting on the onyx stone and would also resemble the epigraphy used by stonemasons in gravestones.

In *Praxis e inovação* (Mental health medical congress at Julio de Matos psychiatric hospital, 2006) I searched for a font that would allow my signature to resemble that of a medical doctor’s prescription, including the bar-code.

In the medal 750<sup>th</sup> anniversary of the Portel charter (2012), the font was chosen for its graphic semblance to the charter’s palaeography and the Visigoth epigraphy of the church at Marmelar” (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020)

Typefaces assume a predominant role in the creation of the medals, not merely relegated to an ancillary function in the formal solution, possibly even becoming the foremost element in conveying the message and indeed dominating the object’s morphological appearance, as in the case of *Encontro* (made for the inauguration of Maria Alberta Meneses secondary school, 2003), executed in stainless steel and crystal acrylic, and in the series *The eye as a symbol & etc. Dot*, (2014), made in the shape of a bifocal lens, where a concave cap is inserted in the reverse side and the convex surface of its obverse carries a legend imitating the graphical style of an optometrist’s eyesight test.<sup>2</sup>

The conceptual complexity of the pieces described above allows the author to incorporate into several layers of interpretation, resorting to “encrypted texts and subliminal messages” (J. Teixeira Interview by phone, March 03, 2020).

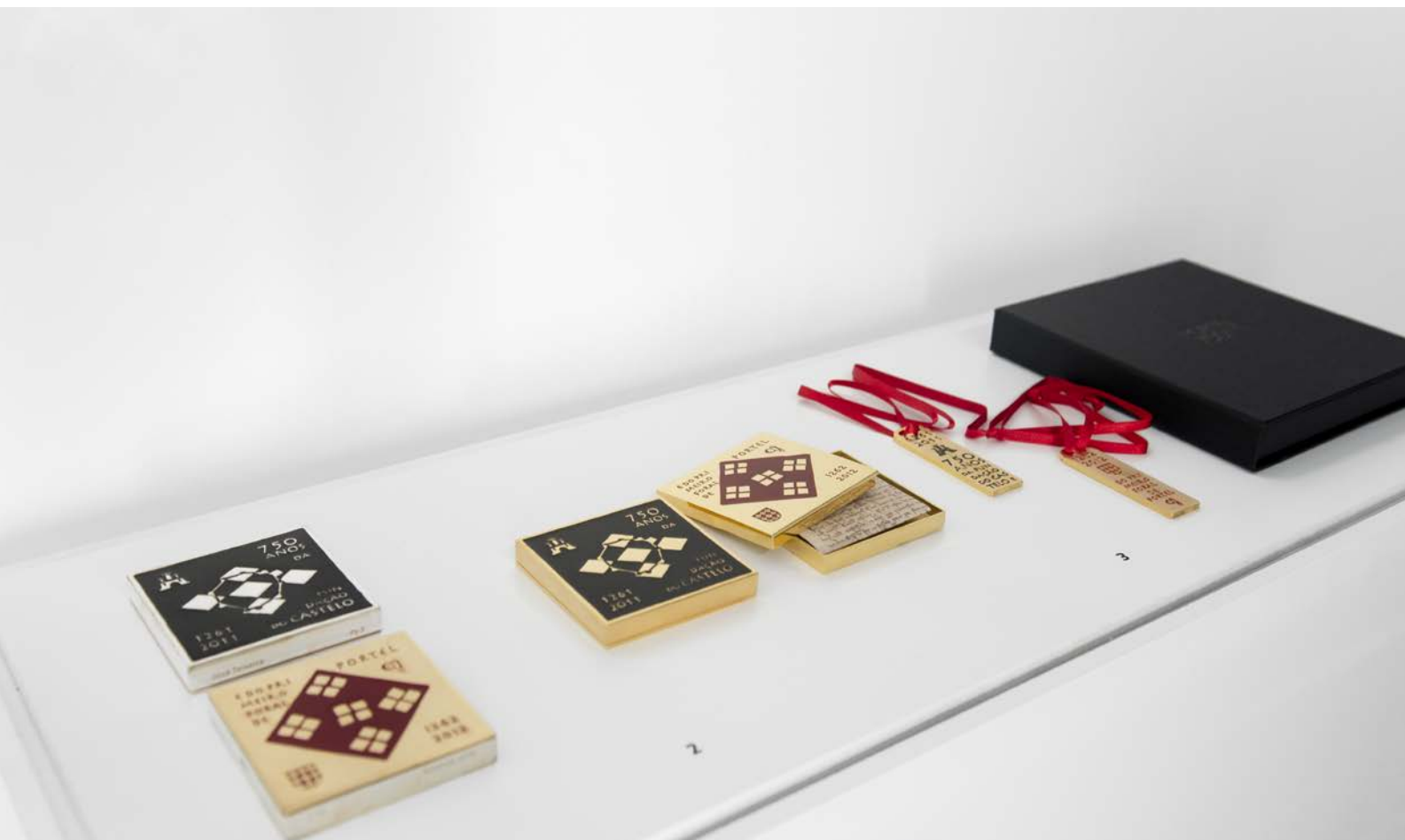
Such conceptual density is naturally harmonized in the pieces with their formal beauty so that one doesn’t collide with the other and thus, in the author’s words, avoiding “conceptually arid solutions” (J. Teixeira Interview by phone, March 03, 2020). In this way, the medals are not bounded or constrained by a concept which might overwhelm formal quality underlying the objects materiality.

2 A série de cinco foi realizada em três materiais diferentes, acrílico cristal, bronze dourado e alumínio. A superfície bifocal, lisa, foi produzida num torno e a legenda gravada a laser.

2 Series of five, executed in three different materials: crystal acrylic, gilded bronze and aluminum. The smooth, concave and bifocal surface was produced by turning and the legend inscribed in laser.



750 Anos da Fundação do Castelo (1261–2011) e do Primeiro Foral de Portel (1262–2012) — prata / bronze dourado, esmaltes e papel de pergaminho impresso, 75x75x10mm, estampagem e construção, 2012  
750 Years of the Foundation of the Castle (1261–2011) and the First Portel Charter (1262–2012) — silver/ golden brass, enamels and printed parchment paper, 75x75x10mm, stamped and constructed, 2012



a começar pelo título, onde identificamos seis camadas:<sup>3</sup>

1ª camada:

*Esta medalha, além de remeter ao mito, expressa o lado apolíneo e dionisíaco de cada um (Friedrich Nietzsche – A Origem da Tragédia) ou a dualidade- razão / emoção.*

2ª camada:

*A estrutura compositiva é baseada nos logótipos e nos ‘emojis’ que começavam a ser muito usados na net.*

3ª camada:

*A vaquinha e o porquinho, remetem para a cultura vernacular e para o gozo da linguagem obscena associada à sexualidade.*

4ª camada:

*A legenda assinala a transição do escudo para o euro e faz alusão à hibridização e empobrecimento da linguagem, que se pauta pelo uso de letras de outros alfabetos, estrangeiros, e pela forma abreviada da escrita.*

5ª camada:

*A legenda essencialmente fonética traduz o uso de linguagens encriptadas como passwords de acesso ao mundo digital de cada um.*

6ª camada:

*As imagens são emolduradas por símbolos alquímicos e astronómicos (Marte e Vénus).*

A capacidade de José Teixeira em concentrar esta densidade de informação, de carácter palimpséstico, num objecto de forte depuração formal é extraordinária e reveladora para além do seu grande poder de síntese, das suas vastas referências culturais e da sua constante atenção e atualização em relação aos fenómenos que determinam a sociedade contemporânea.

A sua obra de medalhística, passa também por um constante questionamento dos limites inerentes à identidade

A good example of this successful incorporation of different layers comprising different levels of interpretation is €ros & P\$sik (2003), in whose title alone we can already identify six different layers:<sup>3</sup>

1<sup>st</sup> Layer:

*This medal, besides its allusion to myth, expresses their apollonian and Dionysian sides (Friedrich Nietzsche – The birth of tragedy) or the duality reason/emotion.*

2<sup>nd</sup> Layer:

*The compositional structure is based on the logos and the “emojis” that were starting to become common in digital communication.*

3<sup>rd</sup> Layer:

*The little cow and pig are a reference to vernacular culture and to the amusement derived from obscene language associated with sexuality.*

4<sup>th</sup> Layer:

*The legend signals the transition from the escudo to the euro coin and alludes to the hybridity and impoverishment of language reflected in the use of characters from foreign alphabets and recourse to abbreviation in writing.*

5<sup>th</sup> Layer:

*The legend works at an essentially phonetic level, pointing to the encrypted languages resembling the passwords used to access individual digital worlds.*

6<sup>th</sup> Layer:

*The images are framed by alchemical and astrological symbols (Mars and Venus).*

Jose Teixeira’s ability to concentrate this bulk of dense, palimpsest-like information into an object of extreme formal refinement is extraordinary and revealing beyond its great power of abridgement, the vastness of its cultural references and its constant attention and updating to the problems of the contemporary world.

José Teixeira’s medal work is also subjected to a constant questioning of the limits comprising

3 Os excertos foram retirados da entrevista realizada por email (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020).

3 The excerpts were taken from the interview conducted by e-mail (Teixeira 2020-03-15).

this art form's identity, a process described by the author:

*The conquering of other semantic and technological territories instigated by an authorial poetics, followed by the corresponding theoretical reflections that legitimize and nourish the creative process itself, contribute towards the renewal of the territory of medallion art (Teixeira 2003c)*

This attitude constitutes one of his work's primary features, leading José Teixeira to permanently push those boundaries in a constant search for new formal solutions through radical conceptual approaches, but nevertheless retaining the essential features of the medal; it's DNA, as the work *Um lugar para ti* (2003) so poignantly demonstrates:

*This is the first in a series of works where empty space substitutes the image. This medal, executed with the most basic technology (word processor, printer and paper) is reduced to the legend circumscribing an empty space evoking the memory of the departed (requiem/memorial). Such an approach results in an unassuming monument that brings the medal closer to sculpture's underlying monumentality. (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020)*

The definitive version of this piece was later executed in brass, with variations in silver and oxidized coatings, made from engraved and calendered metal strips (a place for you, 2003). In both materials, this medal presents an extreme instance of formal refinement, since the object is, strictly speaking, comprised of printed paper or engraved metal strips, but nevertheless maintain the essential features that confer them coherence as medals.

The search for new formal solutions is also kept up in the work *750 anos da fundação do castelo e do foral de Portel* (2014), which consists of a stamped and enamelled metal box (black on the obverse side and red on the reverse), containing inside a folded facsimile version of the charter in parchment paper.

This attitude of constant defiance of the medal's boundaries results in a wide scope of formal solutions which involve resorting to the most diverse materials and technologies.

According to the author:

como forma de expressão plástica, que José Teixeira descreve da seguinte forma:

*A conquista de outros territórios semânticos e tecnológicos suscitados por uma poética de autor, acompanhados da correspondente reflexão teórica que legitima e nutre o próprio processo criativo, vai contribuindo para a dinâmica de renovação do território da medalhística. (TEIXEIRA, 2003c).*

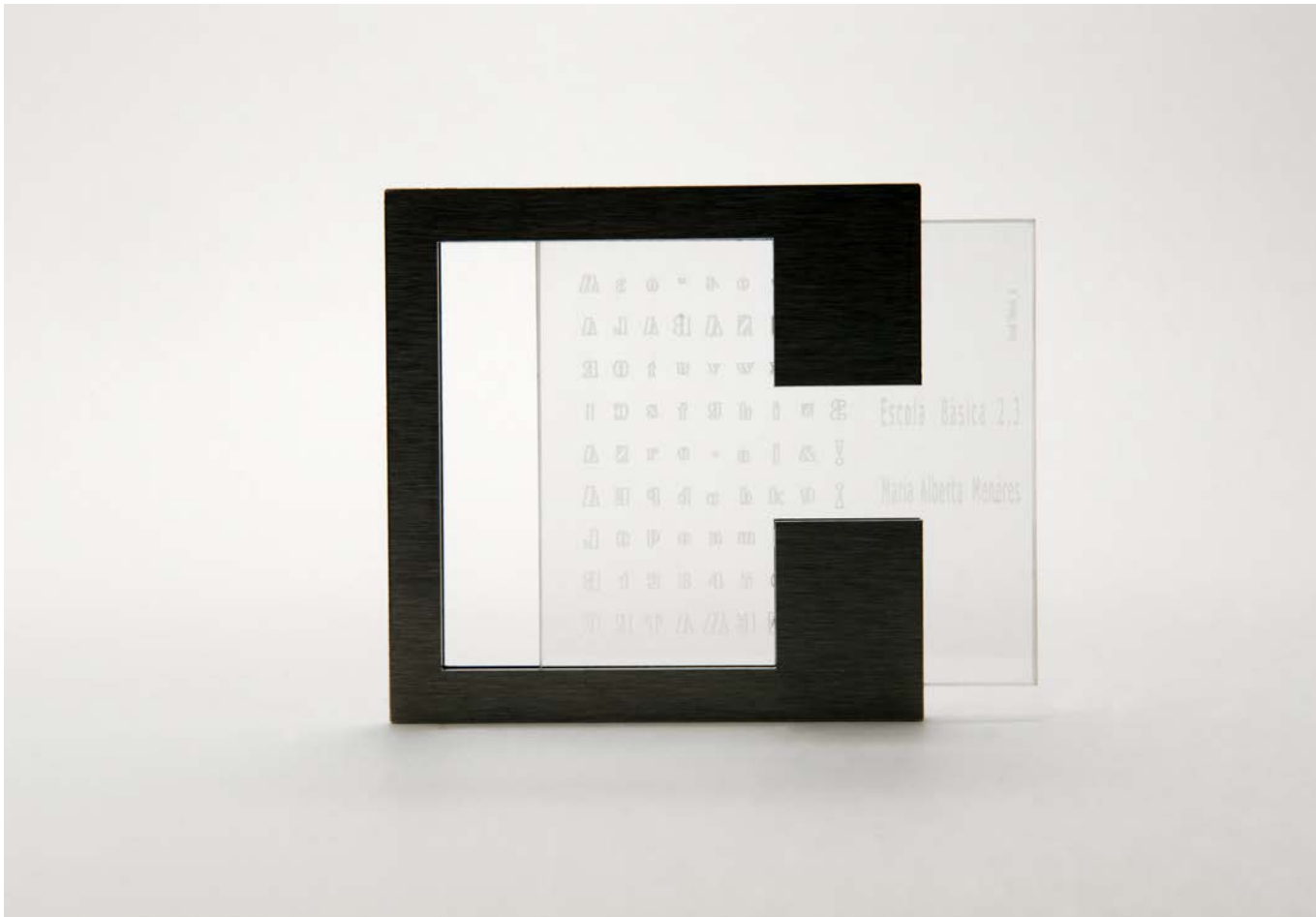
Esta atitude constitui uma das características fundadoras da sua obra, tentando José Teixeira uma permanente superação desses limites, numa constante procura de novas soluções formais, através de abordagens conceptuais e formais extremas, mas que mantêm as características da medalha no que é essencial; o seu ADN, como se observa, por exemplo, no caso radical — *Um lugar para ti* (2003):

*Esta é primeira obra de uma série em que o vazio substitui a imagem. Esta medalha, feita com os recursos mais básicos, (processador de texto, impressora e papel) reduz-se à legenda que circunscreve um espaço vazio, evocativo da memória de alguém desaparecido (requiem / memorial). A abordagem resulta num monumento singelo que aproxima a medalha da monumentalidade jacente na escultura (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020).*

A versão perene dessa peça foi, posteriormente, realizada em latão, com variantes em prateado ou, oxidado, produzida a partir de tiras de metal gravado e calandrado, (*a place for you*, 2003). Em ambos os materiais em que foi realizada, esta medalha constitui um caso extremo de depuração formal uma vez que o objecto é, estritamente, constituído por uma fita de papel impresso ou uma barra de metal gravado, mantendo mesmo assim os pressupostos que lhes conferem coerência enquanto medalhas.

A procura de novas soluções formais, mantêm-se, também na obra *750 anos da fundação do castelo e do foral de Portel* (2014), a qual consiste numa caixa de metal estampada e esmaltada (a negro no anverso e a vermelho no reverso), contendo, dobrado no seu interior, o *facsimile* do foral em papel pergaminho.

Esta atitude de constante tentativa de superação dos limites da medalha, resulta numa grande abrangência de



[AB]

*Encontro* (Inauguração da Escola Básica 2.3 — Maria Alberta Menéres)  
— aço inox e acrílico cristal,  
85x85x6mm, construção, 2003  
*Meeting* (School Opening — Maria Alberta Menéres) — stainless steel and plexiglass, 85x85x6mm, constructed, 2003



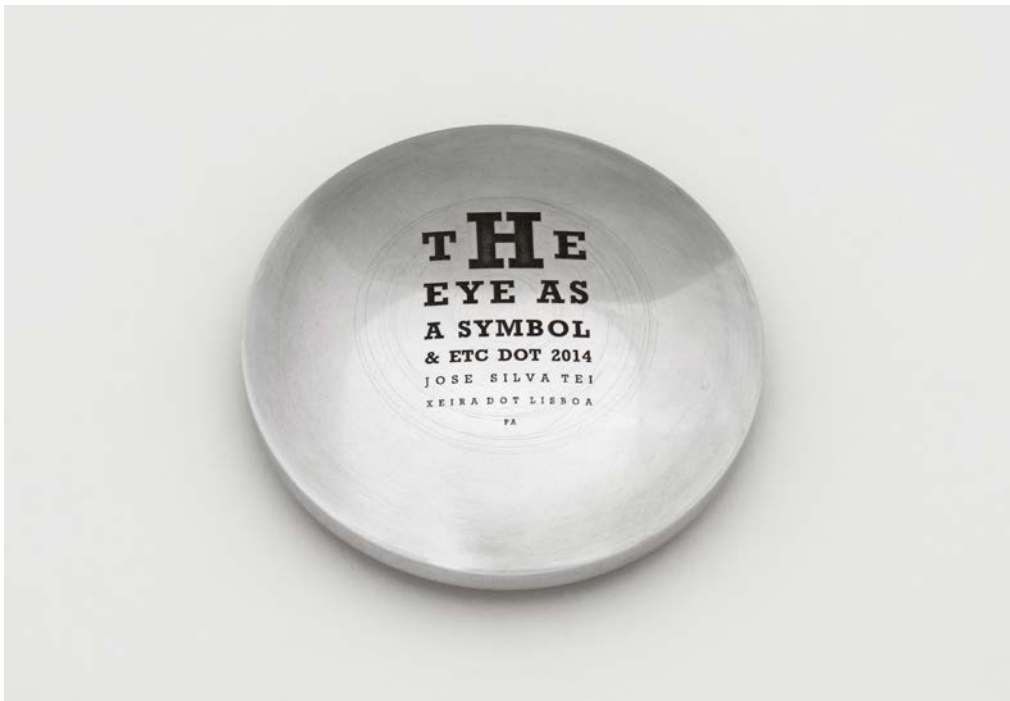
[AB]

*Um lugar para ti* – latão oxidado,  
ø80mm, construção, 2003  
*A place for you* – silver plated brass  
/ oxidized brass, ø80mm,  
constructed, 2003



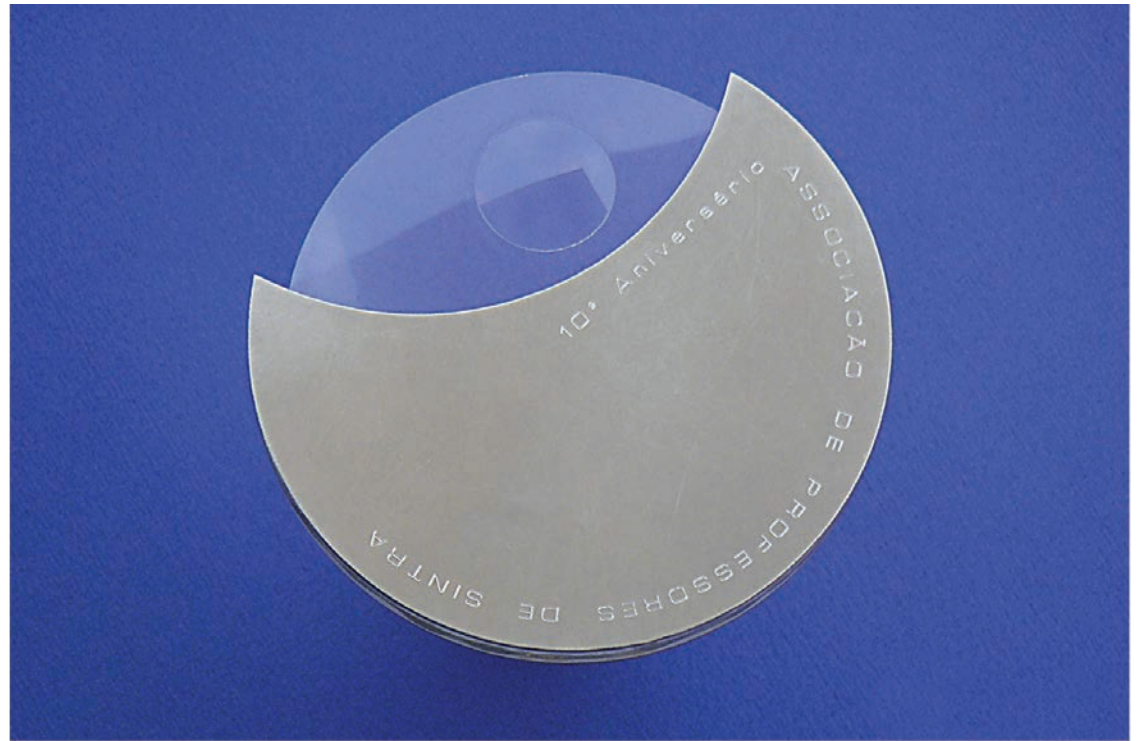
[AB]

*O olho enquanto símbolo  
& etc. — acrílico cristal, ø75x20mm,  
torneamento e gravação a laser, 2014*  
*The eye as a symbol & etc. —  
crystal acrylic, ø75x20mm,  
turned, 2014*



[AB]

*O olho enquanto símbolo & etc.*  
*— alumínio polido, ø75x20mm,  
torneada, 2014*  
*The eye as a symbol & etc.*  
*— polished aluminum, ø75x20mm,  
turned, 2014*



[MP]

10º Aniversário da APS (Associação de Professores de Sintra) — aço inox e acrílico cristal, ø80x6mm, construção, 2003

10th Anniversary of APS (Sintra Teachers Association) — stainless steel and plexiglass, ø80x6mm constructed, 2003

soluções formais, as quais passam pelo recurso à utilização dos mais diversos materiais e tecnologias.

Segundo o autor:

*A utilização de técnicas e materiais não usuais constituem um permanente desafio que expande o campo da medalhística. Quando, por exemplo, usei acrílico com impressão em vinil, ou aço inox pela primeira vez, foi porque apreciava o toque contemporâneo dos materiais e nunca os vira empregues na medalhística. A impressão digital, o corte e gravação a laser ou a jato de água e, mais recentemente, a impressão 3d, revolucionaram a medalhística, porque permitiram outros modos de a pensar e potenciaram os recursos reprodutivos que são uma marca distintiva da medalha. (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020).*

Esta abrangência de soluções formais nos seus trabalhos está, intrinsecamente, ligada ao recurso a diferentes materiais e técnicas a que recorre e que constituem uma componente importante no desenvolvimento da sua obra, como refere:

*A utilização de diferentes técnicas e materiais permitem-me evoluir e adquirir conhecimentos que possibilitam antecipar futuras realizações. (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020).*

A obra em medalhística de José Teixeira, fruto da sua constante e abrangente procura de novos materiais e soluções técnicas, resulta, tanto da utilização de processos convencionais, como a fundição, a cunhagem e construção, quanto da utilização de algo menos habitual como o recurso à assemblage e, também, como acima referido, pela utilização dos mais recentes processos tecnológicos de gravação e impressão 3d, de que são exemplo as duas medalhas — *Whale – Endangered species – The future starts now* e, *Thunnus Thynnus– Endangered species– The future begins today* — ambas constituídas por caixas de petri, em vidro, (usualmente utilizadas para cultivar micro-organismos em laboratório) e por modelos científicos de uma baleia e de um atum impressos em resina, SLA. As obras, expressamente pensadas para o congresso internacional a realizar no Japão, integraram, recentemente, a representação do Grupo Anverso Reverso, na exposição *Progression* na Medialia

*The employment of unusual materials and techniques are a permanent challenge that expands the field of medallic art. When, for instance, I first used acrylic with printing on vinyl, or stainless steel, it was because I liked the contemporary touch of those materials and had never seen them used in medal works. Digital printing, laser or water-jet cutting, and more recently 3D printing, revolutionized this art form because they enabled new ways of thinking and enhanced the reproductive processes which are a medal's distinctive feature. (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020).*

The breadth of formal solutions present in his work is intrinsically connected to the use of different materials and techniques, constituting an important element in the development of his oeuvre, as the author himself refers:

*The use of different techniques and materials allows me to evolve and acquire a body of knowledge that enables me to anticipate future projects (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020)*

José Teixeira's medal work, a product of his constant and wide ranging search for new materials and technical solutions, derives both from the recourse to conventional processes, such as casting, coinage or construction, as well as the use of less common devices such as assemblage, or the use of more recent technological procedures such as digital and 3D printing, as evinced in works such as *Whale – endangered Species– the future starts now* and *Thunnus Thynnus–endangered species –the future begins today*, both of which consist of glass petri dishes (of the kind commonly used in laboratory work) and scientific SLA 3D printed models of a whale and a tuna fish. These works, expressly conceived for an international congress in Japan, were also chosen to represent the *Anverso Reverso* group in the recent exhibition *Progression*, at the Medalia Rack and Hamper Gallery in New York (2019).

On this point, the artist recalls:

*I resorted to the online purchase of usage/printing copyrights of two scientific models of a whale and a tuna fish, which were then 3D printed in SLA resin and glued inside the circular glass boxes. (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020)*



To use the author's own words, in order for José Teixeira to lend this breadth of formal solutions to his work, "the artist is constantly watchful for new possibilities of plastic inventiveness" (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020).

This state of awareness and alertness is decisive in allowing him to find new resources and devices to express himself artistically and conceptually.

For the artist, according to his own words, his creative approach can be described thus:

*A permanent challenge whose goal is to expand the limits of imagination using all the materials available. Sometimes the project for a simple medal enables me to develop variations that may be tested in other materials and with different procedures, which leads to transformations in the final result, giving rise to new possible readings.* (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020)

In all his works, regardless of the formal support and techniques applied, José Teixeira always succeeds in executing strongly conceptual and formally beautiful objects, eliciting from those who observe and enjoy each piece, a deep introspection that is triggered by the manner in which the concept is embodied in the creativity of the formal and material solutions found for these objects: moreover incorporating in some cases an element of irony that, despite the nature of the works, is perfectly harmonized with their conceptual scope and formal beauty.

Few artists can claim this ability to combine in a single piece, a medal in this case, all these elements in such a plastically successful manner, making José Teixeira a unique case within the field of this artistic form of expression, a status commented upon with modesty by José Teixeira — "I did what I could" (*feci quod potui*) — a symbolical phrase that was significantly chosen as the title for his recent exhibition *Medalha, moeda & objectos*, displayed at FBAUL gallery in 2019, showing a selection of his medal works over the last 25 years.

I state that it is surely hard to surpass José Teixeira, and defy anyone to try if they so wish, *faciant meliora potentes!*

For all the above-mentioned reasons, I argue, my dear friend José Teixeira, that in good time you accepted the invitation of our mentor, Sculptor Hélder Baptista, to become one of the most outstanding

*Rack and Hamper Gallery*, Nova Iorque, (14 de Setembro a 23 de Novembro de 2019).

A este propósito recorda o artista:

Recorri à compra, *online*, dos direitos de utilização/ impressão de dois modelos científicos: uma baleia e um atum que, posteriormente, foram impressos em 3d em resina SLA e colocados no interior de duas caixas circulares em vidro. (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020).

Para que seja possível a José Teixeira obter esta abrangência de soluções formais na sua obra, segundo as suas palavras "o artista está sempre atento, à procura de novas possibilidades de invenção plástica." (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020).

O estar desperto e atento é o que lhe permite obter novos recursos e descobrir novas maneiras de se expressar em termos artísticos e conceptuais.

Para o artista, de acordo com as suas palavras, a sua abordagem criativa é:

*Um desafio permanente cujo objectivo consiste em expandir os limites da imaginação utilizando todos os materiais disponíveis. Às vezes o projeto de uma simples medalha permite estabelecer variações suscetíveis de serem testadas noutros procedimentos e materiais o que leva a transformar o resultado e a conferir-lhe outras possibilidades de leitura.* (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020).

Em todas as suas obras independentemente do seu suporte formal e técnicas utilizadas, José Teixeira consegue sempre realizar objetos de forte componente conceptual e beleza formal, levando-nos como observadores e usufruidores de cada uma das suas medalhas, a uma introspeção profunda, despoletada pela maneira como o conceito se consubstancia na criatividade da solução formal e mática desses objetos, incorporando o artista, inclusivamente, em alguns casos, uma subtil componente irónica, a qual, apesar da sua natureza, se encontra igualmente em perfeita consonância com as componentes conceptual e beleza formal do objeto.

São poucos os artistas que conseguem conciliar numa obra de arte, neste caso específico, numa medalha, todos estes aspectos de forma tão conseguida plasticamente, o que torna José Teixeira um caso único no universo desta forma de expressão artística, e que ele, modestamente diz — “*Fiz o que pude*” (*Feci quod potui*), frase que simbólica que, emblematicamente, constituiu o título da sua recente exposição “*Medalha, moeda & objetos*” realizada na Galeria FBAUL em 2019, na qual reuniu uma seleção de vinte e cinco anos da sua obra medalhística.

Eu afirmo, que não será seguramente fácil fazer melhor caro José Teixeira e que faça então melhor quem puder, *faciant meliora potentes* — se conseguirem!

Pelos motivos acima mencionados, afirmo, meu caro amigo José Teixeira, que, em boa hora, como abaixo referes, aceiteste o convite do nosso mentor, o Professor Escultor Hélder Batista e te tornaste um dos mais resilientes e criativos defensores desta forma de expressão artística ainda algo incompreendida e alvo de injustos preconceitos.

*Eu não escolhi a medalhística, O Professor Hélder convidou-me a experimentar, acedi, relutante, e nunca mais parei. Achei que havia muito trabalho a fazer para restaurar o prestígio de uma arte preconceituosamente encarada como menor. (J. Teixeira entrevista por e-mail 15 de março de 2020).*

Termino, agradecendo tudo o que tens feito em prole desta forma de expressão artística e pelo muito que tens contribuído para restaurar o seu prestígio e a nível pessoal, aproveito para afirmar, ser um privilégio contar com a tua amizade e aprender com o teu convívio desde jovens estudantes de escultura, colegas de primeiras aventuras expositivas e das nossas salutares discussões sobre esta forma de expressão artística nos nossos encontros e realização de projetos no âmbito do Grupo Anverso/Reverso de Medalha Contemporânea.

and creative champions of this still rather misunderstood and unjustly shunned art form.

*I did not choose medallic art, Professor Hélder invited me to try it out, I reluctantly did and I have not stopped since. I found there was a lot to be done to restore the prestige of an art form prejudiced against as minor (J. Teixeira, Interview by e-mail March 15, 2020).*

I end by thanking you for all your efforts in favour of this field and invaluable contribution to restore it to its deserved status. On a personal level, I seize the opportunity to express the privilege it has been for me to share your companionship since our youth as students of sculpture, as colleagues in the first exhibiting ventures and our wholesome discussions around this art form during the encounters and projects within the *Anverso/Reverso* group of contemporary medallic art.

- TEIXEIRA, José (2000). 'As tertúlias da bolacha maria — O grupo Anverso/Reverso e a medalhística contemporânea'. Catálogo da Exposição—"Anverso/Reverso medalha contemporânea". Lisboa: Galeria dos Correios.
- TEIXEIRA, José (2002). 'Convencionalidade e singularidades do plano'. Catálogo da Exposição: "Exercícios sobre o plano". Lisboa: Galeria dos CTT.
- TEIXEIRA, José (2003). 'Convencionalidade e singularidades do plano'. Catálogo da Exposição: "Exercícios sobre o plano". Gondomar: Galeria Júlio Resende.
- TEIXEIRA, José (2003b). Contemporary medals, forms and artistic theory. London. *The Medal*, Nº43, British Museum Magazine, *Department of Coins and Medals*, Autumn 2003, 81-83.
- TEIXEIRA, José (2003c). Medalha Contemporânea — Formas e Teoria Artística. Disponível em: <http://www.escultor.com.pt/joseteixeira.htm>.
- TEIXEIRA, José (2004). "The Author's Edition: The medal, the craftswork and artistic expression — The placement of orders, production, the public and the artist". *Médailles*. Seixal: FIDEM, International Art Medal World Congress, 50-54
- TEIXEIRA, José (2009). "A dupla face de Jano — Anverso Reverso — Tradição e modernidade na medalha contemporânea". Lisboa: Catálogo da exposição do Grupo Anverso/Reverso na INCM (Imprensa Nacional Casa da Moeda), 3,4,13,14
- TEIXEIRA, José (2010). "Intentionality and Presence in Post-modern Medal," *Médailles*. Finland, Tampere: FIDEM, XXXI — Art Medal World Congress, 73-78.
- TEIXEIRA, José (2012) "Outsourcing, next offshoring: The Contemporary Medal on the Western Crisis Context". *Médailles*. Glasgow: FIDEM-XXXII international Art Medal World Congress, 205-210
- TEIXEIRA, José (2014). "Hybrid Objects — Lids Glasses and Medals". *Médailles*. Sofia: FIDEM- XXXII international Art Medal World Congress, 157-164.
- TEIXEIRA, José (2016). "Hélder Batista — o Guia Conduz ao caminho, *in*, *Medalhas com Alma*. Lisboa: INCM, (Exposição de Homenagem ao escultor Hélder Batista no Centro Cultural Casapiano), 7
- TEIXEIRA, José (2016b). "The Spirit of Modernity in Hélder Batista's work". *Médailles*. Gent: FIDEM- XXXIII international Art Medal World Congress, 95-104.
- TEIXEIRA, José (2018). "The Geography of Cante (Reflections on the public sculpture, the medal and the pin)". *Médailles*. Ottawa: FIDEM XXXV International Art Medal World Congress, 265-270.



**TROCA DE PENSAMENTOS / TODOS ESSES  
SINAIS E MARCAS / A FLOR E O FRUTO**

**Kerstin Östberg**

Caro José,

Desde sempre apreciei as nossas conversas. Vejo-as como iluminados momentos de afinidade quando, por um momento, temos a oportunidade de parar e refletir na companhia um do outro, sobre o processo criativo. Acredito que partilhamos a alegria de dar nomes às coisas.

Também me dei conta ao observar o seu trabalho que para mim ele nada tem enigmático e digo-o no bom sentido. Não há lugar para promessas nem para pretensões vazias, pois muitas vezes deixamo-nos perder nas armadilhas fáceis da mistificação, talvez por falta de conteúdos reais além da superfície. Mas no seu caso, a ideia é clara e equilibrada. Ela encontrou a sua expressão e, acima de tudo, está bem concluída no presente.

### TODOS ESSES SINAIS E MARCAS

Acredito que comecei a entrar no seu universo da medalhística aquando da sua apresentação do complexo projeto: “Hybrid Objects — Lids Glasses and Medals”<sup>1</sup>. Juntamente com os outros membros do grupo Anverso/Reverso, uma prática tradicional foi resgatada e adaptada a um novo contexto. O tema assentava no uso cultural específico de panelas numa província de Angola, onde estas serviam de recipientes para o almoço e cujas decorações nas tampas eram transmissoras de mensagens para o destinatário da refeição. Era uma oferta silenciosa, presente na vida diária e servida de uma forma que era impossível de evitar. Aquele toque extra. Uma função possível da medalha tornou-se palpável.

A sua palestra e o projeto que vi em Sónia tornaram-se num dos momentos que perduraram na minha memória do Congresso da FIDEM, despertando a minha curiosidade, mesmo quando já estava de volta ao meu estúdio na Suécia.

1 O projeto resultou do convite do Professor Hélder Batista ao grupo Anverso / Reverso para visitar a exposição de tampas de panelas produzidas pelo povo Bantu, da tribo de Bakongo, em Cabinda, expostas no Museu Nacional de Etnologia de Lisboa. Ver: “TEIXEIRA, José (2014) “Hybrid Objects — Lids Glasses and Medals”, *Médailles*. Bulgária: XXXII Congresso Internacional de Medalhística da FIDEM, Sónia, pp., 157-164

### THOUGHT EXCHANGE / ALL THOSE SIGNS AND MARKS / THE FLOWER AND THE FRUIT

Dear José,

I have always appreciated our conversations. They stand out as bright moments of affinity when we for an instant get a chance to stop and reflect in each other's company along the creative process. I believe we share the joy of putting words on things. It has also struck me approaching your work that I don't sense it as enigmatic; that said in a good sense. I mean, there is no place for empty pretensions and promises; so often one gets lost in the hollow traps of mystification, perhaps in lack of real contents beyond the surface. But in your case the idea is clear and balanced. It has found its expression and above all it is well finished in the present.

### ALL THOSE SIGNS AND MARKS

I think I started to enter your universe of medals when you did the presentation of the complex project: “Hybride Objects — Lids Glasses and Medals”<sup>1</sup>. You and your colleagues, in the group Anverso/Reverso had worked with a traditional practise, and set it in a new context. The theme was based on the specific cultural use of pots in a province of Angola; containers for the daily lunch meal, where the decoration on the lid, could convey a message or a statement to the receiver of the food. It was a silent bid, out of everyday life, served in a form you couldn't avoid. Just that extra thing you add. A possible function of the medal became palpable.

The lecture and the project I saw in Sofia became one of the events that remained in my memory after the FIDEM Congress where you had presented it. These ideas in my mind kept me curious even when I got back to my studio in Sweden. Since then we have maintained some sort of communication through a medallic lingua franca, including creative

1 The project was launched as a result of Batista Helder's invitation to the Anverso / Reverso group to visit (on April 15, 2013) the exhibition of pot lids produced by the Bantu people, of the Bakongo tribe, in Cabinda, on display at the Museum of Ethnology in Lisbon. “TEIXEIRA, José (2014) “Hybrid Objects — Lids Glasses and Medals”, *Médailles*, (The magazine of Fédération Internationale de la Médaille), XXXII international Art Medal World Congress, FIDEM, Bulgaria: Sofia, pp., 157-164

misunderstandings and wild gestures when words were not sufficient. This way we might have found an appropriate language dealing with these hand held, or even heart hanged objects, meant to be picked up and handled, provoking all senses. Trying to expand our views on this subject loaded with so much tradition and already fixed connotations, it is interesting to look beyond the boundaries. So, I try to pick one, or a pair.

#### THE FLOWER AND THE FRUIT

They fit in my hand, a portable idea in size of a human hand, charged with a dense meaning in the small space it occupies. To convey an idea can be very complex; intricate modern techniques can be used, or on the other hand it can be light as a sketch. Just two lines in metal and the eyes read a flower, for all the flowers in our memory. The lines are bent, and suddenly they hold the potential to bear fruit: there is a seed! The first needs the other to make sense. The time is condensed in the paused moment and it makes everything present in the perception. To prove it, we feel the urge to touch and inspired we sense the metal lines with our fingertips. And of course, there is also the pleasure in making, the warmth of the hand and the smile of the pleased creator. Do I perceive a faint giggle?

So, the movement is between these curves and lines, question marks and straight forward exclamations. You load the contents with that extra asterisk on the top, the little sign that gives the key to the contents. Looking closer it leads further; something more than first meets the eye, the extended content that evolves when it is handled. So even if it is inside this given framework, yes even in the dominant and mesmerising circle, you fill it to the limits and carefully press the boarders. Looking forward to your next move...

Desde então mantivemos uma espécie de comunicação através da “língua franca” da medalhística, incluindo mal-entendidos criativos e gestos arrojados, quando as palavras não bastavam. Desta forma, podemos ter descoberto uma linguagem apropriada a estes pequenos objetos, adequados à palma da mão, alguns deles para usar ao peito, e todos eles feitos para pegar e mexer, despertando simultaneamente todos os sentidos. Procurando expandir as nossas ideias sobre este assunto, carregado de tanta tradição e conotações pré-estabelecidas, torna-se interessante olhar além dos limites.

Por isso, tentei escolher uma ou duas.

#### A FLOR E O FRUTO

Cabem na minha mão. Uma ideia portátil, com a dimensão de uma mão humana, e com um profundo significado, apesar do pequeno espaço que ocupa. Transmitir uma ideia pode ser algo complexo: intrincadas técnicas modernas podem ser usadas ou, por vezes, pode ser tão simples como um esboço. Apenas com duas linhas em metal, o olhar lê uma flor, por todas as flores que guarda a nossa memória. As linhas estão dobradas e subitamente revelam o potencial de carregar um fruto: há uma semente! O primeiro precisa da segunda para fazer sentido. O tempo está condensado no momento estático e na percepção, tudo se torna presente. Como prova, sentimos vontade de tocar, inspirados pelas linhas metálicas que tocam as pontas dos dedos. Claro persiste também o prazer da criação, o calor da mão e o sorriso do criador satisfeito. Será que escuto um riso baixinho?

O movimento é entre estas curvas e linhas, pontos de interrogação e exclamações diretas. O criador carrega o conteúdo com um asterisco extra no cimo, esse pequeno sinal que dá a solução ao conteúdo. Olhando mais de perto, o caminho continua; algo mais do que está à vista, o conteúdo extensível que evolui quando manuseado. Por isso, ainda que esteja dentro dos limites que estão à vista, dentro do dominante e hipnotizante círculo, o criador consegue enchê-lo até ao limite, pressionando cuidadosamente as margens. Espero ansiosamente a sua próxima jogada...



[AB]

*Flor e fruto* — aço inox,  
70x70x70mm / 100x60x60mm,  
construção, 2013  
*Flower and fruit* — stainless steel,  
70x70x70mm / 100x60x60mm,  
constructed, 2013





[AB]

O *Asterisco* — vidro, aço zincado,  
neodímio, e caracteres tipográficos,  
ø60x80mm, construção, 2013  
*The Asterisk* — glass, galvanized steel,  
neodymium, and typefaces,  
ø60x80mm, constructed, 2013



# JOSÉ TEIXEIRA: MEDALHISTA CONCEPTUAL

Mashiko Nakashima\*

\*

Fundadora / Diretora – *Medialia...*

*Rack and Hamper Gallery* (NY)

New Approach (uma organização  
sem fins lucrativos que apoia curadores  
e artistas emergentes)

Founder/Director – *Medialia...*

*Rack and Hamper Gallery* (NY)

New Approach (a nonprofit organization  
helping emerging artists and curators)

*Poético e Emotivo* foram as minhas primeiras impressões sobre a abordagem não-figurativa de José Teixeira às tradicionais medalhas de bronze. Vivía-se o ano de 1998 e José Teixeira era um dos nove artistas da medalhística contemporânea do projeto Anverso/Reverso que se juntaram numa exposição para homenagear Hélder Batista. A Hélder Batista foi atribuído o prémio *J. Sanford Saltus Award for Outstanding Achievement in the Art of the Medal* pela Sociedade Americana de Numismática, o que veio solidificar a posição de Portugal na comunidade Americana de medalhística. Desde então tenho organizado inúmeras exposições com trabalhos de artistas Portugueses na minha galeria, *Medialia*, em Nova York e, também, em galerias em várias cidades do Japão. José Teixeira foi sempre convidado para estes eventos.

O meu interesse pela habilidade de José Teixeira como medalhista e pela arte medalhística Portuguesa começou em 2004. O seu grande talento na análise de artistas Portugueses de medalhística e o seu trabalho, ficou patente na palestra que deu no Congresso da FIDEM no Seixal. Durante o Congresso, José Teixeira apresentou-me duas das suas medalhas *Millennium*, *On/Off* e *Orpheus 2000*. Fiquei intrigado com ambos os trabalhos, especialmente *Orpheus 2000*. Esta medalha é visualmente surreal e simboliza o fim do século passado e o início do Século XXI. Esta peça é uma construção com um botão de rosa em tecido e um interruptor elétrico de plástico. Eu esperava que o seu trabalho fosse no bronze convencional do *obverse/reverse*, e apenas mais tarde me apercebi que a incorporação de materiais industriais como plástico e aço inoxidável faziam parte da sua arte medalhística desde 1998.

Tenho um grande interesse na arte medalhística Portuguesa que, em detrimento da fundição, privilegia a diversidade dos materiais e um apurado sentido de finalização. A escolha de José Teixeira por materiais pouco convencionais é particularmente direta. A procura de materiais para os seus trabalhos temáticos é intensa e apaixonada e a profundidade da sua comunicação com os materiais é, a meu ver, filosófica. Esta abordagem é detetável na sua criação de numismática e também nas impressionantes medalhas comemorativas. A sua colocação de texto computadorizado é exata

## JOSÉ TEIXEIRA: CONCEPTUAL MEDALIST

*Poetic and emotional* were my first impressions of José Teixeira's nonfigurative approach to traditional cast bronze medals. That was in 1998 and Teixeira was one of nine contemporary medallic artists from Anverso/Reverso to join an exhibit honoring Helder Batista. Batista had received the American Numismatic Society's *J. Sanford Saltus Award for Outstanding Achievement in the Art of the Medal*, solidifying Portugal's position in the American medal community. Since then, I have organized numerous group exhibits with work by Portuguese artists at my gallery, *Medialia*, in New York, as well as at galleries in various cities in Japan. José Teixeira has been always invited to those events.

I became particularly aware of Teixeira's abilities as a medalist and an observer of Portuguese medallic art in 2004. His keen talent to analyze Portuguese medallic artists and their work were conveyed through his lecture at the FIDEM Seixal Congress. During the Congress, Teixeira presented me with two of his *Millennium* medals, *ON/OFF* and *ORHEUS 2000*. I was intrigued by both works, especially *ORHEUS 2000*. This medal is visually surreal, symbolizing the end the past century and the start of the 21st Century. The piece is a construction of a ready-made fabric rosebud and plastic electrical switch. I expected to find his work in conventional obverse/reverse cast bronze, and only later realized that incorporation of industrial materials, such as plastic and stainless steel, has been a part of his medallic art since 1998.

I have a strong interest in Portuguese medallic art, which is created not by casting, but in a diversity of the materials with a refined sense of finish. Teixeira's use of unconventional material is particularly direct. His research of materials for his themed works is intense and passionate, and the depth of his communication with materials strikes me as philosophical. This approach can be traced to his coin design, as well as commemorative struck medals. His placement of computerized text is precise, and his manner of creating medallic art reflects academic study of art and art theory.

Teixeira's monumental artistic achievements are evident in his medallic work and demonstrated by the academic degree of Ph.D. in Public Sculpture.

José Teixeira is a unique conceptual medalist who is constantly evolving as an artist and analyzer of medals.

e a forma de criar arte medalhística é o reflexo de um estudo acadêmico de arte e teoria da arte. Os feitos artísticos monumentais de José Teixeira são evidentes no seu trabalho em medalhística e demonstrados pelo grau acadêmico de Doutorado em Escultura Pública.

José Teixeira é um criador único da medalhística conceitual, que está em permanente evolução como artista e apreciador da medalhística.



[AB]

*Orpheu 2000* (novo milénio)  
— plástico, 150x90x50mm,  
construção, 2000  
*Orpheu 2000* (new millennium)  
— plastic, 150x90x50mm,  
constructed, 2000



[MP]

*On-off* (novo milénio) — cera,  
estanho, chumbo, 110x30x25mm,  
fundição em borracha  
de silicone, 2000

*On-off* (new millennium) — wax,  
tin, lead, 110x30x25mm, cast  
in silicone rubber, 2000





# QUANDO A TEORIA, FILOSOFIA, INGENUIDADE, CRIATIVIDADE, HUMOR E COMPONENTES INFORMÁTICOS SE ENCONTRAM COM A ARTE MEDALHÍSTICA

**Marie-Astrid Pelsdonk\***

\*

Secretária-geral e Webmaster  
da FIDEM (Federação Internacional  
de Medalhística)  
FIDEM Webmaster / General Secretary

Os eruditos olham com frequência as medalhas de arte moderna e pensam de imediato saber o seu significado. Muitas vezes as conclusões retiradas são erradas e isso acontece porque não escutam a voz do artista por detrás da medalha, a sua história e o caminho seguido até lá.

Ainda que já tivesse visto várias medalhas criadas por José Teixeira em inúmeros congressos da FIDEM<sup>1</sup>, elas pareciam-me demasiado modernas aos meus olhos e carregavam um grande peso teórico e filosófico, daí que não me atrevesse a aproximar-me e a estudá-las mais de perto.

O meu primeiro encontro real com as medalhas de José Teixeira ocorreu quando editava o seu artigo para a revista bienal da FIDEM, *Médailles 2012*. Não consegui estar presente na sua palestra em Glasgow, mas fiquei satisfeita pela oportunidade de conviver com o seu texto e imagens. Senti-me arrebatada pela forma humorística como explicou que, depois do seu computador ter avariado e enquanto esperava numa loja de informática que o mesmo fosse reparado, o seu olhar e a sua mente se tivessem prendido num microprocessador, originando dessa forma o seu processo criativo.<sup>2</sup> A sua determinação em adquirir esse microprocessador, simplesmente porque queria transformá-lo numa medalha, foi o que despoletou o meu interesse e vontade de querer saber mais. O processo criativo de um artista é algo que desde sempre me fascinou e assim descobri uma porta de entrada para algo que antes julgava inalcançável e que era incompreensível para mim.

A sua medalha *Outsourcing — Next — Offshoring* tinha um significado mais profundo do que imaginava, quando a vi na exposição patente no Museu da Universidade de Glasgow. Esta medalha contém um microprocessador informático e mostra o início da crise do Mundo Ocidental. O título refere-se "à deslocalização ou, desterritorialização dos empreendimentos produtivos para países com mão de obra mais barata, da transferência do dinheiro para paraísos fiscais e ao imenso volume de informação que circula através da internet, com um significado económico e financeiro associado a um consumismo desmedido na procura da

## WHEN THEORY, PHILOSOPHY, INGENUITY, CREATIVITY, HUMOUR AND SPARE PARTS MEET MEDALLIC ART

Scholars often look at modern art medals and think they know right away what it is all about. Often this leads to wrong conclusions. This is because they lack the voice of the artist telling them what it is all about and how it came together.

Although I had seen José Teixeira's medals at several FIDEM<sup>1</sup> congresses and maybe because they felt too modern to me and had a philosophical and theoretical feel to them, I did not dare to approach and study them more closely.

My first real encounter with Teixeira's medals occurred while I was editing his article for FIDEM's biennial magazine *Médailles 2012*. I had not been able to attend his lecture in Glasgow but was glad I could dive into his text and pictures. I was stricken by his humorous way of explaining how — after his computer had broken down, and while waiting in a computer shop to see if it was fixable — his eyes and mind rested on a microprocessor and his creative process started.<sup>2</sup> His determination to acquire such spare parts simply because he wanted to turn these specific components into a medal, made me keen to find out more about it. An artist's creative process has always fascinated me and here, I discovered an entry to something I first had felt as being inapproachable and beyond comprehension.

His medal *Outsourcing — Next — Offshoring* had a deeper meaning than I realised when I saw it in the exhibit at the University Museum of Glasgow. This medal contains a spare computer microprocessor and shows the beginning of the crisis of the Western world. The title is referring to "relocation, space and non-space issues, immense volume of communication through the internet, with an economical and financial meaning of

1 FIDEM — Federação Internacional de Medalhística

2 TEIXEIRA 2013, p. 205.

1 FIDEM — International Art Medal Federation

2 TEIXEIRA 2013, p. 205.

unstoppable consumerism in the search for the latest novelty”<sup>3</sup>; like a computer, the old one being dissembled but thanks to an artist’s sharp and imaginative eye, turned into a medal.

Having read his article and having looked closely at the medal, I decided to set aside my ‘fear’ for post-modern medals and I was faced with a new challenge at the next congress exhibit in 2014. A group of jars containing different objects were what I encountered in a display case at the Archaeological Museum in Sofia. My jaw dropped and I started to smile, wondering about the meaning of these. To my big delight, José Teixeira was holding a lecture about them and this time I was determined to listen to what he had to say. The unravelling story awoke my curiosity for his medals even more. I gasped at the ingenuity of the creations made by the group of Portuguese artists with at its head Hélder Batista.

A visit to the Ethnological National Museum of Lisbon and its exhibit of pot lids used by the Bantu people of the Bakongo tribe in Cabinda (Angola) inspired the Portuguese artists to create the “jar medals”.<sup>4</sup> José Teixeira created *Between Borders* and *An Asterisk*. At the Sofia exhibit, the first mentioned had attracted me and my thinking and analyzing processes had led me to the conclusion of the jar being the room — the constraining space — holding men and women — the black and white-headed pins — prisoners of space and time — a magnet — but with the illusion of them being free or being able to brake the chains holding them back and able to escape thanks to the transparency of the glass. Although my interpretation was not totally to the point, it was not farfetched because during his lecture Teixeira revealed that *Between Borders* “compares the world to a vast laboratory container, where precariousness and exchange are keynote of historical instability”<sup>5</sup>.

One of my favourite medals is *The Rose*. This medal, a circle made of a cranial saw, with its sharp teeth threatening and daring anyone to touch it, has a vulnerable rose resting lightly at the bottom of the standing circle. Maybe this is my favourite because

última novidade”<sup>3</sup>: como um computador, por exemplo, sendo este último desmontado para dar lugar a uma medalha, graças ao olho astuto e imaginativo de um artista.

Depois de ler este artigo e de me decidir a dedicar um olhar mais atento à medalha, coloquei de parte o meu “medo” das medalhas pós-modernas e vi-me confrontada com um novo desafio na exposição seguinte do congresso, em 2014. Um grupo de frascos, cujo conteúdo eram vários objetos, foi o que encontrei numa vitrine no Museu Arqueológico em Sófia. Fiquei de boca aberta e logo depois sorri, pensando em qual seria o seu significado. Para minha felicidade, José Teixeira iria dar uma palestra sobre eles e desta vez, eu estava determinada em escutar o que ele tinha para dizer. Após a história desvendada, a minha curiosidade sobre as suas medalhas ficou ainda mais aguçada. Fiquei pasmada com o engenho por detrás das criações feitas pelo grupo de artistas Portugueses, que integram o grupo Anverso/Reverso com Hélder Batista.

Uma visita ao Museu Nacional de Etnologia em Lisboa e mais concretamente à exposição de tampas de painéis usadas pelo povo de Bantu da tribo de Bakongo em Cabinda, Angola, inspirou os artistas Portugueses a criar as híbridas “medalhas-frasco”.<sup>4</sup> José Teixeira criou *Between Borders* e *An Asterisk*. Na exposição em Sófia, essas medalhas tinham despertado a minha atenção e o meu pensamento e processos de análise levaram-me à conclusão de que o frasco seria uma sala — um espaço restritivo — com homens e mulheres — os alfinetes de cabeça esférica brancos e pretos — prisioneiros do espaço e do tempo — um ímã — mas com a ilusão de serem livres ou de poderem quebrar as correntes que os aprisionam e assim poderem escapar, graças à transparência do frasco. Ainda que a minha interpretação não estivesse absolutamente certa, não estava assim tão longe da verdade porque na sua palestra, José Teixeira revelou que *Between Borders* “equipara o mundo a um vasto

3 TEIXEIRA 2013, pp. 206–207.

4 TEIXEIRA 2015, p. 157.

5 TEIXEIRA 2015, p. 162.

3 TEIXEIRA 2013, pp. 206–207.

4 TEIXEIRA 2015, p. 157.

recipiente laboratorial, onde a precaridade e a permuta são a nota dominante da instabilidade histórica”.<sup>5</sup>

Uma das minhas medalhas favoritas é *A Rosa*. Esta medalha, um círculo feito de uma serra craniana, com os seus dentes afiados ameaçando e desafiando qualquer um a tocá-la, tem uma rosa vulnerável que repousa suavemente no fundo do círculo. Talvez esta seja a minha favorita porque o assunto é mais fácil e alcançável pela minha mente: uma flor, bonita, normalmente com um aroma agradável, mas com espinhos que levam a um manuseio extremamente delicado. Fácil e alcançável? Não completamente, porque depois de ter escutado várias das palestras de José Teixeira nos congressos da FIDEM, eu sei agora que deve existir um significado muito mais profundo e elaborado.

O círculo está aberto, tem um espaço vazio e temos sempre tendência a querer preencher esse vazio. Não preencher o vazio pode também, por si só, ser um desafio. José Teixeira explicou o significado do vazio numa outra das suas medalhas: *Um lugar para ti*. “(...) Deixar vazia a área que normalmente é usada na representação em favor de um espaço interior vazio, definindo assim um vazio ideal para a imaginação e a interatividade com o espectador”<sup>6</sup>. Para mim, o círculo d’*A Rosa* é a tela do artista. Os espinhos representam o medo de não ser capaz de preencher o vazio e servem também para conter os comentários dos espectadores e dos críticos de arte. A rosa é a criatividade e a inspiração do artista: vulnerável e frágil, mas também forte e avassaladora. Uma medalha que mostra a beleza, a vulnerabilidade, a força e a seriedade.

Percorrendo o catálogo, os meus olhos detiveram-se numa medalha que ainda não tinha visto: *Self-portrait / Feci quod potui, faciam meliora potentes*. Aqui redescobri o humor que tinha encontrado no artigo de José Teixeira sobre o microprocessador. Se esperava os traços faciais do artista então preparem-se para uma surpresa. O que está representado é um fofinho coelho de peluche de uma criança. É caso para se ficar perplexo e soltar algumas

the subject is more easy and approachable to my mind: a flower, looking beautiful, usually with a nice scent but with those thorns that make you handle them with extreme delicacy. Easy and approachable? Not totally, because having listened to several of José Teixeira’s lectures during FIDEM congresses, I now know there must be a deeper and more elaborate meaning.

The circle is open, has an empty space, and one always has the tendency to fill that emptiness. Not filling the void can also be a challenge. Teixeira explained the meaning of the void in another of his medals: *A place for you*. “(...) Leaving the usual representation area vacant in favour of an empty inner space, thereby defining an ideal void for imagination and interactivity with the viewer”<sup>6</sup>. For me the circle of *The Rose* is the artist’s canvas. The thorns represent the fear of not being able to fill the void and hold back the viewers’ and art critics’ comments. The rose is the artist’s creativity and inspiration: vulnerable and frail but also strong and overpowering. A medal showing beauty, vulnerability, strength and seriousness.

Looking through this catalogue, my eyes rested on a medal I had not seen before: *Self-portrait / Feci quod potui, faciam meliora potentes*. Here I found back the humour I had encountered in Teixeira’s article about the microprocessor. If you were expecting the facial features of the artist, you are in for a surprise. What is represented is a child’s fluffy cuddly toy rabbit. One is left perplexed and laughing because does the artist see himself as a fluffy toy? Here again one should not just settle for the easy explanation. Search and look beyond! One has to look closely at the inscription on the medal which is also part of the title of this piece. In Latin, Teixeira humbly gives an exhortation to anyone saying: “looks easy, anyone can make a medal”. The translation of the inscription is: “I did what I could, may those who are able, do better”.

I hope the 25 coming years, will show us more of what José Teixeira can do.

5 TEIXEIRA 2015, p. 162.

6 TEIXEIRA 2011, p. 81.

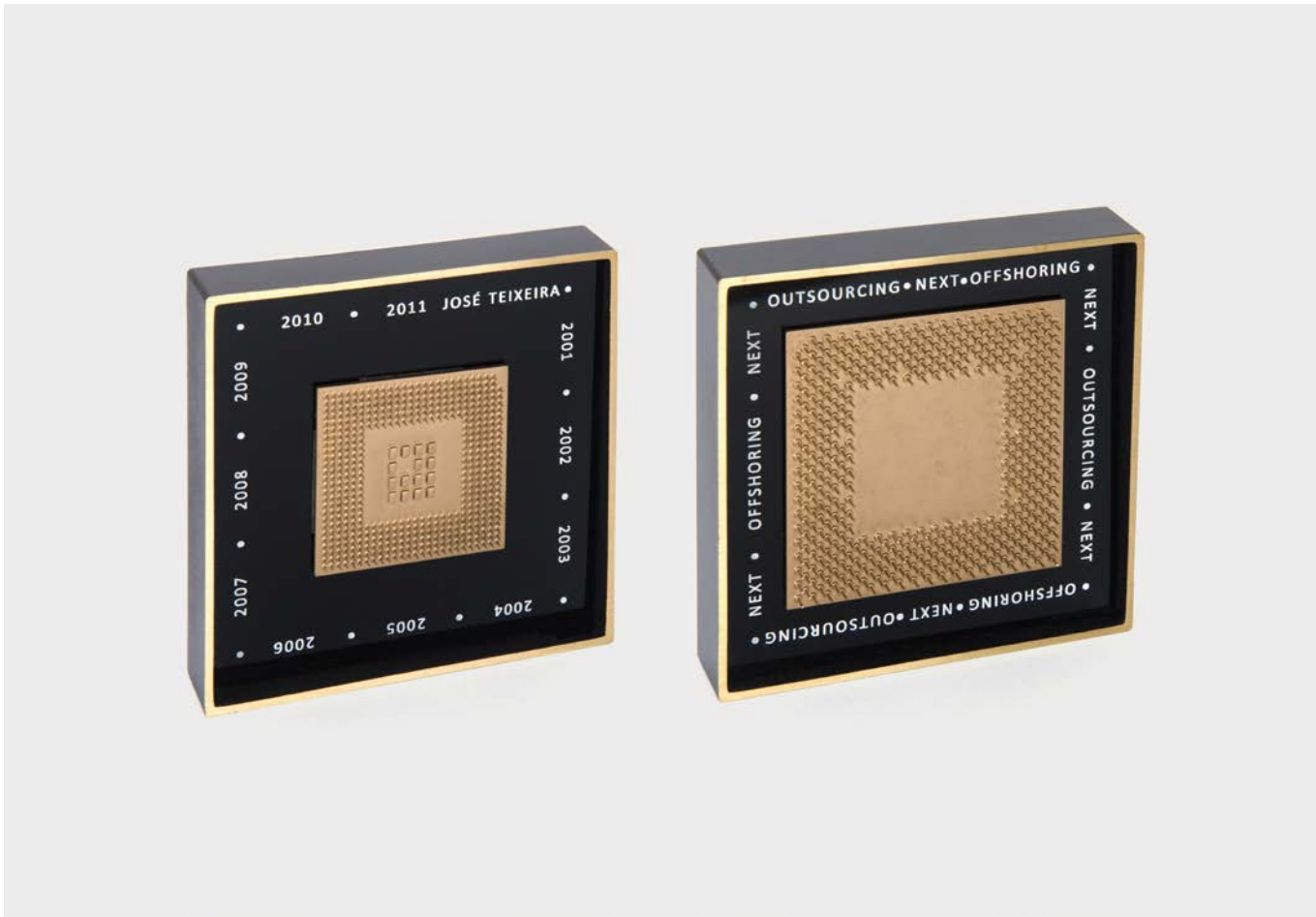
6 TEIXEIRA 2011, p.81.

gargalhadas quando nos inquirimos se o artista se vê como um peluche? Mais uma vez, não devemos contentar-nos com a explicação fácil. Procurar e ver mais além é a chave! Temos de olhar mais de perto para a inscrição na medalha que também faz parte do título desta peça. Em Latim, José Teixeira adverte: “parece fácil, qualquer um consegue fazer uma medalha”. A tradução da inscrição é: “Fiz o que pude, faça melhor quem souber”.

Espero que os próximos 25 anos nos mostrem mais do que José Teixeira consegue fazer.

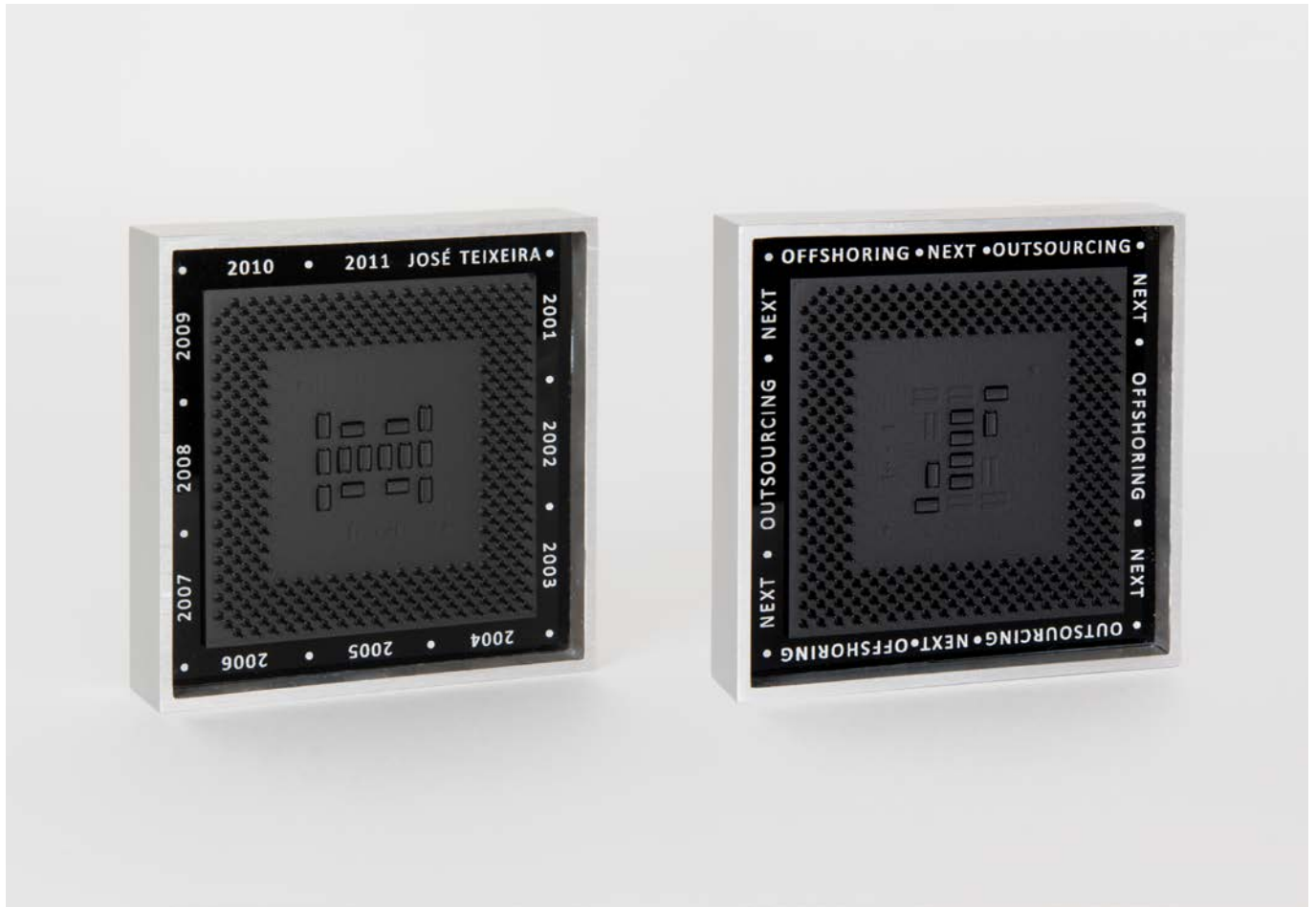
#### REFERÊNCIAS REFERENCES

- TEIXEIRA, José, (2003) “Contemporary Medals, Forms and artistic theory”, Hampshire: *The Medal*, n 43, pp. 81-83.
- TEIXEIRA, José, (2005) *The author's edition: The medal, the craftwork and artistic expression — the placement of orders, production, the public and the artist*, Porvoo: Médailles, pp. 50-54.
- TEIXEIRA, José, (2011) *Intentionality and Presence in Post-Modern Medal*, Lisbon: Médailles, pp. 73-78.
- TEIXEIRA, José, (2013) “Outsourcing next offshoring” — *The contemporary medal on the Western crisis context*, Lisbon: Médailles, pp. 205-210.
- TEIXEIRA, José, (2015) *Hybrid Objects — Lids, glasses and medals*. Lisbon: Médailles, pp. 157-164.
- TEIXEIRA, José, (2018) *The Spirit of Modernity in Helder Batista's work*. Lisbon: Médailles, pp. 95-104.
- TEIXEIRA, José, (2019) *The Geography of Cante — Reflections on the public sculpture, the medal and the pin*. Lisbon: Médailles, pp. 265-270.



[AB]

*Outsourcing. Next. Offshoring*  
— bronze e microprocessadores,  
75x75x15mm, construção, 2011  
*Landscape* — rusty brass,  
microprocessors, 75x75x15mm,  
constructed, 2011



[AB]

*Outsourcing. Next. Offshoring*  
— alumínio e microprocessadores,  
65x65x15mm, construção, 2011  
*Landscape I* — Aluminum and  
microprocessors, 65x65x15mm,  
constructed, 2011



*Um Asterisco* — vidro, latão prateado,  
neodímio e caracteres tipográficos,  
ø50x70mm, construção, 2014  
*An Asterisk* — glass, silver brass,  
neodymium, and typefaces, ø50x70mm,  
constructed, 2014

[AB]



*Entre fronteiras* — vidro, neodímio  
e alfinetes, ø50x100 mm,  
construção, 2013  
*Between Borders* — glass,  
neodymium and pins, ø50x100mm,  
constructed, 2013

[UT]



*Um lugar para ti* — latão oxidado,  
ø80mm, construção, 2003  
*A place for you* — oxidized brass,  
ø80mm, constructed, 2003



[AB]

*A rosa* — aço forjado, serra craniana,  
ø80x40mm, construção, 2013  
*The rose* — forged steel, cranial saw,  
ø80x40mm, constructed, 2013



[AC]



Small text label on the wall, possibly a title or description of the artwork.

Small text label on the side of the pedestal, providing information about the objects displayed.

Small text label on the side of the pedestal, providing information about the objects displayed.

Small text label on the side of the pedestal, providing information about the objects displayed.



Vista geral da exposição *Feci quod potui* na galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



# **JOSÉ TEIXEIRA: DESAFIANDO O TERRITÓRIO DA MEDALHA**

**Fernando Rosa Dias**

A medalhística, embora com uma história particular e com os seus próprios colecionadores e especialistas, desenvolveu-se como uma irmã pobre da escultura, um pouco como, em analogia, a gravura perante a pintura. Também como a gravura perante a pintura, a medalha apreende uma escala simultaneamente mais intimista e reprodutível, perdendo em presença física e única, e até em dimensão pública e monumento que é uma das grandes questões da história da escultura, uma espécie de distribuição privatizada, um efeito de colecionismo alargado e para menos posses. Portanto, uma dimensão pública por distribuição em espaço e colecções privadas. Tal como há um colecionismo que se especializa na gravura ou no desenho, há também um que se especializa na medalha. Tal como, por outro lado, há uma forte tradição de escultores, sobretudo que trabalhem a partir dos metais, que desenvolvem com um percurso específico, a medalha — é o caso de José Teixeira.

A medalha tem um território ou arquipélago, usando expressões que José Teixeira gosta de utilizar e que consideramos eficazes, formal e conceptualmente. Uma estrutura circular achatada (que em Portugal ficou depreciativamente conhecida no universo da medalhística como “bolacha Maria”), semelhante à moeda, sua irmã imediata na aparência. Uma pequena variação no tamanho íntimo de ambas, com a medalha a pedir a escala da mão humana, enquanto que a moeda, objecto de utilidade económica, pede para ser mais reduzida, mais perto de uma escala digital entre o polegar e o indicador que, normalmente, a seguram. Mas ambos objectos são, essencialmente, portáteis — que é mais um aspecto que diferencia a medalha da arte pública. Nesta vamos ao objecto (monumento), na medalha o objecto vem até nós ou vai connosco. Uma é uma espécie de obra comum (comunitária), a outra, diria, de partilha (individual e inter-individual).

Moeda e medalha são, também, ambas reprodutíveis por cunhagem ou estampagem, o que as torna primas da estampagem da gravura, da estampa e do selo. A moeda tem que ser de grande tiragem (como o selo), ao contrário da medalha, que reduz e se regula em tiragens mais pequenas (como a gravura). A edição de autor, numa exploração mais artística da medalha, e algumas atitudes artísticas

## JOSÉ TEIXEIRA: DEFYING MEDAL'S TERRITORY

Despite having its own history, with its own group of collectors and specialists, the art of the medal developed as one of sculpture's poor sister, as printmaking has been to painting. And like prints in relation to painting, the medal apprehends both a smaller scale and a reproductive character. While lacking in the physical presence and unicity — and indeed the public and monumental dimensions that have been one of the main issues in the history of sculpture — it has benefited from a kind of privatized distribution effected by a widespread collecting allowed by its affordability, and hence a public dimension ensured through its distribution in private collections. Just as we find a particular kind of collection dedicated to printed works or drawings, we also find collections specialized in medals. Conversely, we also find a tradition of sculptors who work primarily with metal and who develop a specific line of work in medals — José Teixeira is one such case.

The medal has its own territory, or archipelago, terms which José Teixeira likes to use and which we find formally and conceptually apt. A flat, circular structure (which in Portugal became derogatively known within the world of medal art as *bolacha Maria* (a typical Portuguese circular biscuit), similar to the coin, its close relative in appearance. A slight variation in their equally intimate size, the medal seeking the scale of the human hand while the coin — an object of economic utility — seeks a more reduced scale, closer to the digital measurement between thumb and indicator. Both objects are, nevertheless, essentially portable — a feature that further distances the medal from the domain of public art. We must go towards the latter, while the former comes to our encounter and travels with us. One is made to be enjoyed collectively (by the community); the other to be shared amongst individuals.

Likewise, coin and medal are both reproducible through coinage or casting, rendering them close relatives to prints, stamps and engravings. The coin requires large editions (like the stamp), contrary to the medal, which is reduced and controlled by smaller editions (like printmaking). Limited editions,

a more artistic exploration of the medal, together with some contemporary artistic attitudes, such as the *ready-made*, have distanced medals further from the intensive multiple edition of coins, bringing it closer to single or limited editions — an issue that has been the object of theoretical exploration by Teixeira himself (2003, 2004, 2010, 2012, 2018).

Furthermore, bear in mind that medals, just as coins, also present a double face (an obverse, which defines its front or main imprint, and its reverse, or back), as if also possessing heads and tails, thus implying that, contrary to other images (screen, paintings, prints, or even stamps), it is not limited to a single side, but lives through the relationship established between both. There is a bi-faceted structure, two sides of the same coin, combining formally and semantically. There is a Janus complex or problem (the mythical patron of coiners and its first practitioner) that is essential to an understanding of the medal (Teixeira 2009). But while Janus represents the choice, a play between past and future, the medal requires a reconciled combination. In principle, just like Janus, the medal demands an inequality between its *faces*. But while Janus' gaze turns forward and backward, as diverging from himself, the medal wants to be looked at from the front and from the back, in a complementarity where not just one, but one with the other must be seen. Just as Janus' faces never touch, both faces of the medal must also, on principle, never be viewed by the same gaze at the same time.

Just like the metal coin, the medal requires similar technological devices; it can be cast, coined, stamped and assembled. The first two methods derive from the classical tradition and the latter was developed during the modernist period. Besides the traditional procedures, José Teixeira additionally resorted to other less common technologies such as turning (*The eye*, 2014), the forge (*The Rose*, 2013), or appropriation and assemblage (*Golden Medal* 1999), 3d prototyping (*Whale /Thunnus Thynnus — Endangered species —* 2019).

Indeed, the autonomy of the medal in relation to the coin, developed throughout the modern era, the golden age of Fine-Arts, allowed it a greater freedom and brought it closer to the art of sculpture. Such autonomy enabled the development, in the modern medal, of other construction

contemporâneas como o *ready made*, afastam ainda mais a medalha da edição intensiva múltipla da moeda, aproximando-a de edições únicas ou reduzidas — questão que tem tido exploração teórica pelo próprio artista (TEIXEIRA, 2003, 2004, 2010, 2012, 2018).

Considere-se também que, tal como a moeda, a medalha apresenta-se com frente e verso (ou *anverso*, que define a frente, o cunho principal, e o seu *verso*, *avesso ou reverso*), como se tivesse também cara e coroa, pelo que, ao contrário de uma imagem (ecrã, pintura, estampa, ou mesmo um selo), não vive apenas de uma face, mas da relação das duas. Há uma estrutura bifacetada, dois lados na mesma moeda, a conjugarem-se formal e semanticamente. Há um complexo ou problemática de Janus (a figura mítica dos cunhadores de moedas, o primeiro a cunhar moedas) que é necessário ao entendimento da medalha (TEIXEIRA, 2009). Mas se Janus representa a escolha, um jogo entre passado e futuro, a medalha pede uma conjugação conciliada. Por princípio, e tal como Janus, a medalha pede que as suas duas faces não sejam iguais. Mas se Janus olha para a frente e para trás, sendo uma divergência de si, a medalha quer ser vista de *anverso e reverso*, numa complementaridade, em que não há apenas uma, mas *uma com a outra*. Se os rostos de Janus nunca se tocam, as duas faces da medalha, também por princípio, nunca podem ser vistas pelo mesmo olhar ao mesmo tempo.

Tal como a moeda de base metálica, a medalha utiliza recursos tecnológicos semelhantes, podendo ser fundida, cunhada ou, estampada e, construída. Os dois primeiros métodos resultam da tradição clássica e o último foi desenvolvido durante o modernismo. Além dos procedimentos tradicionais José Teixeira utilizou ainda processos menos comuns na medalha como o torneamento (*The eye*, 2014), a forja (*The rose*, 2013), o talhe direto em madeira (*Afinador*-1995) e em pedra (*Seixos Rolados*- 2003) ou, a apropriação e a assemblage (*Golden Medal*- 1999), a prototipagem 3d (*Baleia/ Thunnus Thynnus — Espécies em Perigo* — 2019).

Exactamente, a autonomia da medalha relativamente à moeda, que se desenvolveu ao longo da Era Moderna, a época de ouro das Belas-Artes, permitiu-lhe outras liberdades



Verso, Anverso, Reverso — acrílico e vinil, (1ª série de três), ø80 mm, construção, 2002

*Verses, Obverse, Reverse* — acrylic and vinyl, constructed, 2002/3

[AC]



*Austral / Boreal* — acrílico e vinil impresso, ø110mm, construída, 2009  
*Southern / Northern* — plexiglass and printed vinyl, ø110mm, constructed, 2009

[AC]



procedures, the exploration of different formats, playing with different cuts and joints, as well as a more frequent use of laser and water-jet cutting. The medal began to explore the material and formal possibilities that can be considered the first steps towards contemporary medal experimentation — where we want to include the work of José Teixeira. These first steps, accelerating throughout the 20<sup>th</sup> century, allow other kinds of play with the traditional medal, from which other textures and forms emerge, such as the square, the ellipse or the triangle. Although such developments have not always disturbed the boundaries of medal art, new possibilities or variations were explored in medal's creation. New weights, new visual and hepatic sensations are presently emerging from medals.

Nevertheless, it is the specific features of the medal that have defined the field of exploration, whose potential has been revealed in contemporary works. In relation to sculpture, the exercise of the medal has an intimate dimension that concentrates its own problems. The formally mentioned typological reduction of the medal to a circular base (even considering its extension to other formats with modernism) can be thought of as a means for such concentration. Thus, the dimensions of space and communication seem to converge and densify in the relatively reduced scale that characterizes the object, forcing one to select and condense forms and signs in an effective synthesis. However, such synthetic concentration of conception brings an openness to its interpretation or reception, as something that opens the senses to something beyond what is contained in it. These directions of (physical) convergence and (semiotic) divergence, of closure and openness, form the antinomy within which this small object moves. On the other hand, the sculptural tradition likes to invade space, to affirm itself within it, while the medal pulls space into it, placing it inside the reduced play of forms. Space is pulled into this interior play, confined to inhabit inside that microcosm.

That is why medals are not images — and therefore, more appositely, they can belong to sculpture. An image is autonomous of its support and we can even say that to see an image is to render its support invisible. If I can see the image (in painting) I cannot see the paints and the canvas. Instead, the

e aproximou-a da arte escultórica. Essa autonomia permitiu desenvolver, já na medalha moderna, processos de construção, começando a explorar vários formatos, jogos de corte e encaixe variáveis e uso frequente de corte a laser e jato de água. A medalha começava a explorar possibilidades materiais e formais que podemos considerar um primeiro passo da exploração da medalha actual — plano em que queremos colocar o trabalho de José Teixeira. Este primeiro passo, em crescendo ao longo do século XX, permite outros jogos perante a medalha tradicional, com outras texturas e formas a emergir, como o quadrado, a elipse ou o triângulo. Se nessa história nem sempre se provocou o território da medalha, ele foi explorando novas possibilidades ou variações na criação da medalha. A medalha emerge com outros pesos, outras sensações visuais e hápticas.

Contudo, são as próprias particularidades da medalha que definem um campo de exploração cujas potencialidade se têm revelado prolíferas na medalhística contemporânea. Perante a escultura, o exercício da medalha tem uma dimensão intimista que concentra os seus próprios problemas. A referida redução tipológica, a medalha a uma base circular, (mesmo considerando que com o modernismo já se estendia a outros formatos de *contorno-base* como apontámos) pode ser pensada como um modo de concentrar os seus problemas. Assim, as dimensões de espaço e de comunicação parecem convergir e densificar-se na relativamente reduzida escala típica do objecto, obrigando a seleccionar e condensar formas e signos, numa síntese eficaz. Contudo, essa concentração sincrética de concepção funciona na leitura ou recepção como abertura, como algo que abre sentidos para além do que contém. Este movimento de convergência (física) e divergência (semiótica), de apertamento e abertura, são dois movimentos antinómicos em que se move esse pequeno objecto. Por outro lado, a escultura tradicional gosta de invadir o espaço, de se afirmar nele, enquanto a medalha puxa o espaço para dentro de si, colocando-o no interior de um jogo reduzido das formas. O espaço joga-se para dentro, confina-se para habitar no interior desses microcosmos que é a medalha.

Daí a medalha não ser uma imagem — e daí, com mais sentido, poder fazer parte da escultura. Uma imagem tem

autonomia do seu suporte e podemos mesmo dizer que ver uma imagem é nunca ver o seu suporte. Se vejo a imagem (em pintura) não vejo as tintas e a tela. Por seu lado a medalha é suporte de inscrições (imagéticas ou não) que da sua materialidade não se podem separar. Daí a diferente relação: a imagem pede a dimensão óptica, no seio da qual se realiza (DIAS, 2019, 2019b), enquanto que a medalha conjuga o óptico com o táctil. A imagem não tem o outro lado de si, não tem verso (e, portanto, um averso). O que está atrás dessa pintura da qual vejo uma imagem não pertence nem interessa a essa imagem — mesmo que seja *outra* pintura e outra imagem (mesmo que se execute uma paródia de ser o seu reverso, a mesma realidade vista de outro lado simétrico do observador). Na medalha (e na moeda) o reverso é essencial, o que faz dela um objecto manuseável, que tenho que rodar e descobri-lo nas duas faces. Óptico e háptico, olho e mão, são duas medidas de percepção da medalha.

Se sublinhâmos esta redução do mundo aos microcosmos da medalha tradicional, é para destacarmos que, sem perder essa capacidade, a medalha contemporânea abre outras conjugações, estruturais, formais, tecnológicas, materiais, conceptuais, etc., que a fazem acompanhar os movimentos da arte contemporânea. Essa espécie de microcosmos de duas faces multiplica as suas possibilidades jogando-se nos limites da sua identidade de “medalha”. A questão não é somente de novas formas, mais actuante no modernismo, mas de novas abordagens da ideia de medalha. Também não se trata de uma ideia de *anti-medalha* tal como a da *anti-arte* que muito marcou as décadas de 1960 e 1970 (já por si um exercício salvaguardado na força e autonomia da esfera artística), com a qual a medalha se desvanecia noutra possibilidade qualquer, mas de jogar nos limites o princípio da medalha — porque esse princípio tem que ser convocado para a medalha não se diluir noutro objecto (artístico) qualquer. As múltiplas possibilidades das formas, como dos materiais, participam nesse outro desafio: até que limites se pode ir para expandir e perturbar esse *território da medalha*? Ou até que ponto a medalha se pode desdobrar e expandir do território da medalha sem deixar de o ser? Entendemos que a criação de medalha por parte de José Teixeira gere uma variação, com pontos de identidade

medal is the support for inscriptions (not only of images) that cannot separate themselves from their materiality. Therefore, there is a different relationship between them: an image requires the optic dimension, within which it is made (Dias 2019, 2919b) whilst the medal combines the visual with the tactile. The image lacks its opposite side, it does not have a back (and therefore a reverse). Whatever lies behind a given painting whose image we are viewing, does not belong nor bears upon that same image — even when it hides another painting and another image (even when a parody of its existing reverse is presented to the observer as an identical symmetrically opposed version of the same image). In the medal (and the coin) the reverse is essential, enabling its handling, as an object that which one must turn and discover both sides. Optical and haptic, eye and hand are the medal’s two measures of perception.

If we have underlined this reduction of the world to the microcosm of traditional medals, it is only to highlight that, without losing said ability, the contemporary medal opens up new structural, formal technological, material and conceptual combinations, which enable it to keep up with the movements of contemporary art. That kind of two-faced microcosm multiplies the possibilities that play with the limits of its identity as “medal”. It is not solely the question of new forms, so prominent during modernism, but of new approaches to the notion of medal itself. Neither does it imply the idea of an anti-medal, similar to the notion of anti-art which so significantly marked the 60s and the 70s on the 20<sup>th</sup> century (an exercise safeguarded by the force and autonomy of the artistic sphere by itself), with which the medal would fade into some other existence, but instead a play within the limits of the medal’s underlying principle — because that principle must be convoked in order to prevent the medal from being diluted into any other (artistic) object. The multiple possibilities of forms, as well as materials, participate in this other challenge: how far can the limits be pushed to expand and disturb the territory of the medal before it ceases to be one? We find that Jose Teixeira’s creative approach to the medal, while displaying features of his own identity, negotiate a variation that signals the stages of exploration and trajectory within said expansion or

fold in the territory of the medal. Furthermore: how can we assess the experimental potential of that territory — how can we understand its concentrated microcosm as a laboratory of experiences? In one of his essays about the medal, published in the British Museum's journal *The Medal*, Teixeira (2003b) reflected upon the definition and limits of the medal's territory, questioning himself as a creator of a tension pushing at its limits — thus allowing him to establish, between that tension and the medal's designs a kind of working terrain, a testing laboratory within the field of the medal.

But the idea of the medal as a whole, must be addressed in the challenge posed by materials and forms, so that our perception may conceive the challenge and gauge the effect of its tension. The analogy with art itself, though not entirely suitable to the specificities of this territory, allows us to understand some features (and possibilities) of the contemporary medal — and better interpret the scope of José Teixeira's work.

As historians of contemporary art, we consider that the 20<sup>th</sup> century, an age of vanguards and anti-art, has its own historically definable paradigms. From the first vanguards to the mid-1950s, western art explored and defied the limits of form. It was the age of abstract art. Techniques and materials were pushed to their limits in the exploration of a formal autonomy of the artistic, laying bare the foundations of its being. In the medal's domain, the period we have referred to as modernism was above all a time for exploring contour formats other than the circle. From the 1950s onward, the problem of art becomes more conceptual, in the sense that the challenge no longer has to do with taking artistic problems to their formal limits, but with questioning the possibilities of “art” as such, in a play upon what “art” can (or cannot) be. It is a time that retrieves, strengthens and places the *Dada* movement at its center — a time under the *neo-dada* or *post-duchampian* paradigm (with the element of trauma that such the expression may carry with it). What is being challenged is the distinction between art and non-art, or how a work can become “art” — The vanguard is no longer a formal front, but a struggle within or against the art system itself (Bürger 1993), or “system-art” (Guérin 2019).

Well now, what occurred or may have occurred

própria, que assinalam fases de exploração e de percurso no interior dessa dobra ou expansão do *território da medalha*. Mais ainda: como poderemos avaliar nesse território as suas potencialidades experimentais — como poderemos entender no seu concentrado microcosmos um laboratório de experiências? Num dos seus textos teóricos sobre a medalha, publicado na revista, *The Medal*, do British Museum, José Teixeira (2003b) reflectiu sobre a definição e os limites desse território da medalha para com isso se interrogar enquanto criador dessa tensão dos limites — podendo assim fazer dessa tensão com os desígnios da medalha uma espécie de território de trabalho, um laboratório de ensaio no campo da medalha.

Mas é necessário atender a toda uma ideia de medalha nesse desafio de materiais e formas, para a nossa percepção conceptualizar o desafio e medir essa tensão efectuada. A analogia com a própria arte, que não funciona totalmente perante as especificidades do seu território, pode permitir-nos entender algumas particularidades (e possibilidades) da medalha contemporânea — e interpretar melhor o âmbito de trabalho do José Teixeira.

Enquanto historiadores de arte contemporânea, entendemos que o século XX, das vanguardas e da anti-arte, tem paradigmas próprios historicamente definíveis. Das primeiras vanguardas a meados da década de 1950, a arte ocidental explorou e desafiou os limites da forma. Foi o tempo da arte abstracta. As técnicas e os materiais desafiavam-se em função da exploração de uma autonomia formal do artístico, colocando-a a nu com o que ela pode ser enquanto tal. No âmbito da medalha, no tempo que já apontámos de modernismo, seria sobretudo a exploração de outros formatos de contorno para além do círculo. A partir desses anos 50 do século XX, a questão da arte torna-se mais conceptual no sentido em que o desafio já não é de levar as questões artísticas ao limite formal, mas das possibilidades da “arte” enquanto tal, num jogo com o que pode ser (ou não) “arte”. É o tempo que recupera, fortalece e coloca no centro de si, o movimento *Dada* — um tempo sob o paradigma *neo-dada*, ou *pós-duchampiano* (com a dimensão de trauma que esta expressão pode transportar). O que se desafia é o que pode ser arte ou não “arte” e não como é que a obra pode

ser arte. A vanguarda já não é formal, para se decidir perante ou contra o próprio sistema da arte (BÜRGER, 1993) ou a “arte-sistema” (GUÉRIN, 2019).

Ora bem, e o que se passou ou poderia passar neste processo histórico com o *território da medalha*? Estará o escultor limitado, e como? O escultor que executa uma medalha pode muito bem pertencer a essa consciência das transformações artísticas da segunda metade do século XX, mas se ele está a trabalhar no território da medalha, ele tem que subtrair-se de uma mera ideia de arte — tem que entrar nesse território (e microcosmos) particular para exponenciar os desafios. Desafiar uma ideia de medalha, tal como a arte *neo-dada* desafiou uma ideia de arte, implica ainda na estrutura formal em que se move a identidade da medalha, uma espécie de *gestalt* medalhística. Portanto, desafiar a ideia de medalha não é abrir como no campo alargado da arte, mas de concentrar para esse território (que, pertencendo à campo da arte, tem particularidades) para no seu interior conceber essa abertura de possibilidades criativas.

O desafio é assim necessariamente duplo, tal como o movimento simultâneo da *poiética* criativa, porque desafiar a medalha não pode ser feito mergulhando num mais vasto mundo ou sistema da arte, onde o território e toda a noção de medalha se diluiria. Para actuar num desafio ao território da medalha é actuar com essa estrutura formal daquilo que nos permite ainda identificar como medalha — mesmo que *a posteriori* — porque a ideia de medalha vincula essa estrutura ou matriz formal, ou mesmo uma *ideia formal*, que já não existe quando falamos de “arte”. Sem *forma* característica, sem critérios de definição, exactamente porque são operativamente infinitas as suas formas e noções enquanto se dispersam num museu imaginário, seja privado ou social, que também já não nos delimita nada de concreto, a “arte” já não permite aceitar qualquer delimitação do seu vasto território. A medalha, por seu lado, permite trabalhar um limiar que nos posiciona, mesmo que em tensão (que, como vimos, nos interessa), para medirmos até que ponto estamos dentro do seu território. Isso faz com que seja *simultaneamente duplo* o desafio da medalha: formal (a estrutura da medalha) e conceptual (a ideia de medalha), porque não podemos separar estas duas dimensões. O que se coloca fora

within the territory of the medal in this historical process? Has it limited sculptors, and if so, how? The sculptors who execute a medal may very well be imbued with the conscience of mid-20<sup>th</sup> century artistic transformations, but if they are working within the field of the medal, they must subtract themselves from a mere idea of art — they must enter that specific field (and microcosm) in order to potentiate the challenges. To defy a given idea of the medal, just as *neo-dada* defied a given idea of art, also affects the formal structure within which the medal's identity can move, a kind of *gestalt* in medal art. Therefore, defying the idea of the medal is not tantamount to an opening up, as in the broad field of art, but to a concentrating upon that precise territory (which, despite belonging to the field of art, has specific features), in order to conceive such an opening to new creative possibilities within it.

The challenge is therefore twofold, similar to the simultaneous movement of creative *poiesis*, because challenging the medal cannot be done by diving into a more ample domain or system of art without the medal's territory and even the notion of medal itself becoming diluted. In order to act upon a challenging attitude within the territory of the medal it is necessary to act on the formal structure in which we can still identify the medal — even if *a posteriori* — because the idea of the medal is bound with that structure or formal matrix, or even to a formal idea that no longer exists when we refer to “art”. Without a characteristic *form*, without defining criteria, “art” no longer accepts any limitation to its vast territory, exactly because its forms and notions are operatively infinite as they are dispersed in an imaginary museum, private or social, no longer limited by anything concrete. The medal, in turn, allows us to operate on a threshold, under whose limits we can position ourselves, albeit unstably, to gauge the extent to which we are still within its territory. That is what makes the challenge to the medal double and simultaneous: formally (the medal's structure) and conceptually (the notion of the medal), as two inextricable dimensions. Everything placed outside the field of medal art (a microcosmic territory) would not be placed in the multiform tensions of its identity, and would thus not be perceived as a medal — and it is that field

that elicits an understanding regarding all that still remains of the medal after the challenge to its territory. Thus, taking this territory of identity to its limits, diving into such a double and reciprocal challenge, into the amplification of that same territory, has been the exercise of contemporary medal art, to which José Teixeira has contributed.

Let us sketch some further exploratory reflections on the question of the medal's semiotics, which rests upon the combination of text and image. Just as the coin, the medal is associated to a value, but while in the coin its value becomes monetary, in the medal it becomes a symbolic value. Whereas the medal primarily communicates and celebrates through signs — its economic value emerging later, the coin (as the paper bill or post stamp) has a precise monetary value which defines its primary and determining function, on which its symbolical/commemorative dimension is inscribed. The problem of the medal (as of the coin) resides in how to adjust the signs — whether symbols, logos, images, letters, etc. — to its reduced scale and circular format. Everything must be concentrated and reduced. The medal produces a laconic effect, from the forms to the text. It does not allow the possibilities of a painting or illustration, but rather of a miniature. This reduces the possibilities of its imagery, narration and representation. Their translation, based on the very notion of an imprint, is to leave a symbolical mark that concentrates or configures its meanings. But the aforementioned artistic challenge to the territory of the medal launches deviations and new possibilities to the medal's traditional vocabulary and language, with its effigies or figures, the explanatory titles and dates of celebrated events. New plays of language become possible as the territory of the medal is challenged.

José Teixeira has already developed a vast practice in this field, both in the domains of production, theory and teaching. He belonged, and indeed was one of the founders of the *Anverso/Reverso* group, together with Hélder Batista (Teixeira 2000, 2003, 2016, 2016a), a very important group within the history of medal work at Lisbon's School of Fine Arts (FBAUL), from its inception at the beginning of the decade of 1990. As the result of a series of talks organized among a group of teachers and old students from that school, the group started to be

deste campo da medalhística (um *território-microcosmos*) não se colocaria nas suas tensões multiformes de identidade, e não seria desse modo visto como medalha — e é esse campo que atrai um entendimento sobre o que ainda temos de medalha desse desafio ao seu território. Assim, levar esse território identitário ao limite, mergulhar nesse duplo e mútuo desafio, na ampliação desse mesmo território, tem sido o exercício da medalhística contemporânea, para a qual José Teixeira tem contribuído.

Esboçemos ainda algumas reflexões introdutórias em torno da questão semiótica da medalha, que tem por base uma articulação de texto e imagem. Tal como a moeda está associada a um valor, mas o que na moeda se tornou um valor monetário, na medalhística tornou-se um valor simbólico e comemorativo. A medalha comunica e comemora com signos e só depois se pode falar em valor económico; a moeda (como a nota ou o selo postal) surge com valor monetário preciso, que é a sua primeira e determinante função, e só a partir dessa base lhe é normalmente inserida uma dimensão simbólico-comemorativa, como algo que acompanha essa dimensão simbólica. O problema da medalha (como da moeda) centra-se em como ajustar os signos, sejam símbolos, logótipos, imagens, letras, etc., ao seu reduzido tamanho e formato circular. Tudo se concentra e reduz. Há um efeito lacónico na medalha, das formas ao texto. Não tem as possibilidades de um quadro nem de uma ilustração, mas de uma miniatura. Isso reduz a dimensão imagética, as suas possibilidades de narração e representação. A sua tradução, a partir da própria ideia de cunho, é o de deixar uma marca simbólica que concentra ou *con-figura* os significados. Mas o referido desafio artístico ao território da medalha lança desvios e possibilidades perante a linguagem tradicional da medalha, com as suas esfinges ou figuras, os seus títulos explicativos do que se comemora, ou datas. Novos jogos de linguagem são possíveis enquanto se desafia a medalha.

O percurso de José Teixeira na medalha é já vasto, na produção, teoria e ensino da sua prática artística. Pertenceu ao grupo *Anverso/Reverso*, de que é quase um dos fundadores, com Helder Batista (TEIXEIRA, 2000, 2003, 2016, 2016a), grupo muito importante na história da medalha da FBAUL desde o seu nascimento no início da década de 1990.

Resultando de tertúlias perto da FBAUL, de Professores, e antigos alunos, o grupo foi-se definindo na própria discussão da questão da medalha que tinha prática em todos os seus membros. Assim foi possível juntar imediatamente diferentes gerações, mais ou menos modernas, mas sempre numa exploração que já não se podia reduzir à tradição.

Com todas estas premissas, tentemos abordar a vasta produção medalhística de José Teixeira em função de linhas de trabalho e de problematização do território da medalha, que apenas articula alguma linha cronológica pelo facto de estar no interior de um percurso de trabalho que segue mais um trilha de investigação do que de respostas a encomendas enquadrável no que teorizamos enquanto processo criativo e investigativo articulados (DIAS, 2015, 2015b, 2018, 2019a).

A produção de medalha de José Teixeira tanto oferece respostas a encomendas como, sobretudo, desenvolve uma produção de autor, normalmente de edições mais limitadas ou de peças únicas, na qual pode assumir uma exploração mais artística. Mas não se trata de uma dicotomia. A exploração artística oferece linhas de trabalho (novos materiais, novas formas, processos, etc.) que se podem reflectir nas peças de encomenda, e estas não estão impedidas de serem lugares de experimentação. Criar e pensar a medalha na tensão entre o seu princípio de reproduzibilidade (um dos conceitos-chave da medalha) e de autor, tem sido uma das suas questões (TEIXEIRA, 2000; 2003b, 2003c, 2004). É claro que a medalha artística de autor, permite outras opções de trabalho, como a curiosidade dos auto-retratos. Há uma aplicação do retrato na história da medalha (e na moeda), nas esfinges comemorativas e de poder, mas será bem menos natural o auto-retrato do autor enquanto problema.

Neste âmbito temos *Auto-Representação (o tempo sem fim)*, em acrílico e vinil (2002–2003) que usa a estrutura circular base para expor uma sequência fotográfica, algo cinética, em torno da sua própria figura. A mesma lógica assume um jogo conceptual com os títulos na série, diríamos trilogia, *Verso, Anverso, Reverso* (2003). Heranças cinética do futurismo em directa articulação com essas múltiplas vistas que era a temporalidade estrutural do cubismo. O mundo não

shaped around the discussion of issues concerning the medal, as they featured in the work of its members. Thus, it became possible to immediately congregate different generations of artists whose exploration of the field could no longer be limited to the canons of tradition.

Based on all the premises above, we shall try to approach José Teixeira's vast production from the perspective of its questioning of the medal's territory, relating it to a chronological thread only insofar as it may help to trace stages within a practice that has primarily followed the trail of research, rather than responding to commission work, and thus might be framed within a theory of research-led creative processes (Dias 2015, 2015b, 2018, 2019a).

José Teixeira's medal production does not shun commission work, but above all it privileges authorial works, usually in more limited editions or even unique pieces, in which he can assume a more artistic exploration. But it is not a matter of dichotomy. Artistic exploration opens up lines of work (new materials, new forms, processes, etc.) that may be reflected in commission works, and conversely, nothing prevents the latter from being the stage for experimentation. Creating and conceiving the medal within the tension between its principle of reproducibility (one of the medal's key concepts) and authorship, has been one of Teixeira's central issues (Teixeira 200, 2003b, 2003c, 2004). Surely, the artistic medal author-piece allows other working options, such as the curiosity of self-portraits. There is a tradition of portraiture in the history of the medal (and coin), as in the effigies that celebrate figures of power, but the problems posed by authorial self-portraiture are far less natural.

In this range, we find a work like *Auto-Representação, o tempo sem fim*, (acrylic and vinyl, 2002–2003), which uses the circular base structure to expose a somewhat kinetic photographic sequence of his own figure. The same rationale assumes a conceptual play with the titles, in the series, or trilogy, *Verso, Anverso, Reverso* (2003). Futurism's kinetic heritage is directly related with the multiple viewpoints that comprised cubism's structural temporality. The world cannot be reduced to the perspectival representation I make of it, it will always exceed me. The subject-author

self-represents himself in three different moments, as if making an effort to present himself in several situations, in this instance isolated and from three sides, resorting to the medal's characteristic nomenclature. Just as the medal has two sides, which I can cyclically alter between, never encompassing the whole, but only one side or the other, so too the subject has different sides to his face. Time is thus inscribed into this structure of representation.

A different dimension of self-representation (or, more accurately in this instance, an autobiographical one) emerges in the series of works entitled *Nocturno Austral*, *Nocturno Boreal*, and *Céu Nocturno nos Hemisférios Austral e Boreal* (all stainless steel and acrylic pieces from 2009) is one of the examples where José Teixeira works the medal as a microcosm — or the macro into the micro, the large into the small, as an exercise that acts as a metaphor for all medal exercises. *Nocturno Austral* and *Nocturno Boreal* reveal a self-biographical reference by pointing to the place of birth (past) and current place of residence (present), corresponding to different hemispheres. Through this bi-faceted temporal parallelism another one is defined, between concrete topographies (each of these places) with their photographic reliefs and a view of the nocturnal starry sky as seen from each of these hemispheres. Thus designed, the hemispheres live in opposition within the medal's structure, between *one side and the other*, as the medal lives between *one face and the other*. Topos and universe, earth and sky, obverse and reverse, besides the subject-author's two time-frames, are concentrated in pieces such as *€ros* and *PŞik*, *Seixos Rolados* ou *Feci quod potui, faciant meliora potentes*, executed in 2003.

#### 1. NEW MATERIALS AND FORMS

One of the more obvious lines explored in contemporary medals is the material and formal extension. The challenge implies: to what extent does it remain a medal as different materials and formal solutions are incorporated? Or conversely, by doing so, to what extent does it remain a medal or we can still consider it a medal?

One of the pieces that we are immediately interested in is Teixeira's Golden Medal, in which a transparent acrylic plaque surrounds a brass iron

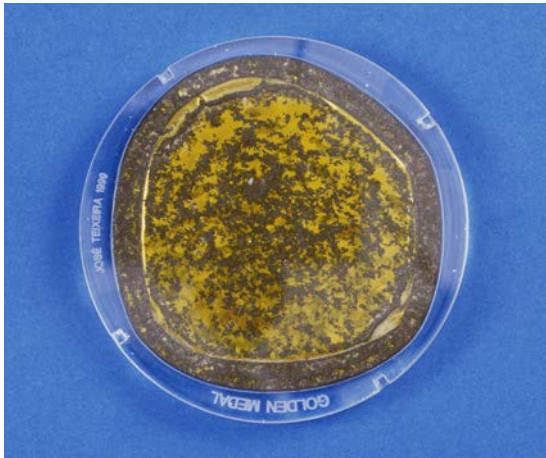
se reduz apenas a um lugar perspectivado que tenho dele, ele ultrapassa-me sempre. O *sujeito-autor auto-representa-se* em três momentos, como que se esforçando por se apresentar em várias situações, aqui isolados e de três lados, utilizando nomenclatura típica da medalha. Tal como a medalha tem dois lados, que posso alterar ciclicamente nunca tendo a totalidade, mas sempre ou uma face ou outra, também no sujeito tenho diferentes lados de uma face. O tempo inscreve-se nesta estrutura de representação.

Outra dimensão auto-representativa (ou, no caso, com mais sentido, autobiográfica) surge nas série de peças *Nocturno Austral*, *Nocturno Boreal* e *Céu Nocturno nos Hemisférios Austral e Boreal* (todas de 2009 e em aço inox e acrílico), é um dos trabalhos em que José Teixeira trabalha a medalha como microcosmos — ou o macro no micro, o grande no pequeno, em exercício de informação que serve de metáfora a todo o exercício da medalha. *Nocturno Austral* e *Nocturno Boreal* apresentam uma relação auto-biográfica, ao apontarem para o lugar de nascimento (passado) e de morada actual (presente), que correspondem a diferentes hemisférios. Neste paralelismo bifacetado de tempo define-se outro, entre um topo concreto (cada um desses lugares) com os seus relevos fotográficos e uma vista do céu nocturno estrelado tal como é visto a partir de cada um desses lugares. Os hemisféricos, assim conceptualizados na estrutura da medalha, vivem essa oposição entre *um lado e o outro*, como a medalha *uma face e a outra*. Topos e universo, terra e céu, verso e reverso, além de dois tempos do sujeito-autor, concentram-se em peças como *€ros* & *PŞik*, *Seixos Rolados* ou, *Feci quod potui, faciant meliora potentes*, realizadas em 2003.

#### 1. NOVOS MATERIAIS E FORMAS

Uma das linhas mais imediatas que a nova medalha tem explorado é a extensão material e formal. A desafio é: até que ponto tenho ainda medalha ao incorporar diferentes materiais e expandir as soluções formais? Ou, invertendo, ao fazê-lo, até que ponto ainda tenho medalha ou posso ainda falar de medalha?

Uma das peças que nos interessa de imediato de José Teixeira é *Golden Medal*, na qual uma placa transparente de



[MP]

*Medalha de Ouro* – acrílico  
cristal e ferro latonado,  
construção, 1999

*Golden Medal* – plexiglass and brass  
steel,  $\phi$ 110mm, constructed, 1999



[AC]



[AB]

*Noite & Dia* – bronze/ alumínio,  
 $\phi$ 100x40mm, fundição de areia, 1996  
*Night & Day* – bronze,  $\phi$ 100x45mm,  
sand casting, 1996





*Ilha* — bronze, ø110 mm, fundição de areia, 1997

*Ilha* — bronze, ø110 mm, sand casting, 1997

[JT]



*Seixos Rolados* — ônix, (série de três), ø100mm, talhe direto e jato de areia, 2003

*Rolled Pebbles* — onix, ø100mm, direct cut and sandblasting, 2003

[JT]

acrílico rodeia um ferro latonado, com as suas marcas de ferrugem. Uma profundidade histórica, de desgaste do material, invade a peça. A peça central tem algo das explorações dos materiais pobres que se incorporam na arte. Lembrando nomes do *informalismo matérico*, como Alberto Burri ou Antoni Tàpies, o material central surge já com a sua história, a sua marca, e é essa que se transporta para *dentro* da medalha. Há algo do *objecto trouvé* ou do *ready made*, ou ainda da assemblage, mas este objecto não está intacto como estas noções pedem, visto já não sabermos o que ele era (o funcionamento do *ready made* de Duchamp está exactamente no facto de reconhecermos de modo intacto aquele objecto, o urinol por exemplo, tal como ainda poderiam cumprir as suas funções de origem): neste caso, esse objecto está desgastado, pobre, sofrido, maculado, que um tempo anterior lhe impôs. Ao ser rodeado com a placa de acrílico cristal, esse pedaço de latão emerge como uma espécie de sobrevivente, como um relicário, procurando recuperar uma dignidade a partir do seu próprio sofrimento.

Outra variação é uma actuação sobre o próprio material, impondo-lhe essa dimensão de desgaste. É o caso da série *Memória* (*Memória I* e *Memória II*, ambas de 1995), das primeiras medalhas de José Teixeira, replicadas em bronze pelo processo de fundição de areia. Aqui esse tempo é mais produzido ou simulado. Reencontramos os mesmos mecanismos de desgaste do metal nas peças, *Outra Noite e Dia* (1996–1997), *Oásis* (1997) ou *Ilha* (1997), que ainda trabalham concavidades e convexidades que deformam o cilindro achatado da medalha tradicional.

Em 2003 José Teixeira utilizou ainda seixos para a construção de uma série de peças de medalha de sabor artístico a que chamou *Seixos Rolados* (2003). A pedra sofre um talhe para adquirir essa forma da *medalha-seixo* (de medalha que parece seixo e vice-versa) da qual resulta uma textura que particulariza *cada pedra*, para depois nela actuar uma tecnologia de inscrição própria — jacto de areia — que permitiu marcar na pedra os pictogramas e a legenda. São aparências de seixos produzidos por José Teixeira, com um saber de escultor ao serviço da medalha — foi o próprio que nos informou que comprou a pedra onix (no Pardal Monteiro, em Pêro Pinheiro), tendo depois mandado serrar a pedra

surface with its rust marks. The piece is invaded by a historical depth contained in the material's wear. The central piece has something of the exploration of lowly materials that are incorporated in artistic works. Evoking names of informal matterism such as Alberto Burri or Antoni Tàpies, the central material appears already bearing its own history, its mark, which is transported *into* the medal. There is something of the *objet trouvé* or *ready-made*, or even still of the assemblage, but this object is not as intact as these notions imply, since we cannot know what it used to be (the working of Duchamp's ready-made lies precisely in our recognition of the object as untouched, like the urinal, and potentially still able to perform its original function): in this instance, the object has the wear, coarseness, damage and bruising inflicted on it by a previous time. Being surrounded by a tablet of crystal acrylic, this piece of brass emerges as a kind of survivor, as a reliquary, seeking to recover its dignity out of its own suffering.

Another variation implies acting upon the material itself, inflicting the element of wear into it. Such is the case in the series *Memória* (*Memória I* and *Memória II*, both from 1995), which are among José Teixeira's first medals, replicated in bronze through a sand-casting process. In this instance, time is produced, rather than simulated. We reencounter the same devices for wearing down the metal in the pieces *Outra noite e Dia* (1996–1997), *Oasis* (1997) or *Ilha* (1997), where the author has also worked the concavities and convexities deforming the flattened cylinder of the traditional medal.

In 2003, José Teixeira introduced pebbles in a series of artistically flavored medals which he called *Seixos Rolados* (2003). The stones are cut so as to acquire the form of a stone medal (a medal with the appearance of a stone and vice-versa), resulting in a texture that particularizes *each* stone, which is later acted upon with a specific inscription technology — sand blasting — to inscribe the pictograms and legends on the stone. José Teixeira has produced semblances of stones with the skill of a sculptor working at the service of the medal — the author himself informed me that he bought the onyx stone (from Pardal Monteiro's factory, in Pero Pinheiro quarry) and then had the stones cut to the desired thickness, cutting out

the circles with a hole saw before lapidating and smoothing the stone into the shape of a biconvex lens with the aid of a stonemason; finally the inscriptions were sand-blasted onto the surface. These various technological gestures enabled an innovative process of reproducibility in stone medal work, whose challenge José Teixeira assumed.

## 2. OPACITY AND TRANSPARENCY

While the traditional medal is typically opaque, José Teixeira has explored the play between opacity and transparency in his work. The combination of stainless steel and acrylic was used in pieces from 2003 (APS 10<sup>th</sup> Anniversary medal and *Maria Alberta Meneres* secondary-school inauguration medal). These pieces, combine the elements of opacity and transparency while the circular and quadrangular forms are explored. The plays of transparency defy some of the medal's principles, allowing the gaze to cut through the antinomy obverse-reverse, as if resolving the aforementioned *Janus complex*. In turn, stainless steel is a contemporary material and a novelty in medal work. We should mention that the necessary reproducibility to ensure its serial edition was only possible with the use of laser cutting — in a challenge to preserve one of the medal's most traditional features.

An exemplary piece in its use of transparency and reflections, affecting a clear visibility of the surface, albeit without disturbing the object's limits, confident in its simplification, is *The Eye as a symbol & etc.* (2014), tested in three materials: crystal acrylic (the version that was awarded in New York), aluminium and bronze. Its form alludes to a biconvex lens and was achieved with a mechanical lathe, a device with little tradition as a reproduction method. The legend was executed with a laser engraved vector drawing in such a way as to remain both an image and a recreation of the ophthalmologic or optometric laboratory, creating that variation (almost kinetic in its concentrated rhythmical sequence) with the type and arrangement of letters similar to those used in a routine eyesight test and creating the illusion of convexity. The general form, simplified as a hybrid whose shape intentionally drifts into that of an eye, structurally assumes the direct effectiveness of its allusion.

com a espessura desejada, cortou os círculos numa serra craniana, talhou e amaciou a pedra em forma de lente biconvexa com a ajuda do canteiro passando depois para a gravação em jacto de areia. Estes vários gestos tecnológicos permitiam um processo inovador de reprodutibilidade de uma medalha em pedra que José Teixeira assumiu como desafio.

## 2. OPACO E TRANSPARÊNCIA

Se a medalha tradicional é opaca, José Teixeira tem explorado jogos entre opacidade e transparências. A combinação de aço inox e o acrílico foi utilizado em peças de 2003 (10.º Aniversário da APS; *Inauguração da Escola Básica 2.3 — Maria Alberta Meneres*). Nestas peças o opaco e a transparência conjugam-se enquanto elementos, ao mesmo tempo que a forma circular e a quadrangular se experimentam. Os jogos de transparência desafiam alguns princípios da medalha, ao deixarem o olhar atravessar a antinomia de frente e verso, como que superando o referido *complexo de Janus*. Por seu lado, o aço inox é um material contemporâneo e constitui uma novidade na medalhística. Refira-se ainda que foi o uso do corte a laser que permitiu assegurar a reprodutibilidade necessária para sustentar um trabalho de edição em série — mantendo assim, por desafio, uma das tradicionais características da medalhística.

Peça importante no uso da transparência ou de reflexos, afectando a visibilidade clara da superfície, embora sem perturbar o limite do objecto, seguro na sua simplificação, é *The eye as a symbol & etc* (2014), experimentada em três materiais: acrílico cristal (versão premiada em Nova York), alumínio e bronze. A forma alude a uma lente biconvexa que foi conseguida através de um torno mecânico, com parca tradição enquanto método de reprodução. A legenda é realizada com um desenho vetorial gravado a laser para ser simultaneamente *imagem* ao recriar o ambiente laboratorial do oftalmologista ou optometrista, criando essa variação (aqui quase cinético na sequência rítmica concentrada que concebe) de corpo e formato das letras do exercício habitual de uma consulta e de uma ilusão de convexidade. A forma geral, simplificada num híbrido que resvala intencionalmente da forma da medalha para a de um olho, assume estruturalmente a eficácia directa da sua alusão.



[AC]

*O olho enquanto símbolo & etc.* — acrílico cristal, ø75x20mm, torneamento e gravação a laser, 2014

*The eye as a symbol & etc.* — crystal acrylic, ø75x20mm, turned, 2014



[AC]

*O olho enquanto símbolo & etc.* — alumínio, ø75x20mm, torneamento e gravação a laser, 2014

*The eye as a symbol & etc.* — polished aluminum, ø75x20mm, turned, 2014

### 3. FULL AND EMPTY

Another relevant line of exploration, one which disturbs the traditional “cookie medal”, is found in the experiments with the tensions between the full and the empty, concavity and convexity, transporting onto the medal a sculptural dimension and a different kind of play with space and touch, as well as with semantics. For instance, the piece *Casulo* (1997), with versions on aluminium and bronze, as a container, encloses a hollow space. The form thus conceived provided the title for the piece. Its faces are not smooth surfaces intended to contain inscriptions, but become surfaces turned into themselves, closing the space between them.

*St. Peter's International School* (2018), in stamped brass and silver, displays the shape of a heart, unfolded from a lobe, tear, or even seed, conceived through the use of a spoon, allowing the existence of two inner surfaces, in a circular play on Janus, between its obverse and reverse. The silver element in the polished treatment of the surface in this case also enables a play between reflections and mirroring that open the surface to its surrounding space. This technique, explored in modernist sculpture by names such as Constantin Brancusi or Umberto Boccioni, as well as more contemporary figures such as Jeff Koons or Anish Kapoor, acts upon the form's limits, subtracting the density of the object's body by allowing the surroundings to be projected onto the surface thus blending notions of outside and inside.

In the series *Sobre a Esfera [I-IV]* (1997), the full and the empty substitute the circular structure of the traditional medal's flattened cylinder for that of the sphere. This series develops an expansive formal variation seeking to free itself from the structure of the traditional medal and to invade the space. In this instance, as in *Um lugar para ti* (series from 2003, in paper and brass), *Faça você mesmo* (2010) ou *Flor e fruto* (2013), there is an attempt to establish a conceptual and morphological relationship through the notion of volume and the tension between the full and the empty, akin to the monumental space of sculpture.

### 4. APPROPRIATIONS AND ENCRYPTIONS

In *Orpheu* (2000), a medal conceived from the “absurd” association between a tearful rose, *made in china* (ironically chosen as an aesthetic paradigm

### 3. CHEIO E VAZIO

Outra exploração relevante, que perturba a tradicional *bolacha-maria* é a exploração de jogos entre cheio e vazio, concavidade e opacidade, transportando para a medalha uma dimensão escultórica e outro jogo com o espaço e com o toque, tal como semântico. Por exemplo, a peça *Casulo* (1997), com versões em alumínio e bronze, contendo, fecha um vazio, a possibilidade de conter. A forma concebida forneceu o título à medalha. As faces não são superfícies lisas para conter inscrições, para serem elementos que se viram para dentro de si, para fecharem um espaço.

*St. Peter's International School* (2018), em latão estampado e prateado, apresenta uma forma de coração, desdobrada de um lóbulo ou lágrima, ou ainda semente, concebida através de uma colher de sopa, permitido ter duas faces interiores, num jogo de Janus circular entre verso e anverso. A dimensão prateada do tratamento polido da superfície permite, também neste caso, esse jogo de reflexos e de espelhamentos que abrem a superfície ao espaço envolvente. Esta técnica, com exploração na escultura modernista, em nomes como Constantin Brancusi ou Umberto Boccioni, e outros mais contemporâneos (como Jeff Koons ou Anish Kapoor), ao fazer que o ambiente adjacente se projecte na superfície, que o exterior e o interior se confundam, permite essa perturbação do limite da forma, subtraindo densidade ao corpo do objecto. A forma desafia o seu limite enquanto o seu peso parece volatilizar-se ao olhar.

Na série *Sobre a esfera [I-IV]* (1997) os cheios (e os vazios) substituem a estrutura circular e de cilindro achatado da medalha tradicional, para a da esfera. A série desenvolve-se numa variação formal expansiva, sempre a libertar-se da estrutura tradicional da medalha e a invadir o espaço. Neste caso, como em *Um lugar para ti* (série em papel e em latão — 2003), *Faça você mesmo* (2010) ou em *Flor e fruto* (2013), procura-se uma relação conceptual e morfológica através da noção de volume e da relação vazio próxima do espaço monumental na escultura.



[AB]



[AC]

*Casulo* – bronze, 80x55x45mm,  
fundição de areia, 1997  
*Cocoon* – bronze, 80x55x45mm,  
sand casting, 1997

of contemporary global kitsch), and a switch *made in Italy* (ironical sign of technology's pervasiveness as the aesthetic paradigm of western classical culture), the sculptor approaches the new millennium from a Kafkian perspective, in which the morphology aims to move beyond the flat and circular form of the traditional medal.

The same set of allusions to the vegetable world is present both in *Orpheu* (2000) and *Paisagem protegida* (2014). *Orpheu* offers a hybrid (polychromous) proposal, cast in brass, wax and lead, using the replicated mould of the switch in association with vine sprout, making an ironic allusion to the generalized use of cell phones through its analogy to an antenna. In *Paisagem Protegida*, executed in glass and plastic-coated copper wire, José Teixeira places and ascending structure of trees rising vertically as if breaking through the medal's structure from which they seem to sprout, turning it into a king of root or humus. The melted glass from yoghurt cups, as an organic memory, provides the base for the flattened cylinder. Thus, while the *click* of the switch immediately reports to the instantaneous character of post-modern civilization (Dias 2005, 2014; Rodrigues 1997; Virilio 1993), the melted glass from the yoghurt cups, with its spherical shape, cautions against the consequences of the careless gestures, in its allusion to the earth's global warming.

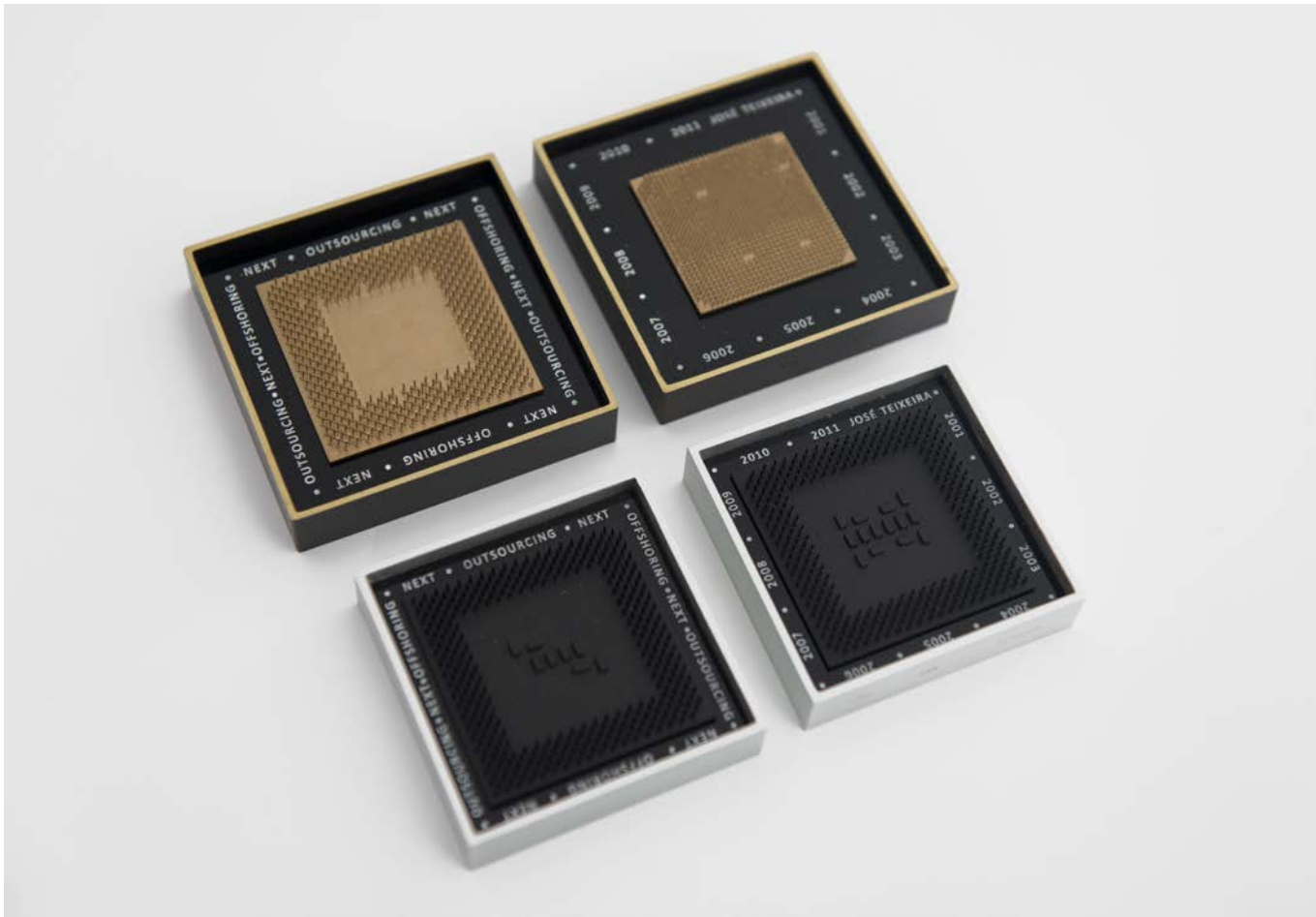
In the series *Outsourcing Next Offshoring* (2011), besides the irony of its title and of the pseudo-commemoration, the author has appropriated microprocessors (bought online) and implanted them on square frames, in one of the versions made from aluminium on a black background and on another, made from oxidized brass with a golden microprocessor. There is an almost ready-made incorporation for which only a kind of frame is provided. The processor, as if a vital organ to the computer, with a heart and brain, *contained* (or had *processed*) a vast amount of information which became encrypted and inaccessible when it comes before us. The medal is not the support for an inscribed information, but for a different kind which was (and perhaps still is) internally stored and must be extracted — contrary to the traditional medal, it is not exposed to the gaze, but protected from it. The microprocessors are used and contain a history of

#### 4. APROPRIAÇÕES E ENCRIPTAÇÕES

Em *Orpheu* (2000) medalha produzida a partir da associação “absurda” de uma rosa lacrimosa *made in china*, (ironicamente selecionada enquanto paradigma estético da atual cultura *kitsch, global*) e de um Interruptor *made in italy* (sinal irónico da tecnologia que rege o paradigma estético da cultura clássica ocidental), o escultor encara o *Novo milénio* numa perspetiva kafkiana que, morfologicamente, pretende ir além da forma circular, achatada, característica da medalha tradicional.

A mesma base de evocações do mundo vegetal surge em *Orfeu* (2000) e *Paisagem protegida* (2014). *Orfeu* é uma proposta híbrida (polícroma), fundida em estanho, cera e chumbo que utiliza a réplica moldada do interruptor associado a um rebento de videira que, com ironia, evoca o uso generalizado do telemóvel numa analogia com a antena. Em *Paisagem protegida* (2014), realizada em vidro e arame de cobre plastificado, José Teixeira coloca uma ascendente estrutura de árvores a erguerem-se verticalmente, como que rompendo a estrutura da medalha, da qual parece brotar para a tornar uma espécie de raiz ou húmus. O vidro derretido de frascos de iogurte, assume essa base como memória orgânica (como que derretida) do cilindro achatado. Assim, enquanto o *click* do interruptor traduz a instantaneidade característica da civilização pós-moderna (DIAS, 2005, 2014; RODRIGUES, 1997; VIRILIO, 1993), o vidro derretido de frascos de iogurte, com a sua forma esférica, adverte para as consequências desse gesto fácil e complacente, na sua alusão ao aquecimento global do globo terrestre.

Na série *Outsourcing Next Offshoring* (2011), além da ironia do título e da pseudo-comemoração, apropria-se de microprocessadores (adquiridos na Internet) para os implantar em molduras quadradas, uma das versões, em alumínio com o fundo a negro e, outra em latão oxidado com microprocessador dourado. Há uma incorporação quase *ready made*, que apenas cria uma espécie de moldura ou cerca ao processador. O processador, espécie de órgão vital do computador, como seu coração ou cérebro, *incluiu* (ou nele *passou*) uma vasta informação que se tornou encriptada e inacessível quando estamos perante ele. A medalha não é um suporte de uma informação inscrita, mas de outra que



[AB]

*Outsourcing. Next. Offshoring*  
— bronze e microprocessadores,  
75x75x15mm, construção, 2011  
*Landscape* — rusty brass,  
microprocessors, 75x75x15mm,  
constructed, 2011

*Outsourcing. Next. Offshoring* —  
alumínio e microprocessadores,  
65x65x15mm, construção, 2011  
*Landscape I* — Aluminum and  
microprocessors, 65x65x15mm,  
constructed, 2011



information which is now embedded in the piece. Thus, each of them holds the memory of such a mysterious bulk of information. In this manner, the piece takes us back to the *churinga* (*tjuringa*) of the Australian aborigines (Lévi-Strauss 1997: 63–70), a stone used in rituals, which incorporates tribal memories that the elder extract from it during the ritual ceremony through chanting — a stone with a curious flattened oval shape, suggesting a kind of primitive or slightly deformed medal. The *churinga* contains a lost memory within it that the initiate can recover. In the microprocessor, that memory existed in its circuits. The archaism returns to the abandoned technological object, both meeting in the end. Recovering the important historical device of the ready-made, the series *Outsourcing Next Offshoring*, also reminds us of Marcel Duchamp's work *À Bruit Secret* (196–1917), a piece that conceals an object that the author (and observer) ignores (a secret!). With the object placed inside, at Duchamp's request, by his friend and art collector Walter Arensberg, an enthusiast of ancient encrypted texts, the main purpose of the work is to conceal information possessed by another and which can be revealed by opening it up (or if Arensberg were to disclose its content), just as the *churinga*'s can perhaps be revealed by the initiate or the microprocessor's may perhaps be recovered if reinstalled into a computer.

##### 5. SOLID AND HOLLOW

Yet another feature of José Teixeira's medals is revealed in his use of the interior, as in *Abre-te Sésamo* (1999), a medal commissioned to celebrate the 750<sup>th</sup> anniversary of the Portel charter (2012), where the sculptor “conceals” a facsimile of the palaeographic document, or in the medal that alludes to the *Safeguard of the traditional arts of rattles and cowbells, a world heritage soundscape* (2014), whose inside works as a resonance box. Rather than the display of text or image, this medal is designed to produce a sound, something which is underlined by the almost total absence of the information inscribed on it — reduced to an uncluttered graphic language, whose emphasis on the typography of the legend recreates the identity marks of the objects and the schematic and simplified representation of animals, highlighting the scissor

lhe foi (ou talvez ainda seja) *interna*, mas que se tem que extrair — que, ao contrário da medalha tradicional, não se expõe ao olhar, que se reserva dele. São microprocessadores utilizados, que tiveram história e informação, mas que agora estão ali incorporados na peça — assim, cada uma delas contém a memória de ter tido essa carga misteriosa de informação. Por esta via, a peça remete-nos para as *churinga* (*tjuringa*) dos aborígenes australianos (LÉVI-STRAUSS, 1997: 63–70), uma pedra utilizada em rituais que incorpora memórias tribais que os anciãos *extraem* nos rituais em modo de lengalenga — e com uma curiosa forma oval achatada que sugere uma espécie de uma medalha primitiva ou um pouco deformada. A *churinga* contém dentro de si uma memória perdida que o iniciado pode recuperar. No microprocessador, essa memória existiu em circuitos, que ali passaram. O arcaísmo devolve-se no progresso tecnológico abandonado, tocando-se no limite. E, recuperando a grande figura histórica do *ready made*, esta série de *Outsourcing Next Offshoring* também nos lembra a obra *À Bruit Secret* (1916/1964) de Marcel Duchamp, peça que esconde um objecto que o autor (e o observador) não sabe o que é (um segredo!). Colocado a pedido de Duchamp pelo seu amigo e coleccionador Walter Arensberg, apaixonado por escritas antigas encriptadas, a grande função da peça passou a ser esconder esse objecto no interior oco que o exterior não nos informa ao olhar. Ao chocalharmos esta peça de Marcel Duchamp ela produz um ruído, fazendo supor um tipo de objecto, mas não sabemos qual. Só podemos escutar e tentar adivinhar. O objecto esconde a *informação de outro que contém*, que se pode revelar com a sua abertura (ou se Arensberg relatasse qual a peça que escondeu), tal como a *churinga* (talvez recuperável para iniciados) ou o processador (talvez recuperável se reintegrado num computador).

##### 5. O MACIÇO E O OCO

Outra particularidade das medalhas de José Teixeira revela-se na utilização que faz do interior, como sucede em *Abre-te Sésamo* (1999), na medalha dos *750 anos do Foral de Portel* (2012) onde o escultor “esconde” o fac-símile do documento paleografado ou, na medalha que faz alusão à *Salvaguarda das artes chocalheira e esquilaneira, paisagem*



[AB]



[AB]

*750 Anos da Fundação do Castelo (1261–2011) e do Primeiro Foral de Portel (1262–2012) — bronze dourado, esmaltes e papel pergaminho impresso, 75x75x10mm, estampagem e construção, 2012*

*750 Years of the Foundation of the Castle (1261–2011) and the First Portel Charter (1262–2012) — golden brass, enamels and printed parchment paper, 75x75x10 mm, stamped and constructed, 2012*

cut, an essential instrument in the craft of cowbells, which are shaped from a sheet of steel. Incidentally, once more we can establish associations with Duchamp's *À Bruit Secret*. But while the hepatic element (the rattling of the piece) provides an information that is concealed from our gaze, in this medal what we see is only completed by the hepatic relation and the noise whose surprising effect is nevertheless devoid of an inner mystery. The sound thus produced provides the desired information, indicating the animal's movement and location — a kind of “GPS tracking device for cattle”, as Paulo Lima, the anthropologist who accompanied this object's application to UNESCO, described them.

These last medals refer us to a somewhat ironic play on the medal's semantic functions. As objects that shut themselves to the gaze while telling us that they possess an inside information which is as intrinsic as irreducible. *Outsourcing Next Offshoring* radicalizes this strength by placing, at the medal's center, an object that contained or processed vast amounts of information which are possibly lost forever, as a *vanitas* of information; of medal inscriptions.

#### 6. THE RADICALIZATION OF EMPTINESS

It's important, however, to reemphasize the radical exercise with emptiness displayed in some of these works. Several medals that also reveal an interest in the dialogue with pre-existing objects — such as *Faça você mesmo* (2010) or *A rosa* (2013) — motivate a strong play with emptiness by concentrating on an enclosed cylindrical loop encircling an empty inner body — as if were left only with the ring band surrounding the medal's structure, whose emptiness defines its thickness and perimeter. We are given an indication of the medal's structure, but not its embodiment or, put differently, we are provided not with the medal as a body, but as an idea.

*Um lugar para ti* (2003) was the first in a series in which emptiness substitutes the image. This medal contains only the legend circumscribing the evocative space of memory. The surface of the flattened circular planes disappears leaving only the rim, or band, that encircles them. This strategy depurates the inscription, which becomes laconic and epigraphic, solemn even, thus bringing the medal closer to the monumentality underlying sculpture.

*sonora patrimônio da humanidade* (2014), cujo interior oco funciona como caixa de ressonância para o som. Mais que representar um texto e uma imagem, o centro desta medalha é produzir um som, o que se sublinha perante a quase total redução de informação inscrita — que assume uma linguagem gráfica, depurada, com um enfoque na tipografia da legenda que recria as marcas identitárias dos objetos e a representação esquemática e sintética dos animais, enfatizando o corte da tesoura, essencial na produção artesanal dos chocalhos, que são construídos a partir de uma folha aço. De novo, curiosamente, podemos estabelecer relações com *À Bruit Secret* de Duchamp. Mas se a relação háptica (o abanar da peça) informava de algo que o nosso olhar não tem acesso, nesta medalha o que olhamos só se completa na relação háptica e no barulho que nos surpreende sem mistério interior. O som é a informação desejada, indicando o movimento e a localização do animal — o “GPS do gado”, como lhe chamou Paulo Lima, o antropólogo que esteve nos trabalhos de candidatura deste objecto à UNESCO.

Estas últimas medalhas remetem-nos para um jogo sobre as funções semânticas da medalha, algo ironizado. Objectos que se fecham ao olhar enquanto nos dizem que têm informação imanente, tão intrínseca como irreduzível. *Outsourcing Next Offshoring* radicaliza essa força ao expor-nos como centro da medalha e da sua informação um objecto que conteve ou por ele passou quantidades exuberantes de informação, possivelmente desaparecidas para sempre. Uma *vanitas* da informação, da inscrição na medalha.

#### 6. A RADICALIZAÇÃO DO VAZIO

Mas convém destacar o já abordado exercício com o vazio, que se radicaliza em algumas peças. Várias medalhas, que também revelam um interesse pelo diálogo com o objecto pré-existente — como *Faça você mesmo* (2010) ou *A rosa* (2013), — estabelecem ainda um forte jogo com o vazio, ao centrarem-se num aro cilíndrico que se fecha deixando todo o corpo interior vazio — como se ficássemos apenas com uma fita em anel que rodeia a estrutura da medalha, definindo com esse vazio a sua espessura e perímetro. Temos uma estrutura aferível da medalha, mas não o seu corpo. Ou não temos a medalha enquanto corpo, mas enquanto ideia.



[JT]

*Faça você mesmo* — medalha performativa realizada com um marcador Dymo no final da palestra proferida durante o XXXI Congresso Internacional de Medalhística da FIDEM em Tampere, Finlândia, ± 80mm, construção, 2010

*Do it yourself* — performative medal, made with embossing label maker (Dymo) at the XXXI FIDEM Congress Medal in Tampere, Finland, ± 80mm, constructed, 2010



[AC]

*Um lugar para ti* — papel impresso, 80mm, construção, 2003  
*A place for you* — printed paper, 80mm, constructed, 2003

The enclosed ring form, first tried with the inscription on paper and later tested in a more durable version on silver coated brass and oxidized brass (a place for you), would then assume the form of an open bracelet, as the metaphor for a paradoxical rupture; the most fragile material (paper) maintains the integrity of the circle, while the apparently more robust metal gives way to an aperture, as if the message were implicitly more than matter.

The piece *Faça Você mesmo* is indeed a peculiar instance of the author's material, performative and conceptual attitude towards emptiness. The medal was executed with a *Dymo* marker pen at the end of a lecture given by José Teixeira during the XXXI International Medal Congress in Tampere (Finland). The construction of a medal through a performative act is made simple through the use of material, a band enclosing hollowed out faces and containing the inscription which is thus reduced to the medal's outer rim legend. In its simplicity, the piece summons the convergence of conceptual, performative, and formal dimensions into the territory of the medal.

In another play with emptiness, we are yet presented with *Flor e fruto* (2013) and *A Rosa* (2013). *Flor e fruto* is a studio piece, built with hammer and anvil using hoops of stainless steel to simulate a flower and a fruit. The elements, like two rolled up sides — the medal's sides — rise up in the air, freed from their base structure and from their relation to those sides, erecting their sculpture-like forms. The rings corresponding to the perimeter deform their circular and linear structure, metamorphosed into a form that evokes the plant's productive cycle. Emptiness is a decisive element, functioning as an incorporated space which evokes an unembodied volume — but remaining space, nonetheless.

*A Rosa* consists in a forged steel rose set inside a hole saw enroled into a hoop or ring, providing a protective structure. The saw's toothed edge becomes an image of the thorns. The medal's circular shape is present, but its interior is an empty space, enclosed by the ring protecting the rose that defines the space. What used to be solid and dense in the traditional medal becomes emptiness. The interior is the emptiness that makes space for the rose. The rose is not inscribed on the medal, or inside of it, but within a space enclosed by the saw.

*Um lugar para ti* (2003) foi a primeira de uma série em que o vazio *substitui a imagem*. Esta medalha é apenas a legenda que circunscreve um espaço evocativo da memória. Os planos achatados circulares desaparecem enquanto superfície, para ficar apenas o bordo que as rodeia, como uma fita. Esta estratégia depura a inscrição, torna-a lacônica e epigráfica, algo solene, que aproxima a medalha da monumentalidade jacente na escultura.

A forma de aro, fechado, primeiro com a inscrição realizada em papel e, posteriormente, testada numa versão mais perene em latão prateado e em latão oxidado (*a place for you*), assume depois, a forma de uma bracelete, aberta, como se fora a metáfora de uma ruptura paradoxal; o material mais frágil, (papel) mantém a integridade do círculo, enquanto que o metal, aparentemente robusto, cede lugar à abertura como se, implicitamente, a mensagem fosse mais duradoura que a matéria.

Peculiar, na atitude material, performativa e conceptual com que lida com o vazio, é a peça *Faça você mesmo* (2010), medalha realizada com um marcador *Dymo* no final de uma palestra proferida por José Teixeira no XXXI Congresso Internacional da medalhística em Tampere (Finlândia). A construção de uma medalha em acto performativa simplifica-se no uso do material, uma fita que fecha um aro, esvaziado de faces, para aceitar a inscrição na própria fita, reduzida ao bordo/legenda da medalha. A peça, na sua simplicidade, faz convergir dimensões conceptuais, performativas e formais — sempre no âmbito da medalha.

Noutro jogo com o vazio, temos ainda *Flor e fruto* (2013) e *Rosa* (2013). *Flor e fruto*, peça construída em atelier com recurso ao martelo e bigorna, utiliza aros de aço inoxidável para simular uma flor e um fruto. Os elementos, como se fossem os lados que enrolam — faces das medalhas — libertam-se no ar, fora da estrutura base e da relação com essas faces, para construírem no espaço formas de sabor escultórico. Os anéis correspondentes ao perímetro, deformam a sua estrutura circular e linear para se metamorfosearem na forma alusiva ao ciclo produtivo da planta. O vazio é um elemento decisivo, funcionando como espaço *in-corporado* como alusão a um volume sem corpo — mas sempre espaço.

*The Rose* resulta da colocação de uma rosa, forjada em

ção, colocada no interior de uma serra craniana que se enrola como um aro ou anel, criando uma estrutura protectora. Os recortes da serra tornam-se imagem dos espinhos. A forma circular da medalha está presente, mas no seu interior é o vazio que o anel fecha para proteger a rosa que define esse lugar. O que era cheio e espessura na medalha tradicional, torna-se aqui vazio. No seu interior é o espaço vazio que se apodera de um lugar para a rosa. A rosa não está inscrita na medalha, nem no seu interior, mas num espaço que a serra envolve.

### 7. A ESTRATÉGIA DO OBJECTO TROUVÉ E DO READY MADE

A medalha tradicional é um suporte de inscrição gravada que tem os seus métodos tradicionais de construção (fundição, estampagem e construção), normalmente actuando sobre metais. Um dos interesses em confrontar essa tradição, é uma aplicação no campo da medalha do *objecto trouvé* ou do *ready made*, ou de situações híbridas, questão que interessou particularmente a José Teixeira (2014), dimensões exploratórias que já se anunciaram em algumas das medalhas, da década de noventa, atrás referidas. São noções diferentes que surgiram no léxico da arte de vanguarda nas primeiras décadas do século XX, e que, apesar de alguma proximidade pelo facto de partirem de relações com objectos pré-existentes, operam de modo diferente no mundo da arte. O *objecto trouvé* é de marca surrealista e refere esse objecto já existente como *encontro*, normalmente em contexto ou associação insólita, que o artista escolhe. O *ready made*, elaborado por Marcel Duchamp, é menos um encontro e mais uma *escolha* de um objecto já produzido e em série que, sem razões estéticas ou de gosto, algo anestesado artisticamente, se propõe como arte (DUCHAMP, 1994: 191). No caso do gesto de José Teixeira, a noção de *ready made* estará mais próxima do seu uso operativo ou positivo, segundo as noções de Pierre Restany. E também numa implicação já não com o mundo da arte, mas com o território específico da medalha. O que interessa nestes objectos prévios à sua utilização é o que estes convocam ou provocam no campo da medalha, perante a forma ou ideia de medalha. No fundo, a consciência conceptual-formal da

### 7. THE STRATEGY OF THE OBJET TROUVÉ AND THE READY-MADE

The traditional medal is a support for an engraved inscription that has its traditional construction methods (forging, stamping, and casting), usually applied on metal. One of the interesting ways to confront that tradition is to apply the *objet trouvé* and the *ready-made* (or other hybrid situations) to the field of medal work, a method José Teixeira has been especially interested in recently, exploring dimensions that had already been anticipated in some of his medals from the decade of 1990, as already seen. These two distinct concepts emerged in the Avant-guard artistic lexicon during the first decades of the 20<sup>th</sup> century and, despite their proximity, derived from the relation with pre-existing objects, are distinguished in their different mode of operating within the art world. The *objet trouvé* bears a surrealist mark and refers to that already existing object as an *encounter*, usually in the context of an unexpected association chosen by the artist. The *ready-made*, as conceived by Marcel Duchamp, is less of an *encounter* than a *choice* of an already existing mass-produced object which, unencumbered by issues of taste or esthetic value, we might say artistically anaesthetized, is presented as art (Duchamp 1994: 191). In the case of José Teixeira's gesture, the notion of the *ready-made* is closer to its operative or positive use, in the wake of Pierre Restany's concepts. It is also directed, not at the art-world, but at the world of the medal. Ultimately, the formal-conceptual awareness of the medal acts upon the world so as to come across objects that, despite lacking an explicit relation to medals or art, might suggest that relation and allow a connection to be explored. Through this affinity with the *ready-made*, José Teixeira presents different possibilities.

In *Prossiga/Roll-on* (1999) the *ready-made* appears to meet the *objet trouvé*, evoking Duchamp's famous bicycle wheel. Here, the adventitious encounter between a blow-drier tube and a ping-pong ball, deals with the relation to the medal desired by such an encounter. When do the ball and the tube cease to be themselves and become a different object? When is this other object allowed to become a medal? Formally, the circular rim is elevated to assume the circular structure, defying the



[AC]

*Pim* — aço inox,  $\varnothing$  60x70mm,  
objetos encontrados e unidos, 1999  
*Ring the bell* — stainless steel,  
 $\varnothing$  60x70mm, found objects,  
gathered, 1999



[AC]

*Prossiga* — aço niquelado, resina,  
 $\varnothing$  35x100mm, assemblage, 1999  
*Roll-on* — stainless steel and plastic,  
constructed, 1999



[AC]

*Orpheu* — aço e madeira,  
150x80x50mm, construção, 1999  
*Orpheu*, stainless steel and  
wood, 150x80x50mm,  
constructed, 1999



[AC]

*Ciclotrimetria* (a arte de medir  
o círculo) — aço inox e alpaca,  $\varnothing$  55mm  
construção, 1999  
*Measuring the circle* — stainless  
steel and nickel silver,  $\varnothing$  55mm,  
constructed, 1999

medalha age sobre o mundo para ir encontrando objectos que não tendo relações explícitas com a medalha ou a arte, a sugerem, e permitem uma conexão que se explora. Nesta aproximação ao *ready made*, José Teixeira apresenta diferentes possibilidades.

Em *Rool-on* (1999), o *ready made* parece encontrar-se com o *object trouvé*, lembrando a famosa roda de bicicleta de Marcel Duchamp. Aqui o acaso do encontro, tubo de secador e bola de ping-pong, lida com essa relação com a medalha que tal encontro deseja ser. Quando é que deixamos de ter a bola e o tubo para passarmos a ter outro objecto? E quando é que esse outro objecto se permite ser uma medalha? Formalmente a borda circular eleva-se assumindo a estrutura circular, desafinado o modo achatado da medalha. Outras peças resultam desses encontros de objectos ou parte deles, como *Pim* (1999), *Orpheu* (1999) ou *Abre-te Sésamo* (1999).

*Ciclometria* ou, *medir o círculo* (1999) é concebido a partir da apropriação e *assemblage* de uma fita de aço de inox enrolada sobre si. O título refere esse fechamento sobre a estrutura circular, que reduz o comprimento da fita de aço — como se fosse um símbolo desse aperto, quase enclausuramento, que a medalha faz ao mundo ao reduzi-lo e concentrá-lo, e aos seus signos, num pequeno espaço.

Em *Um Asterisco* (2013 e 2014), de vidro, latão prateado, neodímio e caracteres tipográficos, a estrutura base de referência à medalha é uma tampa de um frasco, mas esta contém o frasco que fecha, expandido a forma. O frasco (uma das versões utiliza frasco de iogurte) apresenta uma forma de globo, ou de bolha, como um microcosmo. A medalha torna-se um contentor, no caso, de caracteres tipográficos (apenas asteriscos). De receptor de inscrições, a medalha revela-se um guardião de uma matriz tipográfica de inscrição, um sinal. O asterisco (a *estrelinha*) é um sinal neutro, que surge quando quero ocultar algo, uma mera substituição de vazio ou neutralidade da linguagem. Na mesma linha o protótipo *Between Borders* (2013) ou a pequena série *Across Borders* (2020) realizada com um frasco de laboratório com tampa de vidro e alfinetes de cabeça redonda, brancos e negros. Aqui, um ímã atrai os elementos (no caso, alfinetes) do contentor para a tampa. Frascos, matrizes de

medal's flat mode. Other pieces result from these encounters between objects or parts of objects, such as *Pim* (1999), *Orpheu* (1999) or *Abre-te sésamo* (1999).

*Ciclometria* ou *medir o círculo* (1999) is conceived from the appropriation and assemblage of a stainless-steel band rolled upon itself. The title alludes to that closing up around a circular structure, thus shortening the length of the steel band — as if it were a symbol of such a contraction, almost confinement, which the medal operates by reducing and concentrating the world and its signs within that small space.

In *Um asterisco* (2003 and 2004), made of glass, silver-coated brass, neodymium and typographic typeface blocks, the base structure referencing the medal is a jar lid, although it contains the jar which it closes, thus expanding the form. The jar (one of the versions uses a yoghurt cup) has the shape of a globe or bubble, as a microcosm. The medal becomes a container, in this case, of typographic blocks (only asterisks). From being an inscription receptor, the medal is turned into the guardian of a typographic matrix of inscription, a sign. The asterisk (a *little star*) provides a neutral symbol, often used when to conceal a message, a mere substitute for the emptiness or neutrality of language. In the same line, the prototype *Between borders* (2013) or the short series *Across Borders* (2020) made from a laboratory flask with a glass lid and black and white round-head needles. Here, a magnet attracts the different objects inside the container towards the lid. Jars, typographic typefaces and needles are pre-existing objects that are collected and assembled by the author to construct this medal-container without losing their previous identity.

## 8. INTERACTIVE MEDALS

In a variation upon the strategies of the *objet trouvé*, we find a curious exploration of interactive objects that demand a tactile or haptic dimension, in an almost playful relation with their “users”. The medal, though perhaps not as much as the coin, is an object of circulation and individual handling *par excellence*, having the appropriate scale for the hand it is intended for. The hand is that part of the body the medal which the medal seeks. We have already seen some pieces that demanded the sense



of touch in order to function as works, such as *Chocalheiras (Salv guarda das artes chocalheira e esquilaneira, paisagem Sonora património da humanidade)*. The same applies to *Abre-te sésamo* (1999). This medal is a closed container concealing something inside, a ready-made, a beautician's case. The title, combined with the switch, appeals to the sense of touch and the revelation of a mystery. The contents inside are a mystery (once again a very direct reference to Duchamp's *À bruit secret*). The switch connects with the title *Abre-te sésamo*, extending its play in the evocation of the tales in *One thousand and one nights*.

With a more conceptual dimension, interaction is also featured in the piece *Volte se faz favor* (2009), made from a quadrangular black acrylic slab on which signs are inscribed in speech balloons in a cross reference between comic-strips and the *Art and Language* group. While *Faça você mesmo* (Do it yourself) resulted from a performance carried out by the author (despite the title's suggestion that anyone could do it), *Volte se faz favor* (please come back soon) is more explicit in demanding an action, a participative attitude on the part of the observer — reminiscent of Lygia Clark's sensorial and manageable objects as well as the performances of sculptor Franz Erhard Walther. There is an irony inscribed in that call for a participative performance, in the very action of turning the piece around in the hand — and the trope, as an inversion of meaning, is one of the essential devices of irony (Dias 2015).

Somehow related to *Volte se faz favor*, we also find *Instrução Perdida* (2001), in acrylic and vinyl, which also seems to ironize with the presence of signs that are emptied, just as the title. Abandoned, anti-commemorative signs, the opposite of the traditional medal, but also encrypted signs in anticipation of the work *Outsourcing Next Offshoring*, here operated through José Teixeira's own stupefaction during the poetic process and the author's confrontation with the meaning emerging from it. The discovery of an encrypted language, as if estranged from his position as a receptor, also refers back to *Volte se faz favor*, to the observer's incredulity, leading the observer to turn the medal around in the hand — again a hepatic gesture, but now prompted by the enigma of encrypted signs. After all, the piece rolls on an acrylic base bearing

caracteres tipográficos e alfinetes, são objectos prévios ou pré-existentes, recolhidos e manuseados pelo autor, que, sem perderem essa identidade de origem, são lidados nesta combinação da *medalha-contentor*.

## 8. MEDALHAS INTERACTIVAS

Com algumas derivações da estratégia do objecto *trouvé*, há uma curiosa exploração de objectos interactivos, que pedem uma dimensão táctil ou háptica, numa relação quase lúdica com o utilizador. A medalha, embora não tanto como a moeda, que é objecto de circulação e manuseamento por excelência, já tem essa escala da mão com a qual se pretende relacionar. A mão é a parte do corpo que a medalha pede. Já vimos algumas peças que exigiam o toque para funcionarem, como as *Chocalheiras (Salv guarda das artes chocalheira e esquilaneira, paisagem sonora património da humanidade, 2014)*.

Tal já surgira em *Abre-te Sésamo* (1999). A medalha é um contentor fechado, escondendo algo, de um *ready made*, um estojo de esteticista. O título e um interruptor apelam ao tacto e à revelação do mistério. O que está lá dentro é um mistério (de novo e, também, de modo muito directo, remetemos à peça *À Bruit Secret* (1916/1964)). O interruptor *liga-se* ao título *Abre-te Sésamo* estendendo o seu jogo de alusões às *Mil e Uma Noites*.

Com dimensão mais conceptual, a interacção também surge na peça *Volte se faz favor* (2009), realizada com um acrílico negro quadrangular, que inscreve signos em balões, entre a banda-desenhada e a *Art & Language. Se Faça você mesmo* (2010) resultou de uma performance do autor, embora com sugestão de que qualquer pode fazer, aqui o título solicita mais declaradamente uma acção, uma atitude participativa por parte do observador — lembrando a arte sensorial e os objectos manuseáveis de Lygia Clark ou as peças do escultor Franz Erhard Walther (performance). Aqui, à escala da medalha, a mão. A ironia inscreve-se nesse apelo a essa performance participativa, na própria figura de virar a peça — e o *tropo*, enquanto inversão do sentido das coisas é um dos principais mecanismos da ironia (DIAS, 2015).

Com alguma aproximação a *Volte se faz favor* (2009) temos *Instrução Perdida* (2001), em acrílico e vinil, que



[AC]

*Volte se favor* – acrílico negro e branco, (série de três), 80x80x10mm, construção, 2009  
*Please come back* – acrylic, 80x80x10mm, constructed, 2009



[AB]



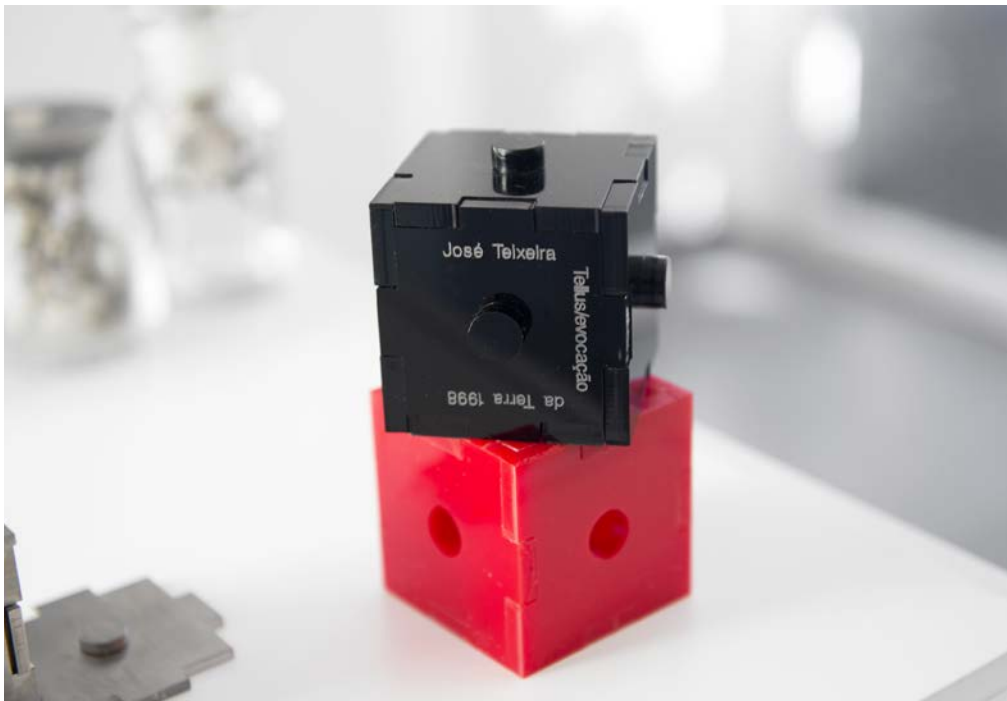
[AB]

Centenário do Nascimento de Barahona Fernandes — acrílico e latão prateado, Ø105mm, construção, Centenary of the Birth of Barahona Fernandes — silver plated brass and plexiglass, Ø105mm, constructed, 2007



[AC]

*Instrução perdida* — plástico e acrílico, ø90mm, construção, 2001  
*Lost instruction* — plastic and plexiglass, ø90mm, constructed, 2001



[AC]

*Tellus / Geia* - (evocação da terra) — acrílico, 63x63x63mm/ 60x60x60mm, construção, 1998  
*Tellus* - (earth evocation) — plexiglass, 63x63x63mm/ 60x60x60mm, constructed, 1998

its legend and identification, through a technological device (*objet trouvé* and *assemblage*) that is similar to what we find in *Golden Medal* (1999).

The perplexity caused by encrypted signs, is taken up by the author in the series *Praxis e Inovação* (2006), where he resorts to a typographic typeface used in barcodes to put a signature, as if he were one of the doctors participating in the congress (mental health medical congress) which the medal commemorates. The bar code, or QR code, highlight an enciphered language that, despite its widespread use, maintains a hermetic, encrypted character. It seems to assert that, beyond visibility and intelligibility, there is a world of codified information accessed mostly by specialists — after all, in language, what is explicit is not always intelligible.

In *Centenário do nascimento de Barahona Fernandes* (2007), we are once again presented with a device that appeals to the hand's haptic touch, in which the piece rolls on both faces, creating another playful moment of sign combinations. One of the sides focuses on the subjective order and the other on the solar system. Circularity is formally associated with the basic shape of the traditional medal, but also to a time cycle closing upon itself and returning as a ring (not incidentally, other works by José Teixeira resemble rings or bracelets). In this case, the same circular structure seeks to operate a kind of cosmic order underlying and organizing the signs, as if reaching for an object somewhere between the poetical and scientific (Teixeira, *in* *Memória descritiva*).

In its turn, *Rouge et noir* (2002) — a series of pieces in stainless-steel, using laser and water-jet cutting — displays an additional feature: when closed, the medals become part of the casing itself. The reference to an object eminently associated with gambling (and also its abuse) — playing cards — is a formal element but establishes a relation between medals and cards. Another relation we are interested in is the haptic connection of playing cards (and decks) with the hand and its scale, similar to the medal. In fact. The title alludes to the homonymous work by Stendhal, the celebrated psychological novel, whose title has been a subject of so much discussion and mystery. The narrative describes the play of social relations in France at the end of the Bourbon restoration in France,

também parece fazer ironia à presença de signos, esvaziados como o próprio título. Signos abandonados, anti-comemorativos ao contrário da medalha tradicional, mas também signos encriptados que antecipam a medalha *Outsourcing* (2011), aqui através da própria estupefação de José Teixeira durante o processo *poiético*, e do confronto do autor sobre o próprio significado do que lhe surgia. Esta constatação de uma linguagem encriptada, como que alheia ao seu lugar de receptor, apela também, sem a ironia de *Volte se faz favor*, à incredulidade do observador, fazendo este virar a medalha — novo gesto háptico, agora perante o enigma dos signos encriptados. Afinal a peça roda sobre uma base de acrílico (expositor) que tem a identificação e a legenda num procedimento tecnológico (*object trouvé* e *assemblage*) algo semelhante com o que encontramos em *Golden medal* (1999).

Perplexidade de signos encriptados que o autor retoma na série *Praxis e inovação* (2006) onde se socorre da uma fonte tipográfica associada ao código de barras, para assinar (a peça do congresso da saúde mental) como se fora um dos *médicos* que nele participaram — o código de barras ou o *qr code*, põem em evidência a linguagem cifrada que apesar de banalizada, inclusive nos produtos dos supermercados, mantêm o significado hermético, encriptado; constata-se que para lá do visível e inteligível coabita um mundo de informação codificada a que maioritariamente, acedem os especialistas — afinal, o que é explícito, nem sempre é inteligível em termos linguagem.

Em *Centenário do Nascimento de Barahona Fernandes* (2007), voltamos a ter um dispositivo de apelo ao toque háptico da mão, em que peça roda nas duas faces, criando um (outro) jogo lúdico de combinação de signos — em que um dos lados se centra na ordem do sujeito e no outro do sistema solar. A circularidade liga-se formalmente à forma básica da medalha tradicional, e a circularidade a um tempo cíclico que se fecha, que retorna como um anel (e, não por acaso, outras medalhas de José Teixeira parecem anéis ou pulseiras). A mesma estrutura circular procura aqui fazer funcionar a uma espécie de ordem cósmica que acompanha e organiza a profusão dos signos, como que procurando algo entre o objeto poético e o instrumento científico (TEIXEIRA, *in*, *memória descritiva*).

Por seu lado, *Rouge et. Noir* (2002) — série em inox cortado a laser e jato de água, tem ainda a particularidade das medalhas integrarem, quando fechadas, a própria embalagem. A referência ao objeto que mais simboliza o jogo (e também do seu vício) e o lúdico — as cartas de jogar — é formal, mas cria uma relação entre as *medalhas-cartas*. Outra relação que nos interessa, é a analogia háptica das cartas (e do baralho), à escala da mão, como a medalha. Mas nestas *medalha-cartas* os símbolos dos naipes exibem-se por apagamento dos números e letras, em pequeno jogo irónico. Na verdade, o título faz uma alusão à obra homónima de Stendhal, famoso romance psicológico de misterioso e discutido título, que se desenrola em jogos sociais situado na França da Restauração, com as suas oposições entre Paris e a província, a nobreza e a burguesia, os jansenistas e os jesuítas, sempre animado por simulações e dissimulações. Feitas para um congresso que decorreu em Paris com o tema comunicação, estas medalhas assumiam por José Teixeira uma identificação simbólica nas pintas dos naipes relativa à narrativa da avaliação do júri: às de copas = artista; dama de ouros = prémio; cena de paus = júri.

A dimensão lúdica surge também ao olhar a peça *Tellus/Geia / Evocação da Terra* (1998), que apresenta, contudo, outras relações mais profundas. Geia ou Gaia, em grego, e Tellus em romano, ou ainda Tellus Mater ou Terra, era a deusa primordial da Terra e a Grande Mãe de grande parte das divindades e dos mortais. Na antiga cosmologia grega, a Terra era concebida como um disco chato cercado pelo rio Oceano, situado entre o domo do céu, em cima, e o abismo do Tártaro, em baixo. Ela suporta o mar e as montanhas sobre seu seio. Ela é ainda a figura geradora essencial, elemento primordial da saída do Caos. A presença do disco enquanto forma mítica da Terra (Tellus/Gaia). Com versões em aço inox escovado e em acrílico, a peça de José Teixeira é concebida segundo uma estrutura por módulos — uma espécie de *lego* (daí a dimensão lúdica formal) — que vai formando (gerando como Gaia) estruturas cúbicas. Há um sentido de construção e gestão da peça. A lógica do encaixe, da construção ou combinação, mais formal (como neste caso) ou semântico (como noutros) é assim outra das explorações de José Teixeira na medalha.

showing the sharp contrasts, always pervaded by games of simulation and dissimulation, between Paris and the province, nobility and the bourgeoisie, Jansenists and Jesuits. With this series, made for a congress on communication that was held in Paris, José Teixeira intended to make a symbolical analogy between playing cards patterns and the jury's evaluation program: ace of hearts = artist: queen of diamonds = prize; six of spades = jury.

The ludic dimension can also be found in a piece like *Tellus/Geia/Evocação da Terra* (1998), although here we also find some other deeper relations. *Gaea* or *Gaia*, in ancient Greece, and *Tellus*, or *Tellus Mater*, in Rome, were the goddesses of earth and the great ancestral mother of a large part of the gods and mortals. In ancient Greek mythology, the earth was conceived as a flat disc encircled by the river Oceanus, and situated between the sky dome above and the Tartarus abyss below. The goddess supports the sea and the mountains upon her breast. She is also the quintessential generative force, essential to escape Chaos. The presence of a disc as the mythical representation of earth (*Tellus/Gaia*). With versions in stainless steel and acrylic José Teixeira's piece is conceived according to a structure of modules — a kind of building block (thus its playful form) — which form (generate, like *Gaia*) cubical structures. There is a sense of construction and conception in the piece. The idea of a fit, of construction and combination, whether more formal (as in this case) of semantic (as in other works) thus becomes another line of exploration in this author's medal work.

As a curiosity, we should note that the series results from a process of scale reduction — the pieces were used as a model for a public sculpture project in a much larger scale (approximately 6 x 4 x 3 meters), built for the 2<sup>nd</sup> *Terracotta Sculpture Symposium* (Montemor-o-Novo, 1998).'

#### FINAL REMARKS

José Teixeira's trajectory in the field of the medal, therefore, is built around a few defining lines, some of which we have already discussed and will now review. In general, we find a plural dimension in the formal and conceptual explorations of the medals' limits (which poses specific issues, different from those of "art" in general, as we have seen). To

do so, his medals defy the traditional principles of the medal, such as reproducibility, shape, or scale. The morphological bases themselves, organic and orthogonal, are explored to their limits. Another related issue is the introduction of new materials and technologies, whether in the archaism of materials, very uncommon in this field, of new materials of the Industrial age, combining them with more conceptual devices of contemporary art, such as the *objet trouvé* and the *ready-made*. Another relevant dimension is the play with transparencies and opacities, as well as with the full and the empty, questioning the limits of the medal's body and surface. Empty space actually offers a dimension of radicalization and exploration into the minimum denominator of the medal's identity, also challenging the traditional medal by cancelling the circular surface as a support for inscriptions. Another aspect is the haptic element in the medal, its appeal to the sense of touch and to the scale of the hand, which José Teixeira also explored as a performative device with an interactive or participative dimension, somewhere between performance and the open work (Eco 1989).

Considering all these lines of work, we can say that José Teixeira's work exemplifies how contemporary medal-work has evolved alongside with the dilemmas of contemporary art while assuming its own specificities. After all, despite all these explorations, we remain within the realm of the medal, whose field is thus challenged as a contemporary art.

Por curiosidade, refira-se que a série resulta de um processo de redução de escalas — As peças serviram como artifício para patentear um projeto de escultura pública com cerca de 6x4x3 metros desenvolvido no âmbito do 2º *Simpósio Internacional de Escultura em Terracota* (Montemor-o-Novo, 1998).

#### REFLEXÃO FINAL

O percurso de José Teixeira no âmbito da medalha revela assim alguns eixos marcantes, alguns já abordados, mas que convém recuperar em destaque final. Em geral verifica-se uma dimensão plural de explorações formais e conceptuais sobre os limites da medalha (que, como vimos, lança específicos problemas, diferentes da “arte” em geral). Para isso as suas medalhas desafiam os princípios tradicionais da medalha como a reprodutibilidade, ou a sua forma e escala típicas. As próprias bases morfológicas, orgânicas e ortogonais, são exploradas ao limite. Outra questão articulada é o uso de novos materiais e tecnologias, seja no arcaísmo de materiais, pouco usais na medalha, sejam de matérias novas da Era Industrial, que se conjugam com mecanismos mais conceptuais da arte contemporânea como o *object trouvé* ou o *ready made*. Outra dimensão que considerámos relevante foi o trabalho de opacidades e transparências, como também de cheios e vazios que problematizam os limites do corpo e superfície da medalha. O vazio foi mesmo uma dimensão de radicalização, de exploração do mínimo em que podemos ter uma medalha, que também desafia a medalha tradicional pela anulação que efectua da superfície circular enquanto suporte de inscrição. Outro aspecto é a dimensão háptica da medalha, o seu apelo ao toque à escala da mão, que José Teixeira também explorou como modo comportamental com dimensão interactiva ou participativa, algo entre a performance e a obra aberta (ECO, 1989).

Com todas estas linhas, pode afirmar-se que o trabalho de José Teixeira é um exemplo de como a medalha contemporânea acompanhou os dilemas da arte contemporânea, enquanto assume as suas próprias especificidades. Porque, apesar de todas as referidas explorações, é sempre de medalha que falamos, assim problematizada enquanto questão artística contemporânea.

- BÜRGER, Peter (1993). *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega.
- DIAS, Fernando Rosa (2005). A “dromologia” de Paul Virilio e a arquitectura contemporânea: reflexões sobre a crise da “polis” e da “domus”. *Arte Teoria*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 7, 234-248.
- DIAS, Fernando Rosa (2014). Marshall McLuhan — diálogos para a sobrevivência de um pensamento crítico na Era Electrónica. In José Quaresma (Ed.). *50 Years of Understanding Media: McLuhan, Heidegger, Virilio e Baudrillard sobre a Técnica*. Lisboa: CIEBA-FBAUL [Kindle Edition].
- DIAS, Fernando Rosa (2015). A Investigação em Arte: entre a *aura* e a *poiesis* da obra. In José Quaresma, Fernando Rosa Dias (EDs). *Investigação em Artes — A Oscilação dos Métodos* (pp.35-59). Lisboa: Centro de Filosofia da Faculdade de Letras.
- DIAS, Fernando Rosa (2015b). Tempos da Investigação em Arte — caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia. In Fernando Rosa Dias, José Quaresma, Alys Longley (Eds.). *Investigação em Artes — Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos* (pp.44-58). Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema; The University of Auckland: Creative Arts and Industries Dance Studies.
- DIAS, Fernando Rosa (2018). A argumentação na investigação em artes — entre a *poiesis* e a ideia artística. In José Quaresma (Ed.). *Investigação em Artes. A necessidade das ideias artísticas / Research in the Arts. The need for artistic ideas*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 101-128.
- DIAS, Fernando Rosa (2019). Détournements de l’image — Du temps de Beaux-Arts au temps de l’Art. *Recherches en Esthétique*, Université Antilles, 4 (Art et détournement), Janeiro 2019, 55-64
- DIAS, Fernando Rosa (2019a). A Tecnologia e o tempo criativo — traços de uma nova autenticidade da arte. In José Quaresma (Ed.). *Investigação em Artes. Autenticidade, Polimatia e Dissimulação / Research in the Arts. Authenticity, Polymathy and Dissimulation* (pp. 101-129). Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses.
- DIAS, Fernando Rosa (2019b). Entre o desejo de ver (óptico) e a impossibilidade do toque (háptico): a deiscência ontológica da imagem. In José Quaresma (Ed.). *As imagens e a autonomia dos conflitos — entre a emanação subtil e a perturbação viral-virtual* (pp.35-63). Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- DUCHAMP, Marcel (1994). *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion.
- ECO, Umberto (1989). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.
- GUÉRIN, Michel (2018). Trois Paradigmes de la Réception de L’Art. *Les Temps de L’Art. Anthropologie de la création des Modernes*. Paris : Actes Sud Éditions, 309-336.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1989). *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus.
- RODRIGUES, Adriano Duarte (1997). O Devir nómada da Seden-tarização. *Atalaia*. Lisboa, 3.
- TEIXEIRA, José (2000). ‘As tertúlias da bolacha maria — O grupo Anverso/ Reverso e a medalhística contemporânea’. “Catálogo da Exposição “Anverso/ Reverso medalha contemporânea”. Lisboa: Galeria dos Correios.
- TEIXEIRA, José (2002). ‘Convencionalidade e singularidades do plano’. Catálogo da Exposição: “Exercícios sobre o plano”. Lisboa: Galeria dos CTT.
- TEIXEIRA, José (2003). ‘Convencionalidade e singularidades do plano’. Catálogo da Exposição: “Exercícios sobre o plano”. Gondomar: Galeria Júlio Resende.
- TEIXEIRA, José (2003b). Contemporary medals, forms and artistic theory. London. *The Medal*, Nº43, British Museum Magazine, Department of Coins and Medals, Autumn 2003, 81-83.
- TEIXEIRA, José (2003c). Medalha Contemporânea — Formas e Teoria Artística. Disponível em: <http://www.escultor.com.pt/joseteixeira.htm>.
- TEIXEIRA, José (2004). The Author’s Edition: The medal, the craftwork and artistic expression — The placement of orders, production, the public and the artist. *Médailles*. Seixal: FIDEM, International Art Medal World Congress, 50-54
- TEIXEIRA, José (2009). A dupla face de Jano — Anverso Reverso — Tradição e modernidade na medalha contemporânea. Lisboa: Catálogo da exposição do Grupo Anverso/Reverso na INCM (Imprensa Nacional Casa da Moeda), 3,4,13,14
- TEIXEIRA, José (2010). Intentionality and Presence in Post-modern Medal, *Médailles*. Finland, Tampere: FIDEM, XXXI — Art Medal World Congress, 73-78.
- TEIXEIRA, José (2012) “Outsourcing, next offshoring”: The Contemporary Medal on the Western Crisis Context. *Médailles*. Glasgow: FIDEM- XXXII international Art Medal World Congress, 205-210
- TEIXEIRA, José (2014). Hybrid Objects — Lids Glasses and Medals. *Médailles*. Sofia: FIDEM- XXXII international Art Medal World Congress, 157-164.
- TEIXEIRA, José (2016). Hélder Batista — o Guia Conduz ao caminho. *Medalhas com alma*. Lisboa: INCM, (Exposição de Homenagem ao escultor Hélder Batista no Centro Cultural Casapiano), 7
- TEIXEIRA, José (2016b). The Spirit of Modernity in Hélder Batista’s work. *Médailles*. Gent: FIDEM- XXXIII international Art Medal World Congress, 95-104.
- TEIXEIRA, José (2018). The Geography of Cante (Reflections on the public sculpture, the medal and the pin). *Médailles*. Ottawa: FIDEM XXXV International Art Medal World Congress, 265-270.
- VIRILIO, Paul (1993). *O Espaço Crítico e as perspectivas do tempo real*. São Paulo: Editora 34





*Atravessando fronteiras*  
— vidro, neodímio, termolaminado e alfinetes,  
ø60x120 mm, construção, 2020  
*Across Borders* — glass, neodymium  
and pins, ø60x120 mm, constructed, 2020

[AB]



**O ALARGAMENTO DOS CAMPOS DA ESTÉTICA  
E DOS OBJETOS DE ARTE.**

**A TRANSFORMAÇÃO DA ARTE  
DE OBJETOS NUMA ARTE DE EXPERIÊNCIAS  
— O VERMELHO E O NEGRO E OUTRAS  
MEDALHAS, MOEDAS, OBJETOS  
E INSTALAÇÕES DE JOSÉ TEIXEIRA**

**António dos Santos Queirós\***

\*

Centro de Filosofia da Universidade  
de Lisboa (CFUL)  
Centre of Philosophy, University  
of Lisbon (CFUL)

No último decénio, o debate sobre a transformação da arte e da estética, conheceu uma profunda mudança, que procurámos captar no título deste breve ensaio, por ora apenas percebida pelos académicos e especialistas, mas já partilhada com outras elites sociais.

O seu objeto é a obra de JT, e assim, para não desviar o curso deste texto, apenas se indicam alguns nomes e trabalhos, de onde se retirou uma sistemática das novas ideias em presença, sobrepondo-as ao fluir da obra do escultor, ela também iconizada aqui com o título de uma das suas obras — “Vermelho e Negro, 2002”.

### O CONTEXTO ARTÍSTICO E ESTÉTICO

O alargamento progressivo do âmbito de investigação estética para além dos objetos convencionais da arte tradicional, e por tradicional, já entendemos os dois últimos séculos — do Impressionismo à Arte Conceptual — foi acompanhado pela produção de novos objetos artísticos, mas, igualmente, de múltiplas experiências artísticas.

É um fenómeno que ocorre, em paralelo, com a evolução da ciência e dos museus e centros de ciência e, mais tarde, mas com uma *décalage* de decénios, com os próprios museus e centros de arte.

A primeira geração de museus de ciência (e da técnica), privilegiou o princípio orgânico da contemplação dos objetos e exposições; a segunda geração de museus enfatizou o princípio da participação, através da manipulação dos módulos e experiências. A terceira, ainda em curso, persegue a interatividade, isto é, o princípio do visitante do museu poder alterar os dois lados da equação: objeto/módulo = observação, experimentação

Neste contexto, de mudança de paradigma científico e artístico, podemos estabelecer quatro marcos cruciais na evolução dos Museus (e Centros de Ciência), independentemente das diferenças e modelos que os conformam.

- Conservatoire National des Arts et Métiers fundado na Revolução Francesa, em 1794 pelo Abade Grégoire;
- Deutsches Museum, criação de Oskar Von Miller, datado de 1903;
- Palais de la Découverte, imaginado por Jean Perrin e aberto ao público durante a Exposição Universal de Paris de 1937;

### THE ENLARGEMENT OF THE FIELDS OF AESTHETICS AND ART OBJECTS.

#### THE TRANSFORMATION OF THE ART OF OBJECTS INTO AN ART OF EXPERIENCE — *THE RED AND THE BLACK AND OTHER MEDALS, COINS, OBJECTS, AND INSTALLATIONS* OF JOSÉ TEIXEIRA

Over the last decade, the debate about the transformation of art and aesthetics, which we tried to capture in the title of this brief essay, has been through a profound change, for now only perceived by academics and experts, but already shared with other social elites.

The subject is the work of JT, and so to focus on the course of this text, only a few names and works are mentioned, from which a systematic of the present new ideas was chosen, overlapping them with the sculptor's work, also iconized here with the title of one of his pieces — *Vermelho e Negro, 2002*.

#### THE ARTISTIC AND AESTHETIC CONTEXT

The progressive widening of the scope of aesthetic research beyond traditional art conventional objects, and by traditional, we already understand the last two centuries — from Impressionism to Conceptual Art — was accompanied by the production of new artistic objects, but also by multiple artistic experiences.

It is a phenomenon that occurs, in parallel with the evolution of science, museums and science centres, and also later but with a decades-long *décalage*, with the museums and art centres themselves.

The first generation of science museums (and technical) favoured the organic principle of objects contemplation and exhibitions; the second generation of museums emphasized the principle of participation, through the manipulation of modules and experiments. The third, still in progress, pursues interactivity, or the principle of the visitor being able to change both sides of the equation: object/module = observation, experimentation.

In this context of change regarding the scientific and artistic paradigm, we can establish four

crucial milestones in the evolution of Museums (and Science Centres), regardless the differences and models that shape them.

- Conservatoire National des Arts et Métiers founded in the French Revolution of 1794 by Abbot Grégoire;
- Deutsches Museum, creation of Oskar von Miller, dated 1903;
- Palais de la Découverte, imagined by Jean Perrin and open to the public during the 1937 Paris Universal Exhibition;
- The Exploratorium of St. Francis, the work of Frank Oppenheimer, which would not appear until 1969.

#### A WORK THAT INTERTWINES THE NEW MODERNITY

The widening of the social meaning and art uses and aesthetics brought closer the aesthetic and moral value of the work of art.

The large sculptural set *Gravidade* (Gravity) is an example of this:

*The project, which started in April 2016, began from the idea of representing one hundredth of the Portuguese victims in the great war I. [...] Rain, hail, and snow falls. Icy rain was pouring. I cannot feel my feet. The soaked clothes are sticking to my body. If only I could change the socks and dry my boots. [...] We take our boots off. We twist our bumpy socks. We go back to putting on the disjoint ratty boots and for all the long waiting.* (Teixeira, J. 2018: 21).

Let's remember the Heideggerian perspective, as a reference to the New Modernity, face to Van Gogh's paintings about the peasants, without approaching the complexity of his reflection about the "equipment".

To the work of art, it is not the instrumental character of the paraphernalia that matters, Van Gogh's peasant shoes are there, but what matters is that from its worn look

*[...] the toilsome tread of the worker stares forth* (Heidegger, M. 2008: 159)

The widening of the field of aesthetics was directed to the recognition and theorization of

– O Exploratorium de S. Francisco, obra de Frank Oppenheimer, que só surgiria em 1969.

#### UMA OBRA QUE SE ENTRECROZA COM A NOVA MODERNIDADE

O alargamento do significado social e dos usos da arte e da estética aproximaram o valor estético e o valor moral da obra de arte.

O grande conjunto escultórico "*Gravidade*" é disso exemplo:

*O projeto, iniciado em abril de 2016, partiu da ideia de representar um centésimo das vítimas portuguesas na grande guerra. [...] Cai chuva, granizo e neve. Uma chuva diluviana e gélida. Não sinto os pés. A roupa encharcada cola-se ao corpo. Se ao menos pudesse trocar as peúgas e enxugar as botas. [...] Descalçamos as botas. Torcemos as meias esburacadas. Voltamos a calçar as botas descosidas e rôtas de tanto esperar.* (Teixeira, J. 2018: 21).

Recordemos a perspectiva heideggeriana, como referência da Nova Modernidade, perante os quadros de Van Gogh sobre os camponeses, sem entrar na complexidade da sua reflexão sobre o "apetrecho".

Para a obra de arte não é o carácter instrumental do apetrecho que interessa, os sapatos do camponês de Van Gogh estão lá, mas o que importa é que no seu aspeto gasto

*[...] fita-nos a dificuldade e o cansaço dos seus passos de trabalhador [...]* (Heidegger, M. 1977: 25)

A ampliação do campo da estética dirigiu-se para o reconhecimento e teorização da estética ambiental, no contexto da transformação da Filosofia da Natureza dos fins do século XIX, na Filosofia Ambiental, que nos trouxe novas éticas.

Tal significa, que é a nova filosofia da natureza e depois a filosofia ambiental, quem abre caminho á física relativista e quântica, trazendo consigo os fundamentos e os rasgões na tradição, por onde as novas correntes artísticas emergem. Quer disso tenham consciência, ou não, a História e Crítica da Arte ou a historiografia da Ciência.

Sob este impulso, comum aos paisagistas, a estética

urbana começou a entrar no discurso ambiental, incluindo o ambiente construído nos domínios da arte e da estética.

Essa marca do tempo de crise ambiental, encontramos-na na vasta obra de JT. em: *Paisagem protegida — vidro e arame de cobre plastificado, ø85x120mm; ø85x130mm; ø85x145mm, construída, 2014.*

Reforçada pelo texto crítico:

*“Paisagem protegida” representa algumas árvores e recorda, no sentido literal, as preocupações ambientais contemporâneas. Os canteiros, em que as árvores estão ‘plantadas’ (vidro parcialmente fundido) revelam, por outro lado, o paradoxo entre a classificação atribuída pela UNESCO a Sintra — “Paisagem Protegida” — e a fragilidade da intenção de proteção. (Teixeira, J. 2019:3).*

E, mais recentemente:

*Thunnus Thynnus — Espécies em Perigo — O Futuro começa hoje — caixa de petri em vidro, impressão 3D em resina SLA, legendas em acetato, ø 80x15m, construída, 2019.*

#### THE “AESTHETIC ENGAGEMENT”

Arnold Berleant substituir o modelo kantiano, a que chama, obsoleto (2020:4), pelo conceito de “aesthetic engagement” (2020: 5), que podemos traduzir aproximadamente como “envolvimento estético”, a fim de refletir a incorporação do usufrutuário (da arte) em todos os contextos ambientais.

[...] *The central idea in appreciation now becomes aesthetic engagement, which recognizes the unqualified participation that active appreciation requires and that the contemporary arts increasingly demand. (Berleant, A. 1970: 155–168. 2020: 11)*

Arnold Berleant estabelece a ligação entre a estética e a ética, através da consciência da estética negativa e do sublime negativo:

[...] *At the same time, through an awareness of negative aesthetics and the negative sublime, aesthetic sensibility provides a powerful tool for criticism by recognizing the human consequences of exploitative commercial and political practices (Berleant, A. 2020: 7)*

environmental aesthetics, in the context of the transformation of the Philosophy of Nature, from the late nineteenth century, in Environmental Philosophy, which brought us new ethics.

This means, that it is the new philosophy of nature and then environmental philosophy, who paves the way for relativistic and quantum physics, bearing the foundations and tradition's lacerations, through which the new artistic movements emerge. Whether the History and Critique of Art or the Historiography of Science are aware of this or not.

Under this impulse, common to landscapers, urban aesthetics began to enter the environmental discourse, including the environment built on art and aesthetics domains.

This environmental crisis trace of time is something we can find in JT's vast work in: *Paisagem protegida (Protected Landscape) — glass and plasticized copper wire, ø85x120mm; ø85x130mm; ø85x145mm, built, 2014.*

Reinforced by the critical text:

*“Paisagem Protegida” represents some trees and recalls, in the literal sense, contemporary environmental concerns. The flower beds, in which the trees are ‘planted’ (partially fused glass) reveal, on the other hand, the paradox between the classification attributed by UNESCO to Sintra — “Protected Landscape” — and the fragility of the intention of protection. (Teixeira, J. 2019:3).*

And more recently:

*Thunnus Thynnus — Espécies em Perigo — O Futuro começa hoje (Endangered Species — The Future begins today) — glass petri dish, 3D printing in SLA resin, acetate legend, ø 80x15m, built, 2019.*

#### THE “AESTHETIC ENGAGEMENT”

Arnold Berleant replaces the Kantian model, which he calls obsolete (2020:4), by the concept of “aesthetic engagement” (2020: 5), in order to reflect the incorporation of the usufruct (of art) in all environmental contexts.

[...] *The central idea in appreciation now becomes aesthetic engagement, which recognizes the unqualified participation that active appreciation*

requires and that the contemporary arts increasingly demand. (Berleant, A. 1970: 155–168. 2020: 11)

Arnold Berleant establishes the link between aesthetics and ethics, through the awareness of negative aesthetics and the negative sublime:

[...] *At the same time, through an awareness of negative aesthetics and the negative sublime, aesthetic sensibility provides a powerful tool for criticism by recognizing the human consequences of exploitative commercial and political practices* (Berleant A. 2020: 7)

Aesthetics is rediscovered in scenarios involving different forms of human relationship, such as friendship, family, and love, and is increasingly extended to the concept of “everyday aesthetics”.

The aesthetic relations, built by the ambience of the works of art, created social contexts for human relations, stated the French critic Nicolas Bourriaud.

Back to the work of JT, for example, *Paixão do Futebol* (Passion for football)– coin of 8€, gold/silver proof, ø36mm, European Football Championship, UEFA, Portugal EURO 2004, mint in 2003/4 or the Medal St. Peter’s International School — silver brass, 80x70mm, stamped, 2018, is as a clear illustration of this idea.

And if JT (2019:2) can state, in the second case, “... *that the shape of the heart is achieved using a tablespoon whose egg contour can be both drop and seed...*” the overtaking of the circular or rectangular shape adds to the final work the immanent aesthetic to the mastery of jewellers and stone cutters.

Synthesizing: After the end of the Aristotelian *mimesis*, copying nature as a canon of the work of art, the time has come to contest Kantian synthesis: the divisions between the connoisseur of art and the object of art itself, between beauty and utility, and between cognitive and non-cognitive experience.

#### THE “AESTHETIC FIELD”

Alternatively, Berleant suggests:

[...] *We need, in fact, a unifying concept that can admit connections, mutual influences, and*

A estética é redescoberta em cenários envolvendo diferentes formas de relacionamento humano, tais como amizade, família e amor, e alarga-se sempre mais, até ao conceito de “estética do quotidiano”.

As relações estéticas, geradas pela ambiência das obras de arte, criaram contextos sociais para as relações humanas, teorizou o crítico francês Nicolas Bourriaud.

Observemos de novo a obra de JT, por exemplo, *Paixão do futebol — moeda de 8€, ouro/prata proof, ø36mm, Campeonato Europeu de Futebol, UEFA, Portugal EURO 2004, cunhada, 2003/4* ou a medalha *St. Peter’s International School — latão prateado, 80x70mm, estampada, 2018*, como ilustração evidente desta ideia.

E se JT (2019:2) pode afirmar, no segundo caso, “... *que a forma do coração é conseguida com recurso a uma colher de sopa cujo contorno em óvulo tanto pode ser gota como semente...*” a ultrapassagem da forma circular ou retangular adiciona à obra final a estética imanente à mestria dos joalheiros e lapidadores.

Sintetizando: Depois do fim da *mimesis* aristotélica, de cópia da natureza, como cânone da obra de arte, chegou a vez da contestação da síntese kantiana: as divisões entre o apreciador da arte e o objeto de arte, entre a beleza e a utilidade, e entre a experiência cognitiva e não cognitiva.

#### THE “AESTHETIC FIELD”

Em alternativa, Berleant propõe:

[...] *We need, in fact, a unifying concept that can admit connections, mutual influences, and reciprocity without sacrificing the aesthetic. Such a concept may be found in the idea of an aesthetic field [...]* (Berleant, A. 2020: 11)

A estética em situações do dia-a-dia também foi reconhecida pelos romancistas. Berleant (2020: 11) cita John Dewey, que na obra *Art as Experience* (1934/1958: 19,46), argumenta contra a separação da arte da vida baseando a experiência estética nas condições biológicas e culturais da vida humana.

No livro *Fronteiras da Arte, The Boundaries of Art* (1992) de David Novitz, são derrubados todos os limites à arte (que atrás exemplificámos, a propósito da medalha de St. Peter’s

International School), alargando a estética às relações pessoais e sociais e destas para a política, o que nos conduz de regresso à instalação escultórica “Gravidade”:

*A evocação dos que morreram há cem anos serve para lembrar, no presente, os milhares de migrantes, os refugiados, oriundos de zonas de conflito bélico, as crianças-soldado, recrutadas por grupos extremistas e, simultaneamente, para celebrar a vida simbolicamente representada nos setenta e sete participantes que comigo colaboraram na elaboração deste trabalho.* (Teixeira, J. 2018: 21)

Aqui cabe, igualmente, uma nova referência ao trabalho *Thunnus Thynnus — Espécies em Perigo — O Futuro começa hoje*. E o regresso à palavra:

*As baleias caçadas às centenas, com o argumento de ser para fins científicos, têm um preço de mercado de 250.000 dólares. O atum devido à moda do SUSHI, com preços a rondar os 150.000 dólares, encontra-se à beira a extinção. Esta série, das espécies em perigo, (atum e baleia) foi, especificamente, pensada e produzida para ser apresentada em Kioto. O projeto com o apoio da embaixada do japão que traduziu os textos e será responsável pela vernissage em (2020/21) e da INCM que imprimiu o catálogo, teve a curadoria da Mashiko, da Mediallia Gallery em New York. As obras apresentadas (335 West 38th Street, 4th Floor) com outras de artistas japoneses contemporâneos irá, em breve, para Kioto. A medalha da baleia destacada no cartaz de divulgação pela curadora Mashiko, foi censurada pelo júri português e não integra a representação portuguesa no japão porque, segundo eles, “os japoneses são muito sensíveis a esses temas”. Eis mais um caso de censura legitimado pelo servilismo do politicamente correto.* (Teixeira, J. 2019:2).

Noutro livro, *A Arte e o Envolvimento, Art and Engagement*, Arnold Berleant (1992) desenvolveu a sua tese (que remonta a 1970) sobre a reconstrução da estética com base na influência dos desenvolvimentos inovadores nas artes contemporâneas. Duas décadas depois, o seu livro conceitualiza o alargamento da experiência estética para incluir os objetos e eventos da vida quotidiana com base nas práticas e experiência das próprias artes.

Após estas duas obras de referência, desenvolveram-se

*reciprocity without sacrificing the aesthetic. Such a concept may be found in the idea of an aesthetic field [...]* (BERLEANT, A. 2020: 11)

Aesthetics in everyday situations was also recognized by novelists. Berleant (2020: 11) quotes John Dewey, who in *Art as Experience* (1934/1958: 19,46), argues against the separation of art from life basing aesthetic experience on the biological and cultural conditions of human life.

In David Novitz’s book “The Boundaries of Art” (1992), all limits to art are struck down (which we exemplified, concerning the Medal of St. Peter’s International School), extending aesthetics to personal and social relationships and from these to politics, which leads back to the sculptural setting *Gravidade* (Gravity”).

*The evocation of those who died 100 years ago serves to remember, in the present, the thousands of migrants, refugees from war conflict zones, child soldiers, recruited by extremist groups and, at the same time, to celebrate the life symbolically represented in the seventy-seven participants who collaborated with me in the preparation of this work.* (Teixeira, J. 2018: 21)

So, once more, the reference to “*Thunnus Thynnus — Espécies em Perigo — O Futuro começa hoje*”. JT says:

*Hundreds of whales hunted, on the grounds that they are for scientific purposes, have a market price of \$250,000. Tuna, due to sushi fashion, with prices around \$150,000, is on the border of extinction. This series, of endangered species, (tuna and whale) was specifically thought and produced to be presented in Kyoto. The project with the support of the Japanese embassy that translated the texts and will be responsible for the vernissage in (2020/21) and the INCM that printed the catalogue, was curated by Mashiko, from Mediallia Gallery in New York. The works presented (335 West 38th Street, 4th Floor) with other contemporary Japanese artists will soon go to Kyoto. The whale medal highlighted in the publicity poster by curator Mashiko, was censored by the jury Portuguese and does not integrate the Portuguese representation in Japan because, according to them, “the Japanese are very sensitive to these themes”. This is another case of*



*censorship legitimized by the servility of political correctness. (Teixeira, J. 2019:2).*

In another book, “Art and Engagement”, Arnold Berleant (1992) developed his thesis (dating back to 1970) concerning the reconstruction of aesthetics based on the influence of innovative developments in contemporary arts. Two decades later, his book conceptualizes the extension of aesthetic experience to include the objects and events of everyday life based on the practices and experience of the arts themselves.

After these two-reference works, new essays were developed on topics such as social aesthetics, the aesthetics of the place, unplanned building, landscape, sport, climate, smells, tastes, and food

Thomas Leddy, in “The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life” (2012) then suggests the concept of “aura” to identify the quality an object can have when experienced as aesthetic. It is a quality that is not limited to objects of art, but to the culturally conditioned experiences of everyday life.

#### THE AUTHOR'S AURA:

##### THE RED AND THE BLACK

One of the struggles of environmental philosophy, which has continued for more than a century, is with the principles of anthropocentrism and ethnocentrism, where the idea of the intrinsic existence of major arts and smaller arts is criticized, and also the superiority of one culture over another.

*Salvaguarda das artes chocalheira e esquilaneira. Paisagem sonora património da humanidade (Safeguarding the cow bells art. Human heritage soundscape) — oxidised brass, ø90x ø80x20mm, stamped and constructed, 2014*

This is the case of medallic art and artistic creation of objects, which, in the case of JT, are born from the application of multiple techniques and materials, which in the past, were not considered “noble”, that the sculptor experiences, reinvents, and uses with remarkable mastery. Look at *Vermelho e Negro* (Red and Black)!

*In addition to the use of stainless steel (laser cut and cut by water jet) that was never used in the*

novos ensaios sobre temas como a estética social, a estética do lugar, edifício não planeado, paisagem, desporto, clima, cheiros, gostos e comida

Thomas Leddy, in *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life* (2012) propõe então o conceito de ‘aura’ para identificar a qualidade que um objeto pode ter quando experimentado como estético. É uma qualidade que não se limita a objetos de arte, mas às experiências culturalmente condicionadas da vida quotidiana

#### A AURA DO AUTOR: O VERMELHO E O NEGRO

Um dos combates, que prossegue há mais de um século, da filosofia ambiental, é contra os princípios do antropocentrismo e do etnocentrismo, onde se questiona a ideia da existência intrínseca de artes maiores e artes menores, ou da superioridade de uma cultura sobre a outra.

*“Salvaguarda das artes chocalheira e esquilaneira. Paisagem sonora património da humanidade” — latão oxidado, ø90x ø80x20mm, estampada e construída, 2014*

Tal é o caso da medalhística e da criação artística de objetos, que, no caso do JT, nascem da aplicação de múltiplas técnicas e materiais, os quais, no passado, não eram tidos como “nobres”, e o escultor experimenta, reinventa, e usa com notável mestria. Veja-se o “Vermelho e Negro”!

*Além do uso do inox (cortado a laser e jato de água) que nunca tinha visto a ser utilizado na medalhística, esta série tem, ainda, a particularidade de as medalhas integram, quando fechadas, a própria embalagem. (Teixeira, J. 2019:10)*

A “razão ambiental”, está a ser construída sobre os destroços cortantes destes preconceitos e com uma heurística positiva, que, em alternativa, formula um novo imperativo categórico para a ação do homem, mais além da máxima kantiana de conformação dos atos individuais com o princípio de uma lei universal, um novo quadro ético, o qual resulta da necessidade de configurar a conduta humana nos limites que salvaguardem a continuidade da vida e a sua diversidade (Jonas, H. 1984). Mas vai ainda mais longe.

“Feci quod potui, faciant meliora potentes” — bronze prateado, 70x70x8mm, estampada, 2003

A razão ambiental constrói a sua própria ética, como ética de princípios e ética aplicada, com base na crítica ao antropocentrismo e ao etnocentrismo, projetada universalmente, em conflito com as éticas dominantes, hedonistas e humanistas.

Com base nestes dois axiomas ela incorpora novos conceitos morais, da Ética da Terra e da Ética Animal, que alargam o conceito de comunidade a todos os entes da natureza e ampliam o conceito de pessoa, ao menos aos animais que possuem capacidade de sentir e sofrer, em particular dos que nos estão mais próximos na cadeia evolutiva.

A razão ambiental integra também uma Bioética Global, que reposiciona o Homem dentro da Natureza, mas sem estatuto de privilégio e atribui à sua espécie um estatuto superior de valia moral, pela sua paradoxal capacidade de criar e destruir a biodiversidade, mas também um estatuto de igualdade moral entre os seus múltiplos indivíduos, filhos primogénitos da mesma mãe mitocondrial e do mesmo pai cromossomático. E coloca o Vida antes do Homem, sem sombra de anti-humanismo. Isto é, o supremo valor da Vida na sua diversidade, acima do valor superior atribuído à espécie humana.

“Atravessando fronteiras” — vidro, neodímio e alfinetes, ø60x120 mm, construída, 2020

A razão ambiental integra ainda uma nova Ética Política, e uma nova visão crítica da alienação dos cidadãos, uma nova Ética Política que elaborou o princípio da Casa Comum, o homem tem duas casas, a sua e o planeta, base dos princípios da sustentabilidade, da solidariedade e da equidade e se enriquece com dois novos imperativos categóricos, o imperativo da dignidade e o imperativo da paz perpétua (Ver, a poética de Jorge de Sena), que vai muito para além da consigna kantiana.

“Aldeia Global”, caixa de petri em policarbonato, impressão 3D em SLA, ø 65x23mm, 2019

*medallic art, this series also has the particularity of the medals integrate, when closed, the packaging itself. (Teixeira, J. 2019:10)*

The “environmental reason” is being built on the sharp wrecks of these prejudices and with a positive heuristic which, alternatively, formulates a new categorical imperative for the action of man, beyond the Kantian motto of conformation of individual acts with the principle of a universal law, a new ethical framework, which results from the need to configure human conduct within the limits that safeguard the continuity of life and its diversity (Jonas, H. 1984). But it goes even further. See about:

*“Feci quod potui, faciant meliora potentes” — silver bronze, 70x70x8mm, stamped, 2003*

Environmental reason builds its own ethics, as ethics of principles and applied ethics, based on the criticism to anthropocentrism and ethnocentrism, universally projected, in conflict with the dominant, hedonistic and humanist ethics.

Based on these two axioms it incorporates new moral concepts, of Earth Ethics and Animal Ethics, which broadens the concept of community to all nature entities and widens the concept of person, at least to animals that have the capacity to feel and suffer, especially those closest to us in the evolutionary chain.

Environmental reason also integrates a Global Bioethics, which repositions Man within nature, but without privilege status and attributes to his species a higher status of moral value, for his paradoxical ability to create and destroy biodiversity, but also a status of moral equality between his multiple individuals, firstborn children of the same mitochondrial mother and the same chromosomal father. And it puts Life before Man, without a shadow of anti-humanism. This means the supreme value of Life in its diversity, above the superior value attributed to the human species. See about:

*Crossing borders (Atravessando fronteiras) — glass, neodymium, and pins, ø60x120 mm, built, 2020*

Environmental reason also integrates a new Political Ethics, and a new critical vision of the alienation of citizens, a new Political Ethics that elaborated

the principle of the Common House, which states that man has two houses, his own and the planet, the basis of sustainability, solidarity and equity principles and that enriches itself with two new categorical imperatives, the imperative of dignity and the one of perpetual peace (See , the poetics of Jorge de Sena), which go far beyond the Kantian consign.

*"Aldeia Global"* (Global Village), polycarbonate petri dish, 3D printing in SLA, Ø 65x23mm, 2019

## VERMELHO E NEGRO

*These medals made for the FIDEM congress held in Paris corresponded to the challenge of the theme- communication. This series corresponds, in the title, to the misconception of the eponymous book (Stendhal) and in the pips of the suits to the narrative of a jury evaluation: ace of hearts = artist; queen of diamonds = prize; six of clubs = jury.* (Teixeira, J. 2019:10)

Let us put aside the author's explanation. This title is, in the whole of the work, the only one that directly evokes a literary work and a writer. As a critical reader, we have the same poetic freedom as the artist.

We find red and black again in *Tellus/Geia* (evocation of the earth). Heidegger again:

[...] belongs to the earth, and it is protected in the world of the peasant woman [...] (Heidegger. M. 2008: 159, 160)

... he is the one who shines, looks at us and becomes present, he appears resting in himself, with his...

[...] reliability keeps gathered within itself all things according to their manner and extent [...] (Heidegger. M. 2008: 160)

And then,

[...] *By the opening up of a world, all things gain their lingering and hastening, their remoteness and nearness, their scope, and limits.* [...] (Heidegger. M. 2008: 170)

## VERMELHO E NEGRO

*Estas medalhas feitas para o congresso da FIDEM que decorreu em Paris correspondiam ao desafio do tema- comunicação. A série corresponde, no título, ao equívoco do livro homónimo (Stendhal) e nas pintas dos naipes à narrativa de uma avaliação de júri: às de copas = artista; dama de ouros = prémio; cena de paus = júri.* (Teixeira, J. 2019:10)

Deixemos de lado a explicação do autor. Este título é, no conjunto da obra, o único que, diretamente, evoca uma obra literária e um escritor. Como leitor crítico, dispomos da mesma liberdade poética que o artista.

Voltamos a encontrar o vermelho e o negro na obra *Tellus/Geia* (evocação da terra). Sigamos de novo Heidegger:

[...] *pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa* [...] (Heidegger. M. 1977: 25, 26)

...ele é o ente que reluz, olha-nos e torna-se presente, surge repousando em si mesmo, com a sua...

[...] *solidez, conjuga todas as coisas segundo o modo e a extensão* [...] (Heidegger. M. 1977: 26)

E, então,

[...] *Ao abrir-se um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, estreiteza e amplitude, a sua distância e proximidade* [...] (Heidegger. M. 1977: 35)

... pertencem ao ambiente velado onde se inserem e ganham dimensão e ligação entre si.

E, nesse momento de dupla desocultação, é que a matéria se torna produtiva, se metamorfoseia em Arte, a cor ganha luz, o metal resplandece, *o som adquire a ressonância, a linguagem obtém o dizer.* (Heidegger. M. 1977: 36)

[...] *A essência da arte seria então o por-se-em-obra da verdade do ente...Até aqui, a Arte tinha a ver com o Belo e a beleza, e não com a verdade.* [...] (Heidegger. M. 1977: 27)

No romance, como na obra do escultor, passa a Humanidade do seu tempo, e a mais severa escolha moral: cavalgar a vida, subindo a custo até à garupa de um dos 4 cavaleiros do apocalipse e ali permanecer, como senhor, ou servo, não importa! Ou erguer, perante a loucura do destino que arrasam, a tela, o gesso, o barro, o canto, o gesto, onde a fúria da besta humana se reconhece e sustém\_ *Ars longa. Vita brevis.* (Hippocrates)

*A vitória está reservada para aqueles que estão dispostos a pagar o seu preço.* (Sun Tzu)

## REFERÊNCIAS REFERENCES

- BERLEANT, A. (1970). "Aesthetics and the Contemporary Arts," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIX, 2 (Winter 1970), 155-168. Reprinted in *The Philosophy of the Visual Arts*, ed. Philip Alperson (New York: Oxford University Press, 1992), and in part in *Aesthetics Contemporary*, ed. Richard Kostelanetz, 1978. Berleant, A. (1992). "Designing Outer Space" in *The Aesthetics of Environment Philadelphia*: Temple University Press, pp.99-113.
- BERLEANT, A. (2020). "The Transformations of Aesthetics". In, *Examining a New Paradigm of Heritage With Philosophy, Economy, and Education*. Edit. By António dos Santos Queirós. IGI Global. <http://doi:10.4018/978-1-7998-3636-0>. Chapter 1, pp. 4,5,7,11
- BERLEANT, A. (1992). *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- BERLEANT, A. (1992). *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- BERLEANT, A. (1997). *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*– Lawrence: University Press of Kansas.
- BERLEANT, A. (2005). *Aesthetics of Everyday Life*. Ed. Andrew Light and Jonathan M. Smith. New York: Columbia University Press.
- BERLEANT, A. (2005). *Aesthetics and Environment, Theme and Variations*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- BERLEANT, A. (2010). *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human*. World. Exeter, UK: Imprint Academic.
- BERLEANT, A. (2012). *Aesthetics beyond the Arts*. Aldershot: Ashgate.
- BOURRIAUD, N. (1998). *Esthétique relationnelle* (Relational Aesthetics).
- BRADY, E. (2003). *Aesthetics of the Natural Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CARLSON, A. (2000). *Aesthetics and the Environment*. New York: Routledge.
- NOVITZ, D. (1992). *The Boundaries of Art*. Philadelphia: Temple University Press.
- DEWEY, J. (1934). *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1958, pp. 19,46.
- ELIOT, E., DERONDA, D. (1876). New York: Knopf, 2000, p. 221.
- HEPBURN, R.W. (1984). "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty." In *Wonder and other Essays*. Edinburgh: The University Press.

... belong to the veiled environment where they are inserted and gain dimension and connection with each other.

And, it is in this moment of double disclosure, that matter becomes productive and metamorphoses into Art, colour gains light, metal shines, tones to sing, the word to say. (Heidegger. M. 2008: 171)

[...] *The essence of art would then be this: the truth of beings setting itself to work. But until now art presumably has had to do with the beautiful and beauty, and not with truth [...]* (Heidegger. M. 2008: 162)

Both in novel, as in the sculptor's work, the humanity of his time passes by, and the harshest of all moral choices is riding life, climbing at cost to the back of one of the 4 horsemen of the apocalypse and stay there, as lord or servant, it does not matter! Or to rise, before the madness of fate that entrains canvas, plaster, clay, singing, gesture, where the fury of the human beast recognizes and sustains itself. *Ars long. Vita brevis.* (Hippocrates)

*Victory is reserved for those who are willing to pay its price.* (Sun Tzu)

- HEIDEGGER, M. (2008). *The Origin of the Work of Art*. Trans. David Farrell Krell. Martin Heidegger: The Basic Writings. New York: Harper Collins.
- HEIDEGGER, M. (1977). *A Origem da Obra de Arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições70. pp. 25,26,27,35,36
- HEPBURN, R.W. (2001). *The Reach of the Aesthetic*. Aldershot: Ashgate.
- KANT'S. I (1790,1793) *Critique of Judgment*.
- JONAS, H. (1984) *The Imperative of Responsibility. In Search of an Ethics for the technological Age*. Chicago. Chicago & London, The University of Chicago Press.
- LEDDY, T. (2012). *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Peterborough, ON: Broadview.
- MIYAHARA KOJIRO, M. and FUJISAKA SHINGO, F. (2012). *Invitation to Social Aesthetics; Exploration of Society through Sensibility*. Kyoto: Minerva Shobō, in Japanese.
- MANDOKI, K. (2007). *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*. Aldershot: Ashgate.
- PANAGIA, D. (2009). *The Political Life of Sensation*. Duke University Press.
- QUEIRÓS, A. D. (Ed.). (2020). Examining a New Paradigm of Heritage With Philosophy, Economy, and Education. IGI Global. <http://doi:10.4018/978-1-7998-3636-0>
- QUEIRÓS, A. (2018). "Challenges and mission of the Science museums of 3rd generation. In Memoriam Professor Doutor Fernando Bragança Gil." *Revue, Matria Digital nº5*. Santarém
- QUEIRÓS, A. (2013). "The dawning of the Environmental Ethics in the 21st century". In *XXIII World Congress of Philosophy, Athens, 2013*. The World Congress of Philosophy, The Philosophy of Aristotle, Volume II. Edited by Konstantine Boudouris and Kostas Kalimtzis, Athenas 2018. Accessed <http://philoeitichal.blogspot.pt/>. 30.04.2020
- QUEIRÓS, A. (2012). "Campos de Deméter: Da impossibilidade de separar a ciência, a ética e a estética na hermenêutica da paisagem". *Revista Philosophica nº 40*. Departamento de Filosofia da FLUL. Págs. 69-94.
- RANCIÈRE, R. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill Continuum International.
- SARTWELL, C. (2010). *Political Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press.
- SAITO, Y. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- SENA, J. (1984). *Trinta Anos de Poesia*. Lisboa: Edições 70.
- Sepänmaa, Y. (1993). *The Beauty of Environment: A General Model for Environmental Aesthetics. Environmental Ethics*. Books, P.O. Box 310980, Denton, TX.
- TEIXEIRA, J. (2018). In, *Catálogo da Exposição Gravidade*. Edição do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- TEIXEIRA, J. (2019). Índice anotado de medalhas, moedas e objetos.
- TIANJIN SOCIAL SCIENCES, Vol. 5, 2012 (in Chinese). *Asian Ecocriticism Reader*. Ed. Simon C. Estok and Won-Chung Kim (in English).
- XIANGZHAN, C. (2012). "On the Four Keystones of Ecological Aesthetic Appreciation."
- YUE, P. (2006). "The rich consume, and the poor suffer the pollution" e "The environment needs public participation, in, Articles, chinadialogue <https://www.chinadialogue.net/article/show/single/en/493--The-rich-consume-and-the-poor-suffer-the-pollution-> Accessed 19.04.2020
- Zeng, F. (2010). *An Introduction to Ecological Aesthetics, A Review of the Relationship between Eco-aesthetics, and Environmental Aesthetics*. Beijing: The Commercial Press, in Chinese



[AB]

*Paisagem protegida* — vidro e arame de cobre plastificado,  $\varnothing 85 \times 120 \text{mm}$ ;  $\varnothing 85 \times 130 \text{mm}$ ;  $\varnothing 85 \times 145 \text{mm}$ , construção, 2014 (AB)  
*Protected landscape* — glass and copper wire,  $\varnothing 85 \times 120 \text{mm}$ ;  $\varnothing 85 \times 130 \text{mm}$ ;  $\varnothing 85 \times 145 \text{mm}$ , constructed, 2014



[AB]

*Baleia* — *Espécies em Perigo* — *O Futuro começa já* — caixa de petri em vidro, impressão 3D em PLA, legendas em acetato,  $\varnothing 100 \times 21 \text{mm}$ , construída, 2019  
*Whale* — *Endangered species* — *The future starts now* — petri boxes in glass, 3D models printed in PLA, subtitles in acetate,  $\varnothing 100 \times 21 \text{mm}$ , 2019

*Tellus / Geia* — (evocação da terra)  
— acrílico, 63x63x63mm/ 60x60x60mm,  
construção, 1998

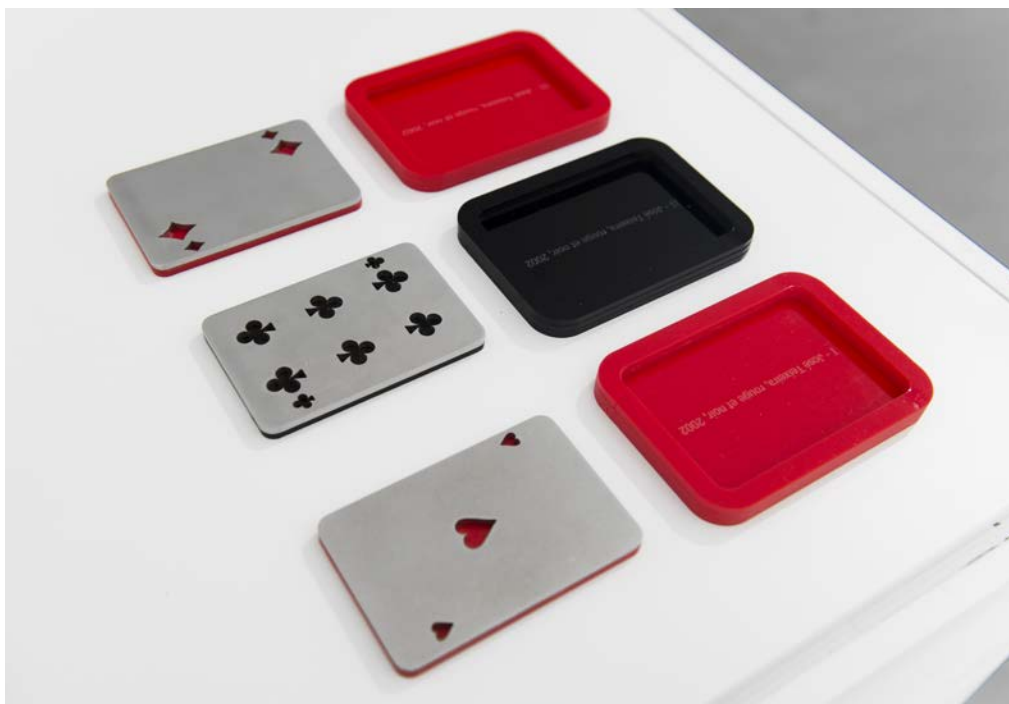
*Tellus - (earth evocation)* — plexiglass,  
63x63x63mm/ 60x60x60mm,  
constructed, 1998



[AB]

*Vermelho e Negro* — aço inox  
e acrílico, (série de três), 85x55x0,8mm,  
construção, 2002

*Rouge et Noir* — plexiglass  
and stainless steel, 85x55x0,8mm,  
constructed, 2002



[AC]



[AB]

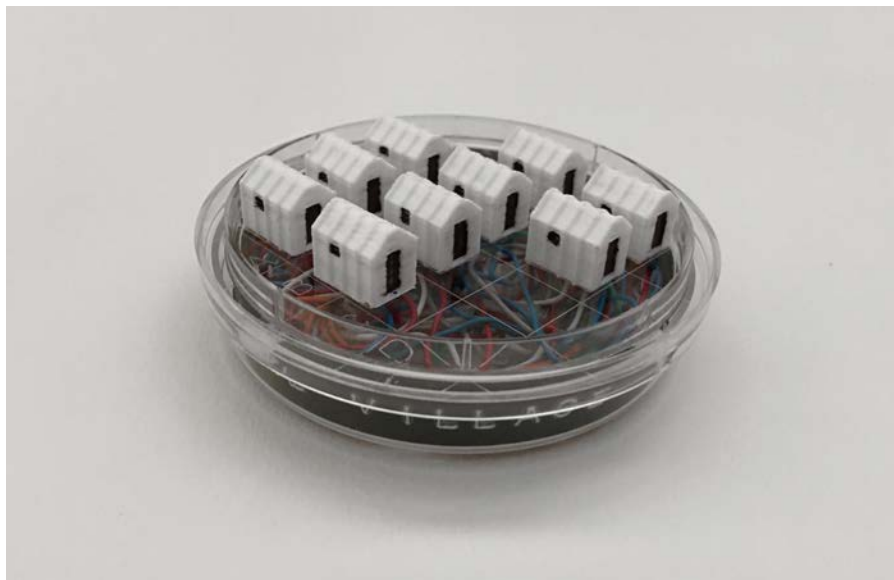
*St. Peter's International School*  
— latão prateado, 80x70mm,  
estampagem, 2018

*St. Peter's International School* —  
silver coated brass, 80x70mm,  
stamped, 2018



*Aldeia Global* — caixa de petri em policarbonato, impressão 3D em PLA, fio de cobre plastificado, legendas em marcador dymo, ø 65x23mm, 2019

*Global Village* — petri boxes in plexiglass, 3D models printed in PLA, plasticized copper wire, subtitles in dymo printer, ø 65x23mm, 2019



[UT]

*Aldeia Global* — caixa de petri em policarbonato, impressão 3D em PLA, areia, legendas em marcador dymo, ø 65x23mm, 2019

*Global Village* — petri boxes in plexiglass, 3D models printed in PLA, sand, subtitles in dymo printer, ø 65x23mm, 2019



[UT]

ESTADO <sup>DE</sup> SÍTIO  
STATE <sup>OF</sup> EMERGENCY  
ESCULTOR JOSÉ S. TEIXEIRA



**es-ta-do** (latim *status, -us* – posição de pe, postura, estado, situação, condição, forma de governo, regime)  
1. Modo actual de ser (pessoa ou coisa)  
**estado de sítio** – situação de uma praça, fortaleza ou povoação, cercada pelo inimigo. Medida tomada em circunstâncias especiais, nomeadamente em casos de perturbações sociais, para justificar certas restrições de liberdade, de direitos e de garantias.  
in Dicionário Priberam



Vista geral da exposição:  
*Estado de sítio / state of Emergency*,  
Paço das Alcáçovas, 14 de Abril 2018  
a 27 de Outubro 2019. [AB]



**METANARRATIVA  
– TEORIA E PRÁTICA NA ESCULTURA**

**José S. Teixeira**

## A CRIAÇÃO DE ADÃO

Quando se fala de metanarrativa referimo-nos, no âmbito da literatura, ao “discurso narrativo que faz uma reflexão sobre o processo narrativo ou a construção da narração” (Priberam-2020). Dito de um modo mais abrangente — metanarrativa é o discurso que remete para o próprio discurso no âmbito de um determinado ramo do conhecimento ou expressão artística. Um exemplo é o teatro que representa o teatro; um metadiscorso que na performatividade do texto dramático aborda as questões inerentes à arte da representação.

Embora a abordagem metanarrativa assuma uma particular importância a partir do modernismo (com as vanguardas históricas do início do século XX), a verdade é que episodicamente, de modo mais ou menos implícito, sempre acompanhou o discurso artístico, por vezes assumindo uma narrativa paralela ao assunto abordado.

No caso da pintura, um exemplo facilmente reconhecível, devido à massificada divulgação, popularizada pelo filme E.T. – (The Extra-Terrestrial-1982) diz respeito à apropriação que Steven Spielberg, fez do gesto de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) quando, na primeira década do século XVI (1511), representou a “Criação de Adão” no teto da Capela Sistina, cidade do Vaticano em Roma.

O momento que o artista maneirista nos apresenta revela, em nosso entender, um triplo significado: o primeiro nível remete, explicitamente, para a cosmovisão judaico-cristã, em particular para o Livro do Génesis (Gn.1,26-27) “Deus criou o Homem à sua Imagem e semelhança”; no segundo nível — repare-se que a divindade antropomorficamente representada (um ancião de barbas), além de condizer com a citação bíblica, coincide também, com a mundividência Renascentista que coloca o homem no centro da criação; relativamente, ao terceiro nível, pensámos que a imagem dos dois indicadores que se aproximam, sem se tocarem — a mão esquerda de Adão e a mão direita de Deus — sugerem, na estrutura compositiva em oito, o símbolo do infinito, e estabelecem a metáfora de uma dupla criação — a criação divina de Adão e a criação demiúrgica do artista que, na acepção neoplatónica, se equipara ao criador — aquele que pela matéria original estabelece a forma e contribui para transformar o universo.

## METANARRATIVE

### – THEORY AND PRAXIS IN SCULPTURE

#### THE CREATION OF ADAM

When we apply the term metanarrative within the scope of literature, we are referring to “a narrative discourse that causes to reflect upon the narrative process or the construction of narration” (Priberam — 2020).<sup>1</sup> In broader terms — metanarrative is a discourse that refers back to the notion of discourse itself within a specific branch of knowledge or artistic form of expression. An example of this might be a theatrical play representing the theatre; a metadiscourse built into the dramatic text’s performativity to deal with issues that are inherent to the art of representation.

Although the importance of the metanarrative approach became especially prominent with modernism (namely with the historical vanguards at the beginning of the 20<sup>th</sup> century), the fact is that it has always accompanied artistic discourse, episodically emerging in a more or less implicit form and, at times, assuming a parallel narrative to the treated subject.

In the case of painting, a clear example, made widely recognizable through its popularization by the film E.T (The Extra-terrestrial, 1982), is related with Steven Spielberg’s appropriation of the gesture depicted by Michelangelo Buonarroti (1475-1564) in his representation of the “Creation of Adam”, executed on the ceiling of the Vatican’s Sistine Chapel in Rome, during the first decade of the sixteenth century (1511).

In our view, the moment captured by the mannerist artist encloses a triple meaning: on one level it refers explicitly to the Judeo-Christian worldview, specifically to the Book of Genesis “So God created mankind in his own image” (GN.1, 26-27)<sup>2</sup> ; on a second level — notice that the anthropomorphically represented deity (an elderly bearded man), not only accords with the biblical quote, but also with

1 Translator’s note: all non-English quotes have been adapted by the translator throughout the text, and will be thus signaled. In this case, the definition is taken from *Priberam Dictionary of Portuguese Language* [online] <https://dicionario.priberam.org/metanarrativa>.

2 t/n, excerpt transcribed from <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis%201%3A26-27&version=NIV>

the renaissance worldview that put man at the centre of creation; regarding the third level, we believe that the image of the two index fingers — from Adam's left hand and God's right hand — reaching out to one another without actually touching, suggest the symbol of infinity in their eight-shaped composition, as the metaphor for a double creation — Adam's divine creation and the demiurgic creation of the artist, who according to the neo-platonic conception — is equalled to the creator — as someone who shapes form out of raw matter and contributes to transform the universe.

#### MICHELANGELO'S SLAVES AND THE NEO-PLATONIC THEORY OF SCULPTURE

The issue of metanarrative in sculpture is best understood, however, in Michelangelo's slaves, especially the unfinished ones,<sup>3</sup> which would become an influence on western sculpture, particularly on Rodin's modernism.

For the lay public, one of the motives for the fascination with sculpture is derived from the precision and accuracy with which the sculptor inscribes forms into space; how is it possible for someone to know with such concision the exact place of each anatomical structure?

The awe is even greater in the case of stone sculptures due to the myth circulated by neo-platonic theory by which the sculptor "merely" subtracts the excess matter to reveal a figure that is already potentially embedded in the block from which it is freed.

It is the lay public's notion of sculpture as being methodologically identified with direct carving, that enhances its awe, in contrast with the *connoisseur*, who sees it as the result of applying the classical procedure (concept, modelling from life, moulding and copying in stone).

The image of the figure imprisoned inside the stone block, which as we have seen represents a

#### OS ESCRAVOS DE MICHELANGELO E A TEORIA NEOPLATÓNICA DA ESCULTURA

Onde, porém, melhor se percebe a questão da metanarratividade na escultura é nos escravos de Michelangelo, sobretudo os inacabados,<sup>1</sup> que viriam a influenciar a escultura ocidental e em particular o modernismo de Rodin.

Para o público leigo, um dos motivos do fascínio da escultura, advém do espanto perante o rigor e a precisão com que o escultor inscreve as formas no espaço; como é possível alguém saber com tamanha concisão o lugar exato de cada estrutura anatômica?

O assombro é ainda maior no que toca à escultura em pedra porque, devido ao mito difundido pela teoria neoplatónica, o escultor "apenas" retira o que está a mais para revelar a figura que já reside, em potência, aprisionada no bloco.

O que enfatiza o assombro no público leigo, tem a ver com ideia que este faz da escultura que a imagina metodologicamente, associada ao talhe directo, em contraste com o *connoisseur*, que a percebe como resultado da aplicação do procedimento clássico (ideia, modelação com modelo vivo, moldagem, transladação à pedra).

A figura do homem aprisionado no interior do bloco de pedra que como vimos representa, para a tradição clássica, renascentista, a metáfora da própria escultura, encontra em Portugal inúmeros seguidores particularmente, entre os que fazem uso da pedra para materializar esse legado.

O caso do Escultor António Duarte, cuja obra se desenvolve em torno da "estética do bloco", em estreita emulação do sistema clássico, constitui um caso paradigmático da perenidade dessa influência em pleno século vinte.<sup>2</sup>

3 t/n "Rebellious Slave" (1514-16), marble, height 215cm, Paris, Louvre Museum; "Dying Slave" / "Unfinished Slave", meant for the tombstone of Julius II (1513-15), stone, height ±215cm, Paris, Louvre Museum; "Atlas" (c.1513-1520) — stone, height 277cm, Florence, Galleria dell' Accademia; "The Awakening Slave" (c. 1513-1520; "A prisoner" (c.1530-33), Florence.

1 "Escravo Rebelde" (1514-16)– mármore, altura 215cm, Paris, Museu do Louvre; "Escravo Moribundo" / "Escravo inacabado", destinado ao túmulo de Júlio II (1513-15)– pedra, altura ±215cm, Paris, Museu do Louvre; "Atlas" (c.1513-1520)– pedra, alt., 277cm, Florença, Galleria dell' Accademia; "O despertar do Escravo" (c. 1513-1520; "Um prisioneiro" (c.1530-33), Florença.

2 O excerto que que se segue corresponde a um fragmento (pp., 84-89) do texto escrito em 2013, por José Teixeira na altura do centenário do nascimento do Escultor António Duarte: "Sobre o procedimento introspectivo na escultura em pedra, a propósito de monolitismo e auto-representação em António Duarte" / "On the introspective process

A escultura, “Opressão” ou “Figura entalada” (1952) que António Duarte realizou no início da década de cinquenta, constitui uma referência, implícita, ao modo de fazer da escultura cuja poética retira do bloco o que está em excesso para revelar a figura humanizada retida no interior da pedra.

A escultura, tal como o nome indica, “Opressão”, mostra uma figura masculina, que emerge em pé, liberta da matéria que a sustinha ao bloco exposto na vertical.

De notar que, embora na finalização em pedra a figura surja indissociável do bloco, a verdade é que, em termos metodológicos, a estátua foi modelada separadamente e só posteriormente, o escultor a fez transladar ao seu definitivo enquadramento em mármore.<sup>3</sup>

A pose da figura (com a mão direita junto ao peito, punho esquerdo cerrado junto à perna e olhos voltados ao céu) ao jeito de quem assume em silêncio, estoicamente, a dor que lhe vai no interior, embora não assuma a convencional postura patética, como foi adoptada, por exemplo, em “Um prisioneiro”, por Miguel Ângelo (que mantém o braço direito levantado, com o cotovelo à altura da cabeça, à maneira de quem se protege da ira divina) exprime, porém, na forma e na postura, uma idêntica inquietação.

Dir-se-ia que, embora formalmente diversas, a referência implícita às obras, leva-nos a supor que António Duarte consideraria o artista maneirista como uma espécie de alter-ego, psicológico do escultor. Embora mais sintética na forma e no modelado, sem a acentuação anatómica, típica do maneirismo, a escultura revela o drama do indivíduo face à sua condição terrena; na luta contra a adversidade do mundo e na ânsia de se libertar dos condicionalismos da matéria (considerada vil tanto para os neoplatónicos como para os cristãos).

Na mesma linha, do processo de adaptação da forma ao mármore que, como vimos, constituem interpretações características da *estética do bloco*, culturalmente inscritas

of stone sculpture in monolithism and self-representation in António Duarte’s Work”, in *António Duarte*. Lisboa: Caleidoscópio, pp., 78–107.

3 “Opressão” / “Figura Entalada” (1952) — mármore de Maceira, 270x83x60cm, Caldas da Rainha, AMAD (Atelier Museu António Duarte).

metaphor for sculpture itself in the classical and renaissance tradition, has found numberless followers in Portugal, especially amongst those who use stone to materialize such legacy.

The case of the sculptor António Duarte, whose work developed around the “aesthetic of the block” directly emulating the classical system, constitutes a paradigmatic case of its continued influence well into the 20<sup>th</sup> century.<sup>4</sup>

The sculptures “Opressão” or “Figura Entalada”<sup>5</sup> (1952) made by António Duarte at the beginning of the 1950s, constitute an implicit reference to a mode of making sculpture whose poetics is the subtraction of excess to reveal the humanized figure enclosed in the stone. The work “Opressão”, as its title indicates, shows a masculine figure emerging upright, freed from the matter that held it to the vertically displayed block.

It is worth noting that while in its final stone version the figure appears seamlessly embedded in the block, the truth is that the statue was modelled separately and only later set by the sculptor into the marble framework.<sup>6</sup> The figure’s pose (with its right hand raised to the chest, its left fist hanging alongside the leg and its eyes turned up to the sky) in the manner of someone stoically bearing an intimate pain in silence, despite not assuming the conventional pathetic posture as adopted, for example, by Michelangelo’s “Prisoner” (with its right arm raised, the elbow at head-height as if to protect from divine wrath), nevertheless expresses an identical unease in its form and posture.

We might say that, although formally diverse, the implicit reference to the mannerist master’s works leads us to suppose that António Duarte considered the artist as a kind of psychologic alter-ego. Although more concise in its shape and modelling, without the anatomical enhancement typical of

4 The following excerpt is a fragment (p.84-89) of the text written in 2013 by José Teixeira on the occasion of António Duarte’s 100th anniversary: “On the introspective process of stone sculpture in monolithism and self-representation in António Duarte’s Work”, in *António Duarte*. Lisboa: Caleidoscópio, pp., 78–107.

5 t/n, respectively, “Opressão” and “Trapped figure”.

6 “Opressão” / “Trapped figure” (1952) — Maceira marble, 270x83x60cm, Caldas da Rainha, Atelier Museu António Duarte (AMAD).



mannerism, the sculpture reveals all the drama of the individual facing its terrestrial condition, in its struggle against worldly adversity and urging to set itself free from material constraints (considered vile both by Neo-Platonists as by Christians).

Following the same line of thought on the process of the form's adaptation to marble which, as we have seen, elicits characteristic interpretations of an *aesthetic of the block* that is culturally inscribed within the context of a classical tradition, we will now refer to two other examples supporting that same thematic aspect, as one of the most representative of this author's oeuvre.

In "Coluna"<sup>7</sup>, executed by António Duarte two years later, whose title does not correspond to the figuration — more concise and adapted to the block's prismatic form — the metaphysical tension appears in a more veiled guise, associated to the principle of *coincidentia oppositorum* lent by the romantic reference to the standing lover's couple (feminine and masculine principles), represented in the same surface, face to face, symbolically reunited across the void in a heart shape (below the faces) and the bodies touching each other. Another morphologically identical sculpture connoted with Christian mysticism, which seems to build upon the author's own metaphorical synthesis, is "Porta Estreita",<sup>8</sup> representing a man in profile walled in a vertical block, a compositional solution António Duarte repeated on three occasions and which seems to sum up a constant preoccupation in his artistic development.<sup>9</sup> To demonstrate it, we should recall the "Medalha comemorativa dos 50 anos de escultura 1929-1979"<sup>10</sup> with which the author marked his artistic trajectory and where he represents himself in the same fashion.

The frequent use of the vertically propped stone block, continues to feature throughout the

no contexto da tradição clássica, referiremos, a seguir, outros exemplos que reforçam essa vertente temática como uma das mais representativas do autor.

Em "Coluna"<sup>4</sup> que António Duarte realizou dois anos depois, cujo nome não condiz com a figuração, mais sucinta, adoçada à forma prismática do bloco, a tensão metafísica aparece de maneira mais velada, associada ao princípio da "coincidentia oppositorum" dada pela referência romântica do par amoroso em pé (princípio masculino e feminino) representado, na mesma superfície, face a face, simbolicamente reunido através do vazio, em forma de coração (abaixo dos rostos) e dos corpos que se tocam.

Outra escultura, morfologicamente idêntica, conotada com a mística cristã e que parece constituir a própria síntese metafórica da obra do autor é "Porta estreita" que representa um homem de perfil, emparedado num bloco vertical, solução compositiva que António Duarte repete, por três vezes e que parece sintetizar uma preocupação constante no seu percurso.<sup>5</sup> A demonstrá-lo conviria recordar a "Medalha comemorativa dos 50 anos de escultura 1929-1979" com que o autor significativamente, assinala o seu trajecto artístico e onde se autorrepresenta do mesmo modo.

A frequente recorrência ao bloco de pedra, vertical, continua a poder observar-se nas décadas seguintes, em obras como "Stratus" (1969-73)<sup>6</sup> que apresenta um homem dobrado, de olhos esbugalhados, de aspecto expressionista semelhante a "Homem defecando no poder" (1967)<sup>7</sup> transver-

7 n/t "Column" (1954) — plaster cast, 65x15x10cm / ruivina marble, 186x49x44cm, Caldas da Rainha, AMAD.

8 t/n. "Narrow Door".

9 "Porta estreita" (c. 1960) — Viana Marble on dark-green Azóia granite block, 175x67x30cm; "Porta estreita" (c. 1960-69) — Ruivina marble, chiselled figure; "Porta estreita" c. (1960-69) — grey marble 100x32x20cm, Caldas da Rainha, AMAD.

10 t/n. "Commemorative medal on his 50 years of sculpture 1929-1979"

4 "Coluna" (1954) — maqueta em gesso, 65x15x10cm / mármore ruivina, 186x49x44cm, Caldas da Rainha, AMAD.

5 "Porta estreita" (c. 1960) — mármore de viana, s/ bloco de granito verde-escuro da azóia, 175x67x30cm; "Porta estreita" (c. 1960-69) — mármore ruivina, figura penteada a cinzel de dentes; "Porta estreita" c. (1960-69) — mármore cinzento, 100x32x20cm, Caldas da Rainha, AMAD.

6 "Stratus" (1969) — gesso [estudo] / mármore de trigaches s/ base de mármore rosa 215x60x60cm, AMAD, Caldas da Rainha; "Voando" (1992-93) — gesso, [estudo], 32,60x13 + base — 21x17x17,5cm, /mármore de Trigaches, Caldas da Rainha, AMAD.

7 "Homem defecando no poder" (1967) — (Figura de cócoras em cima de uma poltrona, em esforço, com os olhos a saírem-lhe das órbitas), Mármore de trigaches, 106x70x78cm, Caldas da Rainha, AMAD.

salmente entalado, sensivelmente a um terço da altura do monólito (menir).

O assumir das marcas da extracção no bloco, constitui uma evidência da sua sensibilidade moderna, reelaborada a partir da interiorização do resquício da ruína, romântica ou, patente no fragmento “non finito” dos “escravos” pós-renascentistas de Miguel Ângelo, aspecto que viria a ser seguido e enfatizado por escultores mais recentes, nomeadamente João Cutileiro (1937).

O nome “*Stratus*” contraditoriamente alusivo a nuvem, paradoxalmente, formada a partir de matéria densa, embora inserida na modalidade expressiva da *estética do bloco*, (alusiva à estátua que rebola ladeira abaixo e permanece ile-sa) continua, apesar da ambiguidade do peso, a transmitir a aspiração de liberdade do escultor que, no final da vida, simbolicamente materializa a sua aspiração de leveza na obra “Voando” (1993).

Nesta peça, à semelhança de Brancusi, que constrói a sua obra a partir da obsessão do voo (ELIADE 1987, pp., 143-149), também António Duarte, ao sugerir a extrema leveza dos corpos, quer ultrapassar o peso intrínseco da matéria e atingir a plenitude da forma que supera a gravidade terrestre. (A fechar o ciclo sobre a reflexão formal que o escultor estabelece entre o corpo enquanto forma e a densa matéria lítica da escultura, resta, ainda, referir a obra “Reencontro” (1986).<sup>8</sup>

A obra realizada em rijo Granito sueco, três décadas depois de “Opressão” acaba por constituir uma espécie de ‘rendição’ ou aceitação tácita do retorno à matéria primordial.

Enquanto a “Figura entalada” emerge do bloco e esboça, no gesto, a recusa de rendição (a estatua reage face ao casulo onde se moldou) em “Reencontro” o processo é inverso — a figura ajoelhada volta-se para o interior da pedra.

Dir-se-ia que, enquanto a primeira imagem remete, morfologicamente, para um sarcófago na vertical e traduz a perspectiva da caminhada, a segunda mais hierática e horizontal expressa, pelo contrário, a angústia de *Sísifo*,

8 “Reencontro” (1982-86) — gesso [estudo e maquete] 26x16x19cm, 1981-2 / Granito sueco, 93x60x50cm, Caldas da Rainha, AMAD.

following decades, in works such as “*Stratus*” (1969-73),<sup>11</sup> showing an expressionist-like bent figure trapped transversally at approximately one third of the monolith’s height, with bulging eyes that resemble “Homem defecando no Poder” (1967).<sup>12</sup>

Assuming the marks of extraction from the block are evidence of his modern sensibility, refashioned from the internalization of the ruin’s remnant, either as a trace of romanticism or as evinced in the “non-finite” fragments of Michelangelo’s post-renaissance “slaves”, a feature which would be followed up and enhanced by more recent sculptors, namely João Cutileiro (1937).

The work “*Stratus*” — whose title deceptively alludes to cloud formations while paradoxically formed out of dense matter, albeit within the expressive mode of an “aesthetic of the block” (alluding to the statue that remains intact after rolling down a hill) — continues, despite the ambiguity of its weight, to convey the sculptor’s aspiration to freedom which, at the end of his life, the sculptor symbolically materializes in his aspiration to the work’s lightness in the work “Voando” (1993).<sup>13</sup>

Similarly to Brancusi, whose oeuvre is built around the obsession with flight (Eliade 1987: 143-149), with this piece António Duarte also seeks to surpass matter’s intrinsic weight and achieve the plenitude of form that overcomes earthly gravity through the suggestion of the extreme lightness of bodies. As a last example in the discussion of the author’s formal reflection upon the connection between the body as form and sculpture’s dense lithic matter, we should mention the work “Reencontro” (1986).<sup>14</sup>

The work, executed on hard Swedish granite three decades after “Opressão”, ultimately acknowledges a kind of redemption or tacit acceptance of the return to primordial matter.

11 “*Stratus*” (1969) — plaster [study] / Trigaches marble, on pink marble base, 215x60x60cm, AMAD, Caldas da Rainha; “Flying” (1992-93) — plaster, [study], 32,60x13 + base — 21x17x17,5cm, / Trigaches Marble, Caldas da Rainha, AMAD.

12 t/n, “Man defecating on Power” (1967) — (figure squatting on top of an armchair, straining and with eyes bulging), Trigaches Marble, 106x70x78cm, Caldas da Rainha, AMAD.

13 t/n. “Flying”.

14 “Reunion” (1982-86) — plaster [study and model] 26x16x19 cm, 1981-2 / Swedish granite, 93x60x50 cm, Caldas da Rainha, AMAD.

While “Figura entalada” emerges from the block and sketches, through its gesture, the refusal to surrender (the statue reacts to the cocoon from which it was moulded), in “Reencontro”, the process is inverted — the kneeling figure is turning towards the inside of the stone.

We might say that, while the first image morphologically evokes a vertical sarcophagus and expresses the idea of marching, the more hieratical and horizontal “Reencontro” conversely expresses the anguish of Sisyphus, whose fate becomes inseparable from the weight of the rock bearing down on him.

This immersion or emergence from the rock finds a parallel in “Arca da indiferença”,<sup>15</sup> executed two decades earlier, one of the rare pieces that counters the predominance of vertical monumentality in the work of António Duarte and where the artist emphasizes and transcends the rationale of funerary sculpture; this example of horizontal monumentality, which maintains the structure of horizontal block of ruivina marble, nevertheless exceeds the functional character of tomb construction (by not preserving the empty space meant to accommodate the body), representing a purely metaphorical and sculptural sarcophagus.

“Arca da indiferença”, as the title and the various busts carved on the lid suggest, is a categorical allusion to the communal tomb; it would seem that the idea that Portugal were doomed to slumber, as a nation that remains forever stagnated and postponed, is being used here as the main pretext for the work; as someone stating “we are all in the same boat” (much like a creature before its creator), the gestures of the helmsman decide the fate of the vessel.

#### THE CLASSICAL PARADIGM AND THE RETURN OF THE FASCINATION WITH MERIDIONAL ANCESTRY

Contrasting with the formal dramatization, of flexing muscles, that is typical of Rodin’s plastic expression and was inspired by Michelangelo’s restless mannerism, with Aristide Maillol (1861–1944), sculpture rediscovers another morphological vein

cujos destino se torna indissociável do peso da rocha que o sobrecarrega.

Esta imersão ou aparição a partir da rocha, encontra paralelo em “Arca da indiferença”,<sup>9</sup> uma das raras peças, realizada duas décadas antes, que contraria a predominância da monumentalidade vertical em AD e onde o escultor exalta e transcende a lógica da escultura tumular; este exemplo de monumentalidade jacente, que mantém, no mármore *ruivina*, a estrutura do bloco horizontal excede, porém, o carácter funcional da construção tumular (por não salvaguardar o vazio interior destinado a sepultar o corpo), ao apresentá-lo como sarcófago colectivo, puramente metafórico e escultural.

A “Arca da indiferença”, como aliás o nome indica e os inúmeros bustos entalhados sobre a “tampa” sugerem, constitui a categórica alusão a um túmulo comunitário; dir-se-ia que é Portugal fadado ao marasmo, de nação que permanece ensimesmada e adiada, que aqui se instaura como pretexto fundamental da obra. Como quem diz: “estamos todos no mesmo barco”; (à semelhança da criatura perante o criador) os gestos do timoneiro interferem no destino do navio.

#### O PARADIGMA CLÁSSICO E O RETORNO AO FASCÍNIO PELA ANCESTRALIDADE MERIDIONAL

Em contraste com a dramatização formal, de músculos proeminentes, típica da expressão plástica de Rodin, que havia sido inspirada no inquieto maneirismo de Michelangelo, com Aristide Maillol, (1861–1944) a escultura redescobre, nas primeiras décadas do século vinte, um outro filão morfológico que retoma a ordem e a serenidade da antiga influência grega.

Enquanto que a escultura de Rodin se caracteriza pelo exagero expressivo a obra de Maillol, distingue-se, pelo contrário, pela síntese, pela contenção formal e simplicidade das formas, quase arquitetónicas, que exponenciam o efeito de monumentalidade na escultura.

A sua obra mais paradigmática, exposta, no início do século vinte, no *Salon* de outono, em Paris, inicialmente

15 t/n, “Arc of indifference” (1962) — ruivina marble, 105x190x60cm, Caldas da Rainha, AMAD.

9 “Arca da indiferença” (1962) — mármore ruivina, 105x190x60cm, Caldas da Rainha, AMAD.

designada “La Pensee” (1905) e anos mais tarde renomeada pelo artista como “La Méditerranée”,<sup>10</sup> constitui um símbolo maior da cultura meridional.

A figura feminina sentada que parece despertar da interioridade circunspecta de “La Nuit” (1902)<sup>11</sup>, modelada três anos antes, revela um equilíbrio formal invulgar baseado na estrutura dinâmica do triângulo. Ao percorre-la com o olhar parece-nos evocar ecos da filosofia Pitagórica ou as imagens da prosa poética de Sophia de Mello Breyner:

“O realismo do grego clássico não pode ser confundido com o nosso tempo. Pois em frente do real o olhar grego escolhe o que quer escolher. A obra é o resultado de uma análise do corpo humano, mas que deixa de lado tudo quanto é accidental ou individual e tudo quanto não encontrou ou perdeu a plenitude da sua forma. [...] A arte clássica que parte de uma conquista do real é sempre estruturada dentro duma escolha que busca a forma perfeita, o Canon, a geometria que está no real.” (ANDRESEN, Sophia.1975: 61)

Outro aspeto curioso a considerar é o facto de a obra constituir uma representação antropomórfica da paisagem meridional cujo corpo, mitificado, se encontra, frequentemente, associado ao *genius locci*; espírito do lugar que Sophia de Mello Breyner admiravelmente captou no âmbito da viagem pelas ilhas gregas e cuja escrita demonstra o seu conhecimento e fascínio pela arte e cultura helénica:

10 “Eu tinha pensado em chamá-la *Rapariga jovem ao Sol*; então, um dia luminoso, ela pareceu-me tão viva, tão radiante em sua atmosfera natural que eu passei a designá-la *Mediterrâneo*. Não o mar Mediterrâneo que conhecemos bem. Não era isso que eu procurava. A minha ideia ao esculpi-la era criar uma figura jovem, luminosa e nobre. Não é, tudo isso, a essência do espírito mediterrâneo? É por isso que eu acho que é esse o nome dela e quero que ela o mantenha. PUIG, René (1965) “La vie misérable et glorieuse d’Aristide Maillol”. Tramontane, p.,26. Cited in, *Maillol* (1994) [exh. cat., Musée de L’Annonciade]. Saint-Tropez: Ed. Jean-Paul Monery. Citado por: LUCHS, Alison (2000) *Art for the Nation* [exhibition catalogue National Gallery of Art]. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.93096.html> Acedido em: 26-IV-2020

11 Ver imagem em: [https://www.eutouring.com/images\\_paris\\_statues\\_230.html](https://www.eutouring.com/images_paris_statues_230.html) Acedido em: 1-V-2020

that resumes the order and serenity of ancient Greek influence.

While Rodin’s sculpture is characterized by expressive exaggeration, Maillol’s work is distinguished by the opposite; through conciseness, formal contention, silence, and the almost architectural simplicity of forms that enhance sculpture’s monumental effect.

His most emblematic work, exhibited at the beginning of the 20<sup>th</sup> century at the Autumn Paris Salon, initially entitled “La Pensée” (1905) and years later renamed by the artist “La Méditerranée”,<sup>16</sup> has become a major symbol of meridional culture.

The seated female figure who seems to be awakening from a penetrating introspectiveness in “la Nuit” (1902)<sup>17</sup>, modelled three years earlier, reveals an uncommon formal equilibrium based on the dynamic triangular structure. As we observe the piece, it seems to evoke the echoes of Pythagorean philosophy or images of Sophia de Mello Breyner’s<sup>18</sup> poetic prose:

“Classical Greek realism cannot be confused with our own time. As it faces reality, the Greek gaze selects what it wants to select. The work results from an analysis of the human body, but it sets aside all that is accidental or individual and all that hasn’t found or that which has lost the plenitude of its form [...] The classical art that sets out to conquer the real is always structured around a choice to seek out the perfect form, the canon, the geometry inscribed in the real” (Andersen 1975: 61)

Another curious aspect to consider is the fact that the work constitutes an anthropomorphic representation of the meridional landscape,

16 “I had thought of calling her *Young Girl in the Sun*; then, on a day of beautiful light, she appeared to me so alive, so radiant in her natural atmosphere that I baptized her Mediterranean. Not the Mediterranean, a sea that we know well. That’s not what I was after. My idea in sculpting her was to create a figure that was young, luminous and noble. All that, is it not the essence of the Mediterranean spirit? That’s why I chose her name and why I want her to keep it”. (PUIG 1965: 26), quoted in Monery (1994), quoted by Luchs (2000) [online] <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.93096.html>, [accessed] 26-04-2020.

17 See image [online] [https://www.eutouring.com/images\\_paris\\_statues\\_230.html](https://www.eutouring.com/images_paris_statues_230.html), [accessed] 01-05-2020.

18 t/n. Portuguese poet (1919-2004).

whose mythicized body is frequently linked to the *genius loci*; the spirit of the place which Sophia de Mello Breyner admirably captured in her journey through the Greek islands and whose writing demonstrated her knowledge and fascination with Hellenic art and sculpture:

“In order to understand an art that celebrates the alliance between man and the natural world, an art in which the natural world is conceived as divine, we must take the place as its starting point [...] The relation between the mountains’ ascension and the flatness of the waters defines the extreme solemnity of the Greek landscape. A naked solemnity, where things acquire the radiant quality shown in Homer’s poetry, where things seem to be lit from the inside by a smile and by a vigilant clarity that inhabits them, in which the spirit recognizes that exulting and dynamic serenity at the root of what we call happiness and which is our accord with earthiness” (Andersen 1975: 13)

The symbiotic relationship between Greek sculpture and locality which Sophia describes so lucidly and illustratively, might be perfectly applied to Maillol’s sculpture work, especially in his representation of natural elements, such as “La Montagne” (1937), “L’air” (1939) and “La Rivière” (1938–43).<sup>19</sup> These statues, carried out during the last years in the life of the artist who fortunately traded painting for sculpture, display a double nostalgia: by modelling them from the naked body of his young muse and model Dina Vierny, the elderly master returns to his youth; by evoking the Homeric landscape in its relation with the body, the artist reconnects with classical sculpture, suspending time and equalling himself to the immortal heroes.

“Para entendermos uma arte que celebra a aliança do homem com o mundo natural, uma arte onde o mundo natural é entendido como divino, teremos de partir do lugar. [...] A relação entre a ascensão das montanhas e a lisura das águas estabelece a extrema solenidade da paisagem grega. Uma solenidade nua onde as coisas têm a qualidade radiosa que aparece na poesia de Homero, onde as coisas estão como interiormente iluminadas por um sorriso e por uma atenta claridade que habita nelas e nos quais o espírito reconhece aquela serenidade exaltada e dinâmica que está na raiz daquilo que chamamos felicidade e que é o nosso acordo com o terrestre.” (ANDRESEN, Sophia.1975: 13)

A relação simbiótica entre a escultura grega e o lugar, que Sophia, de maneira tão lúcida e luminosa descreve, poderia, perfeitamente, adaptar-se à obra escultórica de Maillol, particularmente às representações dos elementos naturais “La Montagne” (1937)<sup>12</sup>, “L’air” (1939)<sup>13</sup>, “La Rivière” (1938–43)<sup>14</sup>. Estas estátuas, realizadas na última década de vida do artista que, em boa hora, trocou a pintura pela escultura, manifestam uma dupla nostalgia: ao modelá-las a partir do nu de sua jovem musa e modelo Dina Vierny, o ancião regressa à sua juventude; ao evocar a paisagem homérica na sua relação com o corpo, o artista religa-se à escultura antiga, suspende o tempo e equipara-se aos heróis imortais.

Além da inequívoca referência à escultura grega e à narrativa da cultura meridional, o que intensifica a dimensão metanarrativa destas estátuas prende-se, em nosso entender, com a metafórica solução compositiva, onde o corpo, serenamente representado, se equipara a ginomorfismos e, dramatiza, o relevo amplo da montanha,

<sup>19</sup> See, respectively: <https://www.slam.org/collection/objects/10289>, <https://www.wikiart.org/en/aristide-maillol/the-mountain>, <https://www.nortonsimon.org/art/detail> [accessed] 01-05-2020; <http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2012/10/aristide-maillol-lair-air-1939-kroller.html> [accessed] 01-05-2020; [https://en.wikipedia.org/wiki/La\\_Riviere](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Riviere) [accessed] 01-05-2020; <https://artsandculture.google.com/asset/la-riviere-the-river-aristide-maillol/1AGK4lpoXpP1zw>; <https://youtu.be/QXfeGF4kxBO?t=31> [accessed] 01-05-2020.

<sup>12</sup> Ver imagens em: <https://www.slam.org/collection/objects/10289/>; <https://www.wikiart.org/en/aristide-maillol/the-mountain-1925>; <https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1968.17.S> — Acedido em: 01.V.2020

<sup>13</sup> Ver imagem em: <http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2012/10/aristide-maillol-lair-air-1939-kroller.html> — Acedido em: 01.V.2020

<sup>14</sup> Ver imagens e vídeo em: [https://en.wikipedia.org/wiki/La\\_Riviere\\_\(Maillol\)](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Riviere_(Maillol)); <https://artsandculture.google.com/asset/la-riviere-the-river-aristide-maillol/1AGK4lpoXpP1zw>; Aristide Maillol, La Riviere, Tuileries Gardens, Paris- <https://youtu.be/QXfeGF4kxBO?t=31> — Acedido em: 01.V.2020

a imponderabilidade antigravitacional do ar e a dinâmica profundidade do rio.

Um outro escultor cuja obra manifesta o encantamento pelos grandes temas mitológicos da arte ocidental é Reuben Nakian (1897-1986).

O artista (Arménio-Americano) que nos anos vinte, sob influência de Gaston Lachaise, representou animais exóticos e, nos anos trinta, sob o efeito do expressionismo realizou composições abstratas, desenvolveu a partir da década de quarenta, com “Europa and the Bull”<sup>15</sup> uma obra fundamentalmente inspirada em motivos mitológicos, que recupera o espírito meridional, como se verifica, por exemplo em: “Voyage to Crete” (1960/80)<sup>16</sup>, “Running Nymph” (1980)<sup>17</sup>, “Satirycon I “ (1981)<sup>18</sup>.

O fascínio pela cultura meridional também é evidente na escultura portuguesa, particularmente em Leopoldo de Almeida (1898-1975) como se pode observar pelo “Fauno ou Ancestralidade Meridional”<sup>19</sup> que o escultor realizou em 1927, na sequência da sua estadia em Paris e Roma enquanto Bolseiro do Estado Português (1926-1929).

Se nos retivermos no duplo título- Fauno / Ancestralidade Meridional- e o confrontarmos com a morfologia ficcional o que a escultura representa e o primeiro nome do título – *Fauno* – confirma é uma evocação mitológica associada ao imaginário greco-latino do Sátiro ou Pã<sup>20</sup>.

Besides the unequivocal reference to Greek sculpture and to the narrative of meridional culture, the metanarrative dimension of these statues is intensified, in our opinion, by the metaphorical compositional solution, by which the serenely represented body is equated with gynomorphisms, dramatizing the mountain's broad relief, the air's anti-gravitational imponderability and the dynamic depth of a river.

One other sculptor whose work expresses the attraction for great mythological themes in western art is Reuben Nakian (1897-1986). This Armenian-American artist who, under the influence of Gaston Lachaise, represented exotic animals in the decade of 1920 and in the 1930s, influenced by expressionism, produced abstract compositions, developed a work which, from the 1940s onwards, with “Europe and the Bull”,<sup>20</sup> was essentially inspired by mythological motives, recovering a meridional spirit that can be seen in works such as “Voyage to Crete” (1960-80), “Running nymph (1980)<sup>21</sup> or “Satirycon I”(1981)<sup>22</sup>

The fascination with meridional culture is also evident in Portuguese sculpture, namely in Leopoldo de Almeida (1898-1975), as may be seen in “Fauno ou a Ancestralidade Meridional”<sup>23</sup> which the sculptor executed in 1927 after his stay in Paris and Rome with a fellowship granted by the Portuguese state (1926-1929).

If we stop to consider the double title – faun / meridional ancestry –confronting it with the fictional morphology represented by the sculpture and the title's first term –*faun*– it confirms the mythological evocation to the Graeco-Latin imagery of *Satyr or Pan*.<sup>24</sup>

15 <https://www.nakian.org/mythological-themes-and-the-beginning-of-monumental-sculpture-> Acedido em: 09.V.2020

16 <https://www.nakian.org/mythological-themes-and-the-beginning-of-monumental-sculpture>

<https://www.nakian.org/last-works-a-classical-synthesis> Acedido em: 09.V.2020

17 <https://www.nakian.org/last-works-a-classical-synthesis> Acedido em: 09.V.2020

18 Ver Bronze (213,4x259,1x106,2cm) Lisboa: Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian/CAM

19 O bronze pode ser observado no Museu do Chiado em Lisboa.

20 A figura híbrida meio-homem (parte superior) meio-bode (parte inferior) apresenta-se com uma flauta de Pã o que pode, metaforicamente, apontar para o homónimo filho de Hermes. “O Fauno, neto de Saturno, era uma espécie de Pã Romano, um deus rústico [...] Os faunos eram sátiros romanos. Os Sátiros, à semelhança de Pã, eram homens bodes e tal, como ele, habitavam os lugares selváticos da Terra.” (HAMILTON, 1983: 52, 59, 55)

20 See [online] <https://www.nakian.org/mythological-theme-s-and-the-beginning-of-monumental-sculpture> [accessed] 09-05-2020.

21 See, respectively: <https://www.nakian.org/mythological-themes-and-the-beginning-of-monumental-sculpture>, <https://www.nakian.org/last-works-a-classical-synthesis> [accessed] 09-05-2020

22 See Bronze (213,4x259,1x106,2cm) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/CAM.

23 t/n. “Faun or the Meridional Ancestry”. The bronze may be seen at the Museu do Chiado in Lisbon (MNAC).

24 The hybrid figure, half man-half goat, presents itself with a pan flute, which might metaphorically point to Herme's homonymous son. “The faun, Saturn's grandson, was a kind of Roman Pan, a rustic deity [...] Fauns were Roman

When, however, we ponder over the subtitle — *meridional ancestry* — and equate it with the representation of the mythological figure, what stands out is the fabulous atmosphere of the temporally remote manifestation, or in other words, the confirmation of the perennial historical evocation of Mediterranean culture. The quoting of a mythical, meridional culture, constitutes a metanarrative statement around a particular concept of sculpture that may be observed in other works such as “Mercúrio” (1967),<sup>25</sup> and especially in the group of “Pathetic Venuses” modelled by Leopoldo de Almeida during the 1950s, which amount to a convincing emulation of the classical paradigm well into the 20<sup>th</sup> century.

The first case worth mentioning is “Mater Natura”,<sup>26</sup> currently at the Malhoa Museum in Caldas da Rainha, in which the sculptor recovers the symbolism and compositional rhythm of the Greek statue, “Nióbida” (5<sup>th</sup> Century BC), currently at the *Horti Sallustiani* in Rome.

Its serene countenance, slumbering in the cold marble, akin to an ancient Hellenic deity, contrasts with the exalted anatomy of the female body (built in the *maniera* of Michelangelo) which paradoxically appears disturbed and contorted under the restless sensuousness animating it.

Earth’s anthropomorphic representation as a mother earth idealized in the unified beauty of the feminine form, appears to congregate in itself the myth of universal renewal (implicit in successive generations) and evinces the paradoxical conflict of forces underlying the endless cycle of life/death and the resurgence that transforms the visible face of the present, configuring itself as the uninterrupted image of temporal becoming.

Satyrs. Satyrs, like Pan, were men-goats and, like him as well, they inhabited the savage parts of earth.” (HAMILTON, 1983: 52, 59, 55).

25 t/n. “Mercury Hermes” (1967), patinated plaster, 580 x 230 x 160mm, Lisbon, Museu da Cidade. (Leite 1998: 69) “Mercury / Hermes” (1968), bronze, c. 300cm, Commerce and Services Association Union Building, Rua Castilho 14, Lisbon. (Ferreira and Vieira 1985: 372).

26 “Mater Natura” (sd) — *patinated plaster*, 162x86x90cm. Lisbon: Museu da Cidade / Marble, Caldas da Rainha: Museu José Malhoa. See Leite 1998: 125.

Quando, porém, nos detemos no subtítulo — Ancestralidade Meridional — e o equiparamos à representação da figura mitológica, o que sobressai é a atmosfera fabulosa da remota manifestação temporal, ou seja, a confirmação da perene evocação histórica da cultura mediterrânica. A citação da cultura mítica, meridional, constitui um testemunho metanarrativo de um certo ideário de escultura que pode ser seguido em outras obras como o “Mercúrio” (1967)<sup>21</sup> e em particular no conjunto das “Vénus patéticas” que Leopoldo de Almeida modelou nos anos cinquenta e que constituem, em pleno século vinte, emulações convincentes do paradigma clássico.<sup>22</sup>

O primeiro caso que importa referir é a “Mater Natura”<sup>23</sup> que se encontra no Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha, onde o escultor recupera o simbolismo e o ritmo compositivo da estátua grega, “Nióbida” (Séc. V a.C.) que se encontra no *Horti Sallustiani*, em Roma.

O semblante sereno e adormecido no mármore frio, como se de uma antiga divindade helénica se tratasse, contrasta com a anatomia exaltada do corpo feminino, (elaborado à *maniera* de Miguel Ângelo) que aparece, paradoxalmente, perturbado e contorcido sob a voluptuosidade irrequieta que o anima.

A representação antropomórfica da terra, enquanto mãe natureza idealizada no *belo reunido* da forma feminina, aparenta congregar em si o mito da renovação universal (implícita nas sucessivas gerações) e evidencia o conflito paradoxal das forças que estabelecem o interminável ciclo de vida / morte e ressurgimento que transforma a face visível do presente, configurando-se como imagem ininterrupta do devir temporal.

21 “Mercúrio / Hermes” (1967), gesso patinado, 580x230x160mm, Lisboa, Museu da Cidade. (LEITE, A. 1998: 69) “Mercúrio / Hermes” (1968), bronze, c. 300cm, Edifício da União de Associação do Comércio e Serviços, Rua Castilho 14, Lisboa. (FERREIRA, L. e VIEIRA, L. 1985: 372)

22 O texto que se segue, a propósito de Leopoldo de Almeida, foi parcialmente retirado (pp., 591–593) de: TEIXEIRA, José (2013b) Pp., 588–599. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/10425>

23 “Mater Natura” (sd) — gesso patinado, 162x86x90cm. Lisboa: Museu da Cidade / Mármore, Caldas da Rainha: Museu José Malhoa. (LEITE, A. 1998: 125)

A referência ao *pathos*, evidente em “Mater natura”, pode ainda ser assinalado noutras obras de Leopoldo de Almeida, nomeadamente, nas Vénus que realizou entre 1946 e 1950.

A “Vénus das tranças”<sup>24</sup> que aparece representada como uma Afrodite neoclássica ergue o cotovelo direito e inclina o rosto, em sentido inverso, para o chão.

O “Nascimento de Vénus”<sup>25</sup> representado numa figura feminina em pé a sair de uma vieira, ladeada por dois golfinhos apresenta, também, o cotovelo levantado e o braço direito sobre a cabeça.

A “Vénus” ou, “Tágide”<sup>26</sup> constituída por outra figura feminina em pé, de cabeça baixa, igualmente a sair da concha, à maneira do “Nascimento da Vénus” de Sandro Botticelli (1445–1510) e que segura entre o ventre e as pernas um tritão (Salamandra ou lua de Saturno) apresenta também, o semblante nimbado pelo *pathos*.<sup>27</sup>

O que estas Vénus, estranhamente, exprimem é um desvio no tema usualmente solar e jubiloso, em que o nu se apresenta como um fim em si mesmo<sup>28</sup> e ao qual não é alheio uma certa subordinação ao erotismo, como se observa, por exemplo, no quadro do pintor italiano ou, como se apresenta na harmoniosa sobriedade da Afrodite de Praxiteles (Séc. IV) ou, na monumentalidade austera da Vénus de Maillol (1861–1944).

A reference to the *pathos*, evident in “Mater Natura”, can also be found in other works by Leopoldo de Almeida, namely the Venuses executed between 1946 and 1950.

“Vénus de Tranças”,<sup>27</sup> which is represented as a neoclassical Aphrodite, lifting the right elbow as the face tilts the opposite direction, facing the ground.

“Nascimento de Vénus”<sup>28</sup> representing a standing female figure stepping out of a scallop shell escorted by two dolphins, also displays a elbow of the right arm lifted above its head. “Vénus” or “Tágide”<sup>29</sup> presents another standing female figure, its head lowered as it comes out of a shell, in the manner of Sandro Botticelli’s “Birth of Venus” (1445–1510), holding a triton (Salamander or Saturn’s moon) between the belly and legs, its countenance haloed by *pathos*.<sup>30</sup>

Strangely, what these Venuses seem to express is a deviation from a usually solar and joyous theme, in which the naked body is presented as an end in itself<sup>31</sup> and not exempt from a certain degree of subordination to eroticism, as can be seen, for instance, in the Italian master’s painting, in the harmonious sobriety of Praxiteles’s Aphrodite (4<sup>th</sup> Century) or in the austere monumentality of Maillol’s Venus (1861–1944).

#### THE NON-FINITO AND THE MARKS OF MAKING

Another work that suggests being influenced by Michelangelo’s “The Creation of Adam” is Auguste Rodin’s “La Creation”, executed at the end of the 19<sup>th</sup> century (1898). This sculpture, also known as “La Main de Dieux” represents a masculine right hand

24 “Vénus das tranças” (1946) Gesso patinado, 248x88x88cm, Lisboa: Museu da Cidade. Ver imagem em: (LEITE, A. 1998: 126)

25 “Nascimento de Vénus” (1948) Gesso patinado, 218x75x61cm, Lisboa: Museu da Cidade. Ver imagem em: (LEITE, A. 1998: 127)

26 “Vénus / Tágide” (1950) Pedra, Lisboa: Palácio Foz. Ver imagem em (FERREIRA & VIEIRA. 1985:389

27 Joaquim CORREIA (1920) representa também, uma Vénus a sair da vieira — “O Nascimento de Vénus” — relevo em pedra, 200cm, Rua Frei Francisco Foreiro, nº 2, Lisboa. A foi peça realizada na aula de Composição de Simões de Almeida (Sobrinho) no início da década de quarenta na ESBAL.

28 Na Arte Europeia o nu é visto como fim estético em si mesmo. Por influência helénica, a representação do corpo esteve sempre, no centro da poética, do estudo e do ensino das belas-artistas, convertendo-se no tema fundamental da estatúria ao qual não é alheio uma cultura baseada num pensamento humanista, em que o homem é tido como medida, no centro de todas as coisas. Vid., CLARK, Kenneth, (1956).

27 t/n. “Venus in braids”

28 t/n. “Birth of Venus” Stone, Lisbon: Palácio Foz. image reproduced in Ferreira & Vieira 1985:389.

29 t/n. “Venus” or “Tagus nymph”

30 Joaquim CORREIA (1920) also represents a Venus coming out of the shell — “The Birth of Venus” — relief in stone, 200cm, Rua Frei Francisco Foreiro, nº2, Lisbon. This piece was executed for Simões de Almeida’s composition class at the Lisbon School of Fine Arts at the beginning of the 1940s.

31 In European art, the nude is regarded as an aesthetic end in itself. Influenced by Hellenic art, the representation of the body has always been at the center of artistic study, teaching and poetic, becoming an essential theme of statuary, something that is not unrelated with culture based on a humanist worldview in which man is taken to be the measure and center of all things. Cf. Clark 1956.



holding a piece of formless matter suggesting a reclining couple in amorous pose.<sup>32</sup>

This work, together with the earlier “Création de la Femme”<sup>33</sup> — in which the sculptor represents a couple emerging out of rough matter — and the later and unsettling “La Main du Diable” (1903),<sup>34</sup> modelled at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, representing a left hand (*mano sinistra* as the Italians call it) holding a female figure, seem to be inscribed in the Florentine renaissance legacy, as both an emulation of the theme treated in the Sistine Chapel and an echo of Michelangelo’s unfinished works.

To the sculptures left unfinished due to unpredictable circumstances — the shortage of material to complete the work, as was the case with “Pietà Rondanini” (1555-1564), currently at Castello Sforzesco in Milan — we might add others that were deferred for more urgent commissions. On the other hand, the factor of unpredictability must be complemented by the expressive value of what we might designate as the *poetics of the unfinished*, such as we find in “Crepúsculo” and in the bust of “Brutus”, where the texture seems to seek the dramatic effect of light to unveil time and suggest the inscrutableness of becoming.

The question of the *non-finito*, which in some cases must have been a setback for Michelangelo, insofar as it ensued from adverse circumstances inhibiting him from concluding his work, would ultimately turn out to become a major recurring influence on modernist’s sculpture poetic language, four centuries later.

The influence of the *non-finito* on Rodin’s sculpture is two-fold: in the passage from clay to plaster, where the marks of modelling are frequently noticeable, and in the transference to stone, where the sculptor seems to quote from the neo-platonic theory of sculpture; by leaving the marks of making, the sculptor shares with the observer the impressions left by the use of different tools, allowing the

## O NON FINITO E AS MARCAS DO FAZER

Uma outra obra que sugere uma influência de “A Criação de Adão” de Michelangelo é “La Création” que Auguste Rodin (1840–1917) realizou em finais do século XIX (1898). A escultura também conhecida por “La Main de Dieu” representa uma mão direita masculina que segura um pedaço de matéria informe onde transparece um casal reclinado em pose amorosa.<sup>29</sup>

Esta obra, a par de “Création de la Femme” (1894)<sup>30</sup>, que a precede, onde o escultor representa um casal emergindo da matéria tosca, e da inquietante “La Main du Diable” (1903)<sup>31</sup> que lhe sucede, modelada no início do século XX, e que representa a mão esquerda (*mano sinistra* como a designam os italianos) a segurar uma figura feminina, parecem inscrever-se, no legado do renascimento florentino constituindo, tanto uma emulação do tema inscrito na capela sistina, quanto um eco das obras inacabadas de Michelangelo.

Às esculturas não concluídas por imprevisíveis circunstâncias, por exemplo — por falta de material para poder finalizar o trabalho, como foi o caso da “Pietà Rondanini” (1555-1564) actualmente no Castello, Sforzesco em Milão, juntam-se outras adiadas pela necessidade de corresponder a encomendas mais urgentes. Por outro lado, deve acrescentar-se ao imprevisível o que designaríamos por *poética do inacabado* e que corresponde a um valor expressivo como se verifica no “Crepúsculo” e no busto de “Brutus” onde a textura busca o efeito dramático da luz, para desvelar o tempo e sugerir a inescrutabilidade do devir.

A questão do *non finito* que para Michelangelo, em alguns casos, deveria ter constituído uma contrariedade, porque se reportava a circunstâncias adversas que o inibiam de concluir o seu trabalho acabaria por se converter, quatro séculos depois (quem o poderia imaginar?), numa influência

32 See: <https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin?q=la+main+de> [accessed] 18-04-2020

33 See: <https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin?q=Cre%CC%81ation+de+la+Femme%E2%80%9D> [accessed] 18-04-2020

34 See: <https://collections.musee-rodin.fr/en/museum?q=la+main+du+diable> [accessed] 20-04-2020

29 Ver: <https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin?q=la+main+de> Acedido em: 18-4-2020

30 Ver: <https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin?q=Cre%CC%81ation+de+la+Femme%E2%80%9D> Acedido em: 18-4-2020

31 Ver: <https://collections.musee-rodin.fr/en/museum?q=la+main+du+diable> Acedido em: 20-IV-2020

recorrente da linguagem poética da escultura modernista.

A influência do *non finito* verifica-se de dois modos na escultura de Rodin: na passagem do barro ao gesso, onde, frequentemente, se notam as marcas da moldagem e, na transladação à pedra onde, o escultor parece citar a teoria neoplatónica da Escultura; ao deixar as *marcas do fazer*, o escultor partilha com o observador a impressão deixada pelo uso das diferentes ferramentas, o que permite, ao segundo, imaginar-se coautor a efetuar um desbaste progressivo, como se a figura fosse, gradualmente, descoberta do bloco, ao ritmo do *talhe direto*.

Além de Rodin a recorrência ao *non finito* irá manifestar-se em inúmeros autores modernistas, nomeadamente, em Pablo Picasso como a seguir veremos.

O fascínio que a escultura modernista evidencia pelo *não acabado* tanto remete para a reminiscência romântica da estética da ruína (evocação arqueológica da época áurea da escultura) quanto para a sistematização da linguagem plástica que culminaria na didática da Bauhaus e na *escultura construída* fabricada pelo *Construtivismo Russo*.

#### A APROPRIAÇÃO E A ASSEMBLAGE ENQUANTO NARRATIVA ARQUEOLÓGICA DOS PROCEDIMENTOS ESCULTÓRICOS

Outro caso ímpar, onde o uso do *non finito* transparece de modo paradigmático, é em Pablo Picasso onde, paralelamente, aos aspectos já referidos se verifica uma citação dos procedimentos escultóricos além de uma especial atenção à *verdade e respeito pelos materiais*.

As cabeças de mulher que Picasso modelou, no início dos anos trinta do século passado, no seu atelier em Boisgeloup, testemunham um procedimento singular na escultura moderna; ao invés de usar barro para representar as figuras, o artista, utilizou uma estrutura em madeira que foi recobrando com gesso. Este processo, de *assemblage*, além de poupar tempo na fase intermédia da moldagem (passagem do barro ao gesso) permitiu ao escultor uma maior síntese formal.

latter to imagine him/herself as a co-author participating in the piece's gradual thinning, as if the figure was being gradually uncovered from the block to the rhythm of its *direct cutting*.

Besides Rodin, the recurrence of the *non-finito* will surface in numberless other modernist authors, namely Pablo Picasso, as we shall see next.

The fascination modernist sculpture showed with the *unfinished* alludes both to the romantic reminiscence of an aesthetic of the ruin (archaeological evocation of sculpture's golden age), as to the systematization of plastic language that culminated in the didactics of the Bauhaus and in the *constructed sculpture* built by *Russian Constructivism*.

#### APPROPRIATION AND ASSEMBLAGE AS AN ARCHAEOLOGICAL NARRATIVE OF SCULPTURE PROCESSES

Another unique case where we find an exemplary use of the *non-finito* is Pablo Picasso whose work, additionally to all the above-mentioned aspects, seems to quote the sculpture processes as well as a special concern with *truth and respect for materials*.

The female heads modelled by Picasso at the beginning of the 1930s in his Boisgeloup studio, bear witness to a singular work process in modern sculpture; instead of using clay to represent figures, the artist used a wooden structure which he covered with plaster. This process of *assemblage*, besides saving time in the intermediate stage of the moulding process (passing from clay to plaster), helped to achieve greater formal conciseness. "Tête de femme"<sup>35</sup> executed in 1931, on the other hand, reveal a curious feature never seen before in the history of sculpture: besides the primitive and expressionist schematic modelling, the artist chose to assume as a form an element traditionally disregarded as an intermediate process structure. We are referring, in this case, to the base's structural setup (usually comprising a metal tripod) which extends the figures' neck in the manner of a *shaft*. What emerges as a relevant feature worth

35 "Tête de femme" (1931), wood and plaster / bronze, 71,5x41x33cm; "Tête de femme" (1931, wood and plaster *assemblage* / bronze, 128,5x54,5x62,5cm. (Spies 2000: 182-184, figs. 132, 133).

underlining in this instance, is what we might call the archaeological character, integrating the traces of the working process into its final form.

In our opinion, the detached and ostentatiously exhibitionist attitude of the creative process is one of the most defining features of Picasso's work. In many of his sculptures we can tell the artist is deriving tremendous fun from demonstrating to the observer the vast creative possibilities to be found in the most basic and ordinary elements. In "Buste d'homme barbu"<sup>36</sup> (1933) you can clearly see how corrugated cardboard is used to describe the figure's *facies* (its round eyes cut out from the plaster's moulded surface), whose face rests on a regular quadrangular prism-shaped box acting as its shaft or neck.

However, it is in the sculptures executed during the 1950s at his Vallauris studio that the mark of genius and its creative exhibitionism becomes especially perceptible: in "La chèvre"<sup>37</sup> (1950), Picasso ostentatiously uses gourds to represent the udders, a wicker basket to describe the belly, a palm leaf defining the back, ceramic pots and pieces of metal, wood and cardboard glued with plaster; The work "Petit fille sautant à la corde"<sup>38</sup> (1950) incorporates a wicker basket, a cake tin, shoes, corrugated cardboard, fragments of wood and iron; In the piece "La Guenon at son petit" (1951)<sup>39</sup> the plaster assemblage incorporates two toy cars (Panhard and Renault) belonging to his son Paul into the monkey's head and uses a ball to form its belly; another case is "La Grue" (1951-53),<sup>40</sup> where a shovel is used for the tail, forks for the legs and a gas faucet for the head.

By acknowledging the form of objects that are usually restricted to their status as studio props

As "Tête de femme"<sup>32</sup>, realizadas em 1931, revelam, por outro lado, uma característica curiosa, nunca antes vista na história da escultura: além da modelação esquemática, primitiva e expressionista, o artista optou por assumir como forma o que tradicionalmente era omitido por ser estrutura processual intermédia; referimo-nos, neste caso, ao conjunto estrutural da base (usualmente constituída por uma trípode em ferro) que prolonga, como um *fuste*, o pescoço das figuras. O que neste contexto se mostra relevante e convém enfatizar é o caráter, diríamos, arqueológico da escultura, que na sua forma integra os vestígios do próprio processo.

A atitude de desprendimento e de exibicionismo ostensivo do processo criativo, constitui, em nosso entender, uma das características mais marcantes da obra de Picasso. São inúmeras as esculturas que nos permitem perceber que o artista se diverte superlativamente, em demonstrar ao observador as vastas possibilidades de criação a partir dos elementos mais banais do quotidiano. Em "Buste d'homme barbu"<sup>33</sup> (1933) percebe-se, nitidamente, o uso de cartão canelado, utilizado para caracterizar o *facies* da figura (com os olhos redondos recortados da superfície moldada no gesso), cuja face se apoia numa caixa em forma de prisma recto quadrangular, que lhe serve de fuste ou pescoço.

Onde, porém, a marca do génio e do seu exibicionismo criativo melhor se percebe é nas esculturas realizadas na década de cinquenta no atelier de Vallauris: Em "La chèvre"<sup>34</sup> (1950) Picasso emprega, ostensivamente, cabaças para representar os úberes, uma cesta de vime para fazer a barriga, uma folha de palmeira para obter o dorso, potes em cerâmica e pedaços de metal, madeira e cartão, unidos com

36 "Buste d'homme barbu" (1933), *assemblage em gesso / bronze*, 85,5x47x31cm. (Idem : fig., 152)

37 "La chèvre" (1950) *plaster assemblage / bronze*, 120,5x72x144cm. (Ibidem : pp., 270-271, fig., 409)

38 "Petit fille sautant à la corde" (1950), *plaster assemblage / bronze*, 152x65x66cm. (Ibidem : p. 264-65, 373,411, fig., 408). See [online] <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c69GEB/roXAqGx> [accessed] 24-04-2020.

39 "La guenon et son petit" (1951), *plaster assemblage / bronze*, 56x34x71cm. (Spies 2000 : 272-273, fig. 463)

40 "La Grue" (1951-53), *plaster assemblage / bronze*, 75x29x43,5 cm. (Idem : 280-281, fig. 461)

32 "Tête de femme"(1931), *madeira e gesso / bronze*, 71,5x41x33cm; "Tête de femme" (1931, *assemblage de madeira e gesso / bronze*, 128,5x54,5x62,5cm. (SPIES, Werner. "Picasso Sculpteur". 2000: pp., 182-184, fig.s, 132, 133)

33 "Buste d'homme barbu" (1933), *assemblage em gesso / bronze*, 85,5x47x31cm. (Idem: fig., 152)

34 "La chèvre" (1950) *assemblage em gesso / bronze*, 120,5x72x144cm. (Ibidem: pp., 270-271, fig., 409)

gesso; Em “Petit fille sautant à la corde”<sup>35</sup> (1950) incorpora, ligados com gesso, uma cesta de vime, uma forma de bolo, sapatos, cartão canelado, fragmentos de madeira e ferro; em “La Guenon et son petit”<sup>36</sup> (1951) a *assemblage* em gesso incorpora, na cabeça da macaca, dois automóveis de brinquedo (Panhard e Renault) que eram de seu filho Paul e uma bola a fazer de barriga; outro caso é “La Grue”<sup>37</sup> (1951–53) onde inclui uma pá, a fazer de cauda, garfos que transforma em patas e uma torneira de gaz para fazer a cabeça.

Ao assumir como forma o que usualmente era restringido ao atelier (porque pertencia aos bastidores do processo criativo) o artista mostra algo novo que o espectador desconhecia porque ignorava o método escultórico. Ao revelar o processo, o escultor partilha a intimidade do processo criativo, realizado no atelier e desmitifica a criação artística induzindo, deste modo, a uma nova possibilidade de fruição estética traduzida no gozo pela descoberta arqueológica da forma escultórica. i.e., o modo como o escultor inventa a forma, é metanarrativo porque revela o *backstage* escultórico e faz do espectador o cúmplice da sua atividade criativa.

#### AS SÉRIES E A AUTORREFERENCIALIDADE NO MODERNISMO

A par da escala doméstica ou, intimista e do carácter nómada ou, transumante, uma outra marca distintiva da escultura modernista, tem a ver com a autorreferencialidade.

Contrariamente à estatuária do período oitocentista, que era, maioritariamente, destinada ao espaço público a escultura moderna, face à escassez de encomendas, induziu os artistas a encontrarem na poética pessoal, na subjetividade, os motivos para a sua produção artística.

35 “Petit fille sautant à la corde” (1950), *assemblage em gesso / bronze*, 152x65x66cm. ((Ibidem: pp., 264–65, 373,411, fig., 408) <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c69GEb/roXAqGx>. Acedido em: 24.IV.2020

36 “La guenon et son petit” (1951) *assemblage em gesso / bronze*, 56x34x71cm. (SPIES, Werner. 2000: pp., 272–273, fig., 463)

37 “La Grue” (1951–53) *assemblage em gesso / bronze*, 75x29x43,5cm. (Idem: pp., 280–281, fig. 461)

(belonging to the backstage of the creative process), the artist reveals something which spectators had, until then, been unaware of — the sculpture process. In doing so, the sculptor shares the intimacy of the creative process as it develops inside the studio, thus demystifying artistic creation and creating a new possibility for aesthetic fruition, namely the delight that can be derived from archaeological discovery of the sculptural form. In other words, the mode by which the sculptor invents form becomes metanarrative because it reveals sculpture’s backstage and invites the spectator to become a partner in the creative activity.

#### MODERNIST SERIALITY AND SELF-REFERENCE

Coupled with the domestic or intimate scale and the nomadic or transhumant character, the other distinguishing mark of modernist sculpture has to do with its self-referential nature.

Contrary to eighteenth century statuary, which was largely destined for the public space, in the face of a general shortage of commissions, modern sculpture induced artists to search in personal poetic and subjectivity the motives for their artistic production.

It is therefore not surprising that conversely to the unique piece, works developed in series resulted in a doubly efficient strategy: in the light of a shortage in commissions, the spontaneous work allowed, on the one hand, by increasing the chances for sale to continue ensuring the subsistence of artistic production and, on the other hand, to guarantee exploration of plastic languages that lead to formal innovation.

An often-cited example of systematic serial work is the impressionist painter Claude Monet (1840–1926), who produced dozens of versions of Rouen’s Notre-Dame cathedral under different atmospheric conditions, at the end of the 19<sup>th</sup> century (between 1890 and 1894).<sup>41</sup>

Nevertheless, perhaps the most emblematic case is the one of Pablo Picasso, whose genial

41 See images [online] <https://www.tuttartpitturascultrapoesia.com/2016/02/Claude-Monet.html> [accessed] 24-07-2020.

creativity embraced a wide variety of genres: drawing, painting, etching, ceramics, and sculpture. Despite the material diversity, his immense work developed and gained projection largely thanks to his method of working in series; when Picasso approached a theme — his bulls and minotaurs, or the theme of the painter and his model, for instance — he never produced just a single piece, but several, as if his creative voracity was faced with multiple paths of formal speculation.

We might say that, contrary to the classical artist forever searching for the *masterpiece*, the modern artist, in his demystification of the artistic gesture, only believed in the speculative possibilities of the imagination to deal with the operative resources at his disposal and the momentary circumstances around him. Although Picasso has become known among the public mostly as a painter, it's worth pointing out that his sculpture was extremely influential on modernism, as a truly unique example of speculative irreverence. Given the breadth of his work and to avoid the risk of being fastidious, we will mention just two or three series, as an example:

The first theme, initiated in 1912 and leading him first to invent cubism and later to the discovery of the constructive method, which would be developed until 1937, revolutionized the mode of making sculpture from the *still life*, where he would frequently incorporate musical instruments, namely the guitar, which perhaps he associated with Málaga and Andalusian flamenco. The genre often associated with two-dimensionality, allowed Picasso to make a vanguardist reinterpretation of the genre based on the collage of newspaper cut-outs and rapidly moving to three-dimensional constructions made from the incorporation of heterogeneous materials, such as wood, cardboard, nails, wires, sand, iron plates, etc., reconfigured into the sculptor's composition.<sup>42</sup>

42 "Guitare" (1912) — construction with cardboard and rope, 66,3x33,7x19,3cm, NY, Museum of Modern Art; "Guitare" (1912) — construction with cardboard, rope, paper, canvas and pencil, 22x14,5x7cm; "Guitare" (1912) — in cardboard, rope, paper, canvas, pencil and oil, 33x18x9,5cm; "Mandoline et clarinete" (1913) — fir and pine wood with painting, pencil marks and charcoal, 58x36x23cm, Paris; "Nature morte avec tasse et couteau sur une table" (1914) — painted wood with fabric tassels, 25,5x48x10cm,

Não é, pois, de estranhar que, ao invés da obra única, o trabalho desenvolvido em séries, tenha resultado numa estratégia duplamente eficaz: face ao decréscimo de encomendas a obra autoproposta permitiu, por um lado, ao multiplicar as hipóteses de venda, continuar a garantir a subsistência da produção artística, e, por outro lado, pôde assegurar uma investigação da linguagem plástica que conduziu à inovação formal.

Um exemplo de trabalho sistemático em série, bastante referenciado, é o do pintor impressionista Claude Monet (1840–1926) que em finais do século XIX (entre 1890 e 1894) pintou dezenas de vezes, em diferentes condições atmosféricas, a catedral de Notre-Dame de Rouen.<sup>38</sup>

O caso, porém, porventura, mais paradigmático é o de Pablo Picasso (1881–1973) cuja genial criatividade abraçou inúmeros géneros: desenho, pintura, gravura, cerâmica e escultura. Apesar da diversidade de suportes, a sua obra, imensa, desenvolveu-se e exponenciou-se, em grande medida, graças ao trabalho das séries; Picasso quando abordava um tema, como os desenhos ou as gravuras dos touros e minotauros ou, o motivo do pintor e do seu modelo, nunca produzia apenas um trabalho, mas vários, como se na sua avidez criativa se deparasse com múltiplos caminhos para a especulação formal.

Dir-se-ia que, contrariamente ao artista clássico, expectante da *obra prima*, o artista moderno, desmistificando o gesto artístico, acreditava apenas, na possibilidade especulativa da imaginação face aos recursos operativos e ao instante temporalmente contingente.

Embora Picasso seja, para o vulgo, mais conhecido como pintor convém lembrar que a sua obra escultórica foi das mais influenciou o modernismo, constituindo um testemunho de irreverência especulativa, verdadeiramente singular.

Dada a abrangência do seu trabalho e para não ser fastidioso, referiremos, a título de exemplo, duas ou três séries.

O primeiro tema, iniciado em 1912 e que o levaria primeiro à invenção do cubismo e, seguidamente, à descoberta

38 Ver imagem em: <https://www.tuttartpitturasculaturapoesiamusica.com/2016/02/Claude-Monet.html> Acedido em: 24.VII.2020

do método construtivo, desenvolvido até 1937, revolucionou o modo de fazer a escultura, a partir da *natureza morta* onde, frequentemente, incorpora instrumentos musicais, nomeadamente a guitarra que, quiçá, associaria a Málaga e ao flamenco Andaluz. O género frequentemente relacionado à bidimensão permitiu a Picasso uma reinterpretação vanguardista do género, a partir da *collage* de recortes de jornal, transitando, rapidamente, para a *construção*, tridimensional, conseguida a partir da incorporação de materiais heterogéneos, como madeira, cartão, pregos, arames, areia, chapa de ferro, etc, re-contextualizados na composição escultórica.<sup>39</sup>

Nos anos cinquenta o artista regressa ao bronze, retomando a tecnologia e o material que na segunda década já havia utilizado na série policromada de “Verre d’Absinthe” (1914), desta feita para abordar outras variantes do género *natureza morta*, em que especula, formalmente, em torno

39 “Guitare” (1912) — construção em cartão e corda, 66,3x33,7x19,3cm, NY, Museum of Modern Art; “Guitare” 1912) — Construção em cartão, corda, papel, tela e lápis, 22x14,5x7cm; “Guitare” (1912) — cartão, corda, papel, tela, *óleo, lápis*, 33x18x9,5cm; “Mandoline et clarinete” (1913) — madeira de abeto e pinho com pintura e traços de lápis, carvão, 58x36x23cm, Paris; “Nature morte avec tasse et couteau sur une table” (1914) — madeira pintada com borlas de tecido, 25,5x48x10cm, Paris; “Nature morte avec bouteille en verre et jornal” (1914) — laminado de ferro recortado e pintado, areia, arame e papel, 20,7x14x8,5cm, Paris; Guitare” (1914) — construção em folha de metal e arame, 77,5x35x19,5cm, NY, Museum of Modern Art; “Coupe, dés et jornal” (1914) — madeira e “folha de flandres” pintada, Avignon; “Coupe, dés et jornal” (1914) — madeira e areia, pintada a óleo, Avignon; “Verre, pipe, as de trèfle et dé le Copo” (1914)– madeira pintada, ø34cm, Avignon; “Bouteille d’anis del mono et compotier avec grappe de rasin” (1915) — madeira de abeto e pinho, pregos, estanho com traços de carvão, 35,5x27,5x26cm, Paris; “Guitare et bouteille sur une table” (1915) — Madeira de abeto, corda e pregos, com policromia, 45x41x23cm, Paris; “Guitare” (1924) — construção com embalagem de lata, folha de metal e arame, 111x63,5x26,6 cm, Paris; “Nature morte avec masque” (1937) — Madeira, cartão, areia, metal e tela, 46x55cm, Austrália, Canberra, National Gallery; “Nature morte à la pomme” (1937) — Madeira, cartão, areia, tecido, metal e tela, 50x65cm. Ver: (SPIES, Werner (2000) “Picasso Sculpteur”: pp, 70, 71, 72, 73, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 215, 349, 358, 395, 396, 401; Figuras : 27, 29, 30, 42, 45, 47, 50, 53, 54, 57, 58, 63, 168)

In the decade of 1950, the artist returns to bronze, resuming the technology and material already used in the 1910s in the polychrome series “Verre d’Absinthe” (1914), only this time made from other variations on the still life genre, in which he speculates formally with the theme of floral arrangements<sup>43</sup>, reinvented through appropriation of diverse materials bound with plaster.

The last series we would like to mention was made in iron, a material Picasso started using in 1912 and which in the decade of 1930 led him to make linear, transparent sculptures executed with the aid of his fellow countryman and artist Julio Gonzalez, who in 1928 had been trained in welding and who assisted Picasso until the 1960s.

The series, in which female heads predominate, explores multiple possibilities: from the use of welded and oxidized iron begun in the 1930s,<sup>44</sup> to the use of cardboard and bent iron-plate

Paris; “Nature morte avec bouteille en verre et jornal” (1914) — laminated and painted iron, sand, wire and paper, 20,7x14x8,5cm, Paris; Guitare” (1914) — construction with metal sheet and wire, 77,5x35x19,5cm, NY, Museum of Modern Art; “Coupe, dés et jornal” (1914) — painted wood and tinplate Avignon; “Coupe, dés et jornal” (1914) — oil painted wood and sand, Avignon; “Verre, pipe, as de trèfle et dé le Copo” (1914)– painted wood, ø34cm, Avignon; “Bouteille d’anis del mono et compotier avec grappe de rasin” (1915) — fir and pine wood, nails, brass with charcoal marks, 35,5x27,5x26cm, Paris; “Guitare et bouteille sur une table” (1915) — Fir wood, rope and nails with polychromies, 45x41x23cm, Paris; “Guitare” (1924) — construction with tin case, metal foil and wire, 111x63,5x26,6 cm, Paris; “Nature morte avec masque” (1937) — Wood, cardboard, sand, metal and canvas, 46x55cm, Australia, Canberra, National Gallery; “Nature morte à la pomme” (1937) — Wood, cardboard, sand, fabric, metal and canvas, 50x65cm. See: Spies (2000: 70, 71, 72, 73, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 215, 349, 358, 395, 396, 401).

43 “Vase avec fleur” (1951) — ceramic *assemblage*, wood, iron, plaster / bronze (2 replicas), lost wax, 72,5x44x16cm, Paris; “Larrosoir fleuri” (1951-52) — plaster *assemblage*, nails, pieces of metal / bronze (2 replicas), lost wax casting, 85,5 42x38xcm, Paris; “Nature morte avec bouquet de fleurs” (1951-53) — plaster *assemblage*, nails, pieces of metal / bronze (2 replicas) lost wax casting, 89x77x36cm, Paris; “Bouquet de fleurs” (1951-54) —wood and plaster *assemblage* / bronze (4 replicas) lost wax casting, 60x49,5x34cm, Paris; “Fleurs dans un vase” (1951-53) — ceramic *assemblage*, iron, and plaster / bronze (4 replicas) lost wax casting, 72x50x41cm, Paris.

44 “Tête de femme” (1929-30) — welded iron cylindrical pole, 100x37x59cm; “Tête d’homme” (1930) — iron, brass and tin, 83,5x40,5 x36cm. See Spies (2000: 80, 81); Read (1998: 60); Tucker (1999: 59-74).

cut-outs first used in 1912 and which he returned to in the 1960s to execute a group of female polychrome portraits.<sup>45</sup>

The second artist we want to mention in this respect is Henri Matisse (1868–1954), whose work, coupled with Picasso's, would revolutionize modern sculpture. Like Picasso, Matisse was mostly celebrated as a painter. His interest in sculpture resulted from the need to understand the human figure to represent it in his two-dimensional compositions (Tucker 1999: 85–106). Unlike Rodin, with whom he talked, incidentally (Read 1998: 32–34), Matisse was neither interested in monumentality nor in anatomical detail, preferring instead to explore formal synthesis. He was particularly interested in the rhythm and dynamics of contour (Read 1998: 32–34; Tucker 1999: 85–106), aspects that feature prominently in the small bronze sculptures of female figures (approximately half meter in size) modelled at the beginning of the 20<sup>th</sup> century — “Madeleine” (1901)<sup>46</sup> and “Serpentine” (1909)<sup>47</sup>, where the artist explores the *linea serpentinata*.

The interest in the human morphology and the need to achieve synthetic figuration would lead Matisse to develop a systematic process of formal reduction and compositional deconstruction, where the contoured silhouette assumes a major role, as occurs in the three reclining figures — “Nu couché I, II and III”<sup>48</sup> modelled between 1907 and 1929, as well as in the five deconstructions he made of the “Tête de Jeanette” between 1910–1913, or the three

dos arranjos florais,<sup>40</sup> reinventados a partir da apropriação de materiais diversos ligados com gesso.

A última série, que gostaríamos de referir foi produzida em ferro, material que Picasso começou a utilizar em 1912 e que na década de trinta o levou a concretizar esculturas lineares, transparentes, resolvidas com o apoio técnico do artista seu conterrâneo, Júlio Gonzalez, que em 1928 tivera formação como soldador e que apoiou Picasso até à década de sessenta.

A série, onde predominam as cabeças de mulheres, explora múltiplas possibilidades: desde a utilização do ferro soldado e oxidado, iniciada nos anos trinta,<sup>41</sup> ao uso do cartão e da chapa de ferro recortada, quinada, começada a usar em 1912, e a que regressou nos anos sessenta para concretizar o conjunto de retratos femininos policromados<sup>42</sup>.

O segundo artista que, a este propósito, gostaríamos de evocar é Henri Matisse (1868–1954) cuja obra, a par de Picasso, viria a revolucionar a escultura moderna.

Tal como Picasso, Matisse foi, sobretudo, conhecido

45 “Tête de femme [Jacqueline]” (1962) — polychrome cardboard cutout, polychrome plate cutout, 50x42x28cm; “Tête de femme “ [Jacqueline au ruban vert] (1962) — polychrome cardboard cutout, 50,5x41cm; “Tête de femme” (1962) — welded polychrome iron plate, 50x50x30cm; Tête de femme (1962) — polychrome plate cutout, 32x24x16cm; “Tête de femme” (1962) — polychrome plate cutout, 24,5x24,2x12cm (Spies 2000: figures 631, 634, 635, 636, 637, 639).

46 See [online] <https://collections.artsmia.org/art/1887/madeleine-i-henri-matisse> [accessed] 26-07-2020.

47 <https://www.moma.org/collection/works/816988> [accessed] 26-07-2020

48 <https://www.albrightknox.org/artworks/rca19453-nu-couch%C3%A9-i-aurore-reclining-nude-i-aurore>; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/matisse-reclining-nude-ii-n06146>; <https://collections.mfa.org/objects/54057> [Accessed] 26-07-2020.

40 “Vase avec fleur” (1951) — *assemblage* de cerâmica, madeira, ferro e gesso, / bronze (2 réplicas) ceras perdidas, 72,5x44x16cm, Paris; “L’arrosoir fleuri” (1951–52) — *assemblage* de gesso, pregos, peças de metal / bronze (2 réplicas) por ceras perdidas, 85,5 42x38xcm, Paris; “Nature morte avec bouquet de fleurs” (1951–53) — *assemblage* de gesso, pregos, peças de metal / bronze (2 réplicas) ceras perdidas, 89x 77x36cm, Paris; “Bouquet de fleurs” (1951–54) — *assemblage* de madeira e gesso / bronze (4 réplicas) ceras perdidas, 60x49,5x34cm, Paris; “Fleurs dans un vase” (1951–53) — *assemblage* de cerâmica, ferro e gesso / bronze (4 réplicas) ceras perdidas, 72x50x41cm, Paris. (idem: pp, 257, 259, 260, 261, 358, 377, 404, 414. Imagens- 239, 413; 467, 46, 470)

41 “Tête de femme” (1929–30) — varão cilíndrico de ferro soldado, 100x37x59cm; “Tête d’homme” (1930) — ferro latão e bronze, 83,5x40,5 x36cm. Ver: (‘Premières Sculptures en métal soudé’. 1986: 93–105,112); (SPIES, Werner. 2000: figuras: 80,81); (READ, H. 1998: 60); (TUCKER, W. 1999 “Picasso: Cubismo e construção”: 59–74)

42 “Tête de femme [Jacqueline]” (1962) — cartão recortado e policromado (molde reutilizado em fig., 636), chapa recortada e policromada, 50x42x28cm; “Tête de femme “ [Jacqueline au ruban vert] (1962) — cartão recortado e policromado, 50,5x41cm; “Tête de femme” (1962) — chapa de ferro soldada e policromada, 50x50x30cm; Tête de femme (1962) — chapa recortada e policromada, 32x24x16cm; “Tête de femme” (1962) — chapa recortada policromada, 24,5x24,2x12cm (SPIES, Werner. 2000: figuras: 631, 634, 635, 636, 637, 639)

como pintor, o interesse pela escultura, resultou da necessidade de conhecer melhor a figura humana para a poder representar nas suas composições bidimensionais (TUCKER, W. 1999: 85-106).

Contrariamente a Rodin, com quem aliás, conver- sou (READ, H. 1998:32-34) a Matisse não interessava a monumentalidade, nem os detalhes anatómicos preferindo, ao invés, enveredar pela sugestiva síntese formal, onde, enfatizou, preferencialmente, o ritmo e o dinamismo do contorno, (READ, H. 1998:32-42; TUCKER, W. 1999: 85-106) aspetos que são evidentes nas pequenas esculturas de figuras femininas, fundidas em bronze (com cerca de meio metro) modeladas no início do século vinte — “Madeleine” (1901)<sup>43</sup> e “Serpentine” (1909)<sup>44</sup> onde o artista tira partido da *línea serpentinata*.

O interesse pelo conhecimento da morfologia humana e a necessidade de síntese da figuração, levariam Matisse a proceder a um sistemático processo de redução formal e à desconstrução compositiva onde a silhueta de contorno assume um protagonismo especial como sucede nas três figuras reclinadas (“Nu couché I;II;III”)<sup>45</sup> que modelou entre 1907 e 1929 ou, nas cinco sintéticas desconstruções que, entre 1910 e 1913, fez da “Tête de Jeannette” ou, das três versões mais monumentais que, entre 1925 e 1929, realizou da “Tête d’Henriette”.

Por último, não poderíamos deixar de referir as quatro versões do Relevo “Nu de Dos I/ II/ III/ IV”<sup>46</sup> (nu feminino de costas) que o artista modelou entre 1909 e 1930, onde, de modo sistemático, Matisse documenta algumas das principais questões artísticas do seu percurso; o fascínio pelo assunto, que também é evidente no desenho ou na pintura,

more monumental versions of “Tête d’Henriette”, executed between 1925 and 1929.

Lastly, we cannot leave out the four versions of the relief “Nu de Dos I/II/III/IV”<sup>49</sup> modelled by the artist between 1909 and 1930 and where Matisse documents some of his main concerns in a systematic fashion: the fascination with the theme, also obvious in his drawing and painting, here assumes a metanarrative dimension, expressing a process of plastic inquiry that begins with a true to life anatomical approach, but progresses towards a synthesis that would reach its peak in the large series of cut-out collages executed at the end of his life.

Despite the processual difference, in William Tucker’s view there is a methodological affinity between the modelling approach and the cut-out technique developed by Henri Matisse:

“the clay takes shape in the hand; the cut-outs take shape through the action of the scissors. In both cases Matisse was in the material” (TUCKER, W. 1999:106)

For the modernists, and particularly for Matisse, the potential of serial work lied, not so much on the definition of the theme, as essentially in the possibility to explore the material’s plastic qualities; the theme would be the pretext for methodological and processual exploration.

“The series has the effect of diminishing the importance of the theme in itself. The theme is not the female head, but the process of making a female head”(TUCKER, W. 1999: 96)

The third author who must inevitably be remembered on this topic is Constantin Brancusi (1876-1957), whose work unfolded obsessively around half a dozen themes. As an example, we shall recall here the “kiss” series developed by the artist between 1908 and 1945.

In 1909 the Romanian artist exiled in Paris sculpted “the kiss”<sup>50</sup> for a countryman’s gravestone

43 Ver: <https://collections.artsmia.org/art/1887/madeleine-i-henri-matisse> Acedido em: 26.VII.2020

44 <https://www.moma.org/collection/works/81698>Acedidoem:26.VII.2020

45 <https://www.albrightknox.org/artworks/rca19453-nu-couch%C3%A9-i-aurora-reclining-nude-i-aurora>; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/matisse-reclining-nude-ii-n06146>; <https://collections.mfa.org/objects/54057> Acedido em: 26.VII.2020

46 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRRdoeM/rbRR45> Acedido em: 26.VII.2020

49 See [online] <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRRdoeM/rbRR45> [accessed] 26-07-2020.

50 “Le Baiser” (1909) — stone, 89, 5 cm, Paris: Montparnasse Cemetery, division n°22, T. Rachevskaia’s grave (SIÉGEL.1995:32);



of a at Montparnasse cemetery. The piece, comprised of a vertical lithic element (set onto the headstone) represents a couple embracing face to face in a kiss, incised into the block's prismatic surface.

What is surprising in the piece is not the novelty of the theme, which is a comment upon "Eternal Springtime"<sup>51</sup> and "The Kiss"<sup>52</sup> (executed by Rodin at the end of the 19<sup>th</sup> century), but the sculptor's approach to form, using direct cutting as a means of valuing the stone block's basic geometry.

From "The Kiss" onwards, Brancusi asserts his departure from the path trailed by Rodin, finally understanding that "only shrubs can thrive in the shadow of great trees" and that he wasn't interested in what the great master could teach him (modelling), preferring instead to learn with a stonemason with whom he could best learn the technique of cutting stone.

This theme (similarly to other motives like fish, birds or the infinite column) became a permanent *tour de force* for Brancusi and he would return to it cyclically throughout his career, putting into practice Rodin's precept that the sculptor must return to the same work again and again, always approaching it from a new perspective, as a method of testing its numberless morphological possibilities obsessively and a means to achieve formal "perfection".

We can follow the inflection in Brancusi's development from "the Kiss" onwards, in a trajectory of successive thematic returns, where new possibilities of formal reinvention are proposed each time around, essentially positioned between abstract reduction and figurative tradition.

<http://www.paris-a-nu.fr/le-baiser-de-brancusi-au-cimetiere-du-montparnasse> [accessed] 26-07-2020.

51 August Rodin (1840-1917) — "Eternal Springtime" — [bronze replica? 65x69x39cm " [between 1898 and 1918 231 copies were made in four different sizes]. Vid. "Escultura francesa", pp. 207-209; (Néret 1997: 66)

52 Initially intended to represent the tragic episode of Paolo e Francesca in "Porta do Inferno" (inspired by Dante's *La Divina Comedia*), it ended up becoming a symbol of eroticism implicitly commemorating the passion between the sculptor and his disciple Camille Claudel. — "Le Baiser" — Marble, 111x 184x118cm, Musée Rodin, [original, Tate Gallery] / [bronze replica, Paris, Jardin des Tuileries, terrasse Occidentale and Gulbenkian Museum, amongst other existing replicas] 1886. See [online] <https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin?q=+le+baiser> [accessed] 26-07-2020

assume aqui uma vertente metanarrativa que exprime o seu processo de inquirição plástica que se inicia numa abordagem verosimilmente anatómica mas progride para uma síntese que viria a atingir o apogeu na grande série de recortes colados que realizou no fim da vida.

Apesar da diferença processual, existe, segundo o parecer do escritor/ escultor William Tucker, uma afinidade metodológica entre a atitude de modelação e a prática dos recortes desenvolvidos por Henri Matisse:

"a argila ganha forma na mão, os recortes de papel ganham forma pela acção da tesoura. Nos dois casos Matisse estava no material." (TUCKER, W. 1999:106)

Para os modernistas e, particularmente, para Matisse, o potencial do trabalho em série, residia, não tanto na elaboração do tema, mas, essencialmente, na possibilidade de aprofundar as qualidades plásticas do material; o assunto seria o pretexto para a exploração metodológica e processual.

"O efeito da série é o de diminuir a importância do assunto enquanto tal. O assunto não é a cabeça de uma mulher, *mas o processo de fazer uma cabeça de mulher.*"(TUCKER, W. 1999:96)

O terceiro autor que, a este respeito, se torna imprescindível recordar é Constantin Brancusi (1876-1957) cuja obra se desdobrou, obsessivamente, em torno de meia dúzia de temas. A título de exemplo recordemos aqui a série do beijo<sup>47</sup> que o escultor desenvolveu entre 1908 e 1945.

Em 1909 o artista romeno, exilado em Paris, esculpiu para a campa de um conterrâneo seu, no Cemitério de Montparnasse, "o beijo".<sup>48</sup>

47 O excerto que se segue foi retirado de: TEIXEIRA, José (2008). "O beijo e a talha directa", *in*, Escultura Pública em Portugal: Monumentos, Heróis e Mitos — séc. XX. (Tese de doutoramento) Lisboa: FBAUL: 63-68. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/661>

48 "Le Baiser" (1909) — pedra, 89, 5 cm, Paris: Cemitério de Montparnasse, divisão nº22, Sepultura de T. Rachevskaia.(SIÉGEL.1995:32);<http://www.paris-a-nu.fr/le-baiser-de-brancusi-au-cimetiere-du-montparnasse/> Acedido em: 26.VII.2020

A obra constituída por um elemento lítico vertical (colocado à cabeceira da sepultura) representa, na forma incisa, adoçada à superfície prismática do bloco, um casal sentado e abraçado face a face.

O que surpreende na obra não é a novidade do tema, que glosa “A Eterna Primavera”<sup>49</sup> e “O Beijo”<sup>50</sup> que Rodin realizou em finais do Século Dezanove) mas o modo como o escultor, metodologicamente, aborda a forma, ao fazer uso da talha directa, para valorizar a geometria básica do bloco de pedra.

A partir do beijo, Brancusi marca o seu afastamento do caminho percorrido por Rodin porque, finalmente, percebeu que ‘à sombra das grandes árvores não prosperam senão arbustos’ e que aquilo que o venerável mestre lhe tinha para ensinar (a modelação) a ele não lhe interessava preferindo antes dar-se com um canteiro, com quem melhor poderia aprender a técnica de entalhar a pedra.

Esta temática (à semelhança de outros motivos como os peixes, as aves, ou a coluna infinita) constituiriam para Brancusi um permanente “tour de force” a que, ao longo da sua carreira, ciclicamente regressou, pondo em prática o que preconizava Rodin, que confessava haver necessidade do escultor voltar sucessivamente à mesma obra, retomando-a noutra perspectiva, como possibilidade de testar, de maneira obsessiva as inúmeras variáveis morfológicas e de alcançar, por essa via, a ‘perfeição’ formal.

A partir do “Beijo” pode acompanhar-se a tónica da obra de Brancusi cujo percurso se traduz em sucessivos retornos

From the first decade of the 20<sup>th</sup> century (1908/9) until the end of the second-world war (1945), Brancusi returned many times to “the kiss”, interpreting the same theme in stone with different scales and proportions.<sup>53</sup>

He reached the pinnacle of monumentality and synthesis in 1937 with “The Gate of Kiss”<sup>54</sup> at “Tirgu Jiu”<sup>55</sup> in which the kiss motive was reduced to the representation of an ovule-like circle ring divided in half longitudinally and placed on top of each face of the prismatic pillars supporting the gate. Unlike the classical mode of representation, its figuration is deliberately more schematic.

By concentrating on simple forms structurally derived from geometric solids such as the cylinder and the prism, in which the sculptor managed to combine the aesthetic singularity of forms with a respect for the nature of the material (direct cut), Brancusi was able to revolutionize 20<sup>th</sup> century sculpture, cleaning it from baroque excrescences and steering it towards an unprecedented formal depuration whose closest references are closer to the formal vitality of pre-historical art (Neolithic) or in the concise monumentality of the first agrarian civilizations than to the naturalist legacy of Mediterranean civilization.

The power or spiritual energy emanating from those pure forms had an impact upon 20<sup>th</sup> century sculpture akin to the revolution operated by Paul Cezanne at the turn of the 19<sup>th</sup> century (1836–1906)

49 AUGUST RODIN (1840–1917) — “A Eterna Primavera” — [réplica em bronze? 65x69x39cm “ [entre 1898 e 1918 foram editados 231 exemplares em quatro dimensões diferentes”]. Vid. “Escultura francesa”, pp. 207–209; (NÉRET, Gilles (1997: 66)

50 Inicialmente destinado a representar o episódio trágico de Paolo e Francesca na “Porta do inferno”, (inspirada na *Divina comédia* de Dante Alighieri) acabou por se tornar num símbolo do erotismo que, implicitamente, comemora a paixão entre o maduro escultor e a sua discípula Camille Claudel. — “Le Baiser” — Mármore, 111x 184x118cm, Musée Rodin, [original, Tate Gallery] / [réplica em bronze, Paris, Jardin des Tuileries, terrasse Occidentale e Museu Gulbenkian entre outras réplicas] 1886. <https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin?+le+baiser> — Acedido em: 26.VII.2020

53 “Le Baiser” — pedra, 28x26x21,5cm, Craiova, Muzeul de Arta, / Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1907–8. (Siégel 1995: 32); (Ferrier 1995:91); “Le Baiser” — pedra, 1911. (Tucker 1999:47); “Le Baiser” — pedra, 36,5cm, Paris, Centre Georges Pompidou, 1925. (Siégel 1995: 35); “Le Baiser” — pedra, 71,8cm, Paris, Centre Georges Pompidou, 1922–40. (1995: 35); “O beijo — pedra, 184,5x41x30.–5cm, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1945. (1995: 34).

54 “The Gate of Kiss” — Banpotoc travertine stone, 332cmx 5,27m, Romania, Tirgu-Jiu, 1937–8. Vid. “Brancusi in Tirgu Jiu” in, Tucker (1999:129–144); Siegel (1995: 31, 33).

55 First World-War memorial [commissioned by the sculptor Militz Patrasco (Prime minister who, along with his wife, also a sculptor, devoted themselves to the project) in collaboration with Gorj’s Women’s League] and comprising a group of pieces that delineate a path through the green garden — Tirgu-Jiu, Romania, 1937–8: “Endless Column”; “The Gate of Kiss”, “Silence Table, the stone seats”. See : “Brancusi construit dans sa Ville natale” [1938] in, Ferrier (1995: 373); Curtis (1990: 174).

in his aim to restructure the interpretation of the visible world through landscape (as if he were a neuroscientist)<sup>56</sup>; reducing representation to the basic principles of orthogonal geometry, thus paving the way for post-impressionism and indeed for modern painting and sculpture, as it indirectly contributed to the emergence of cubism in the second decade of the 20<sup>th</sup> century, to geometric abstraction and finally to minimalism.

The theme of the kiss was also taken up in Portuguese Sculpture in the 1930s by Canto da Maya (1890–1981) and in the 1950s by Lagoa Henriques (1923–2009). The Azorean sculptor is unusual because he departs from the mainstream by presenting us with a nymph and a satyr sitting embraced; “Baiser” or “Idílio”<sup>57</sup> recreates a pantheist, pagan atmosphere, close to the symbolist lyricism of Joseph Bernard (1866–1931)<sup>58</sup> and contrasting, in its classical nostalgia, with Rodin and Brancusi’s homonymous works.

The influence of Brancusi’s “Le baiser” extended beyond the sculptors of modernity, propagating itself to post-modernity, namely in the work of the artist from Oporto, Carlos Marques (1948), who reinterpreted the theme<sup>59</sup> in the 1980s with a more organic morphology.

To conclude this topic, we would also like to mention the series “Phase of Nothingness” (1969–2012) which the Japanese sculptor Nobuo Sekine (1942) worked on for 40 years, and which, despite framed within the spirit of the Mono-ha movement,<sup>60</sup> suggests a metanarrative meditation on the

temáticos onde, a cada nova volta, propõe outras possibilidades de reinvenção formal, situando-se, no essencial, entre a redução abstrata da tradição figurativa.

Desde a primeira década (1908/9) até ao final da segunda guerra mundial (1945) Brancusi regressou inúmeras vezes ao “beijo” realizando abordagens, com diferentes escalas e proporções do mesmo motivo em pedra.<sup>51</sup>

O apogeu da monumentalidade e da síntese alcançou-o em 1937 na “Porta do Beijo”<sup>52</sup> em “Tirgu Jiu”<sup>53</sup> onde, o motivo do ósculo se reduziu à representação de um aro de círculo, como um óvulo, dividido longitudinalmente, a meio, situado no topo de cada face dos pilares prismáticos que suportam o portal. Contrariamente à representação de carácter clássico a sua figuração é, deliberadamente, mais esquemática.

Ao concentrar-se em formas simples, estruturalmente derivadas de sólidos geométricos como o cilindro e o prisma, em que o escultor soube conciliar a singularidade ascética da forma com o respeito pela natureza do material (talha directa), Brancusi foi capaz de revolucionar a escultura do Século Vinte, limpando-a das excrescências barroquistas e conduzindo-a a um depuramento formal, sem precedentes, cujo paralelo aproxima mais a sua escultura da vitalidade formal da pré-história (Neolítico) ou da sintética monumentalidade das primeiras civilizações agrárias,

56 “Cézanne’s paintings mirror the secret geometry of lines as sensed by the visual cortex. It’s as if the brain were being opened up to see how vision operates, cf. Lehrer 2009: 130.

57 “Baiser ou, Idílio” — Patinated terracota, 95x80x55cm, [small version?] circa 1934. (Henrique 1990: 42, 135) “The smaller version in painted terracota and bronze coating was submitted to the Salon of Independent Artists, Paris, 1934. The large group “Baiser” was first shown at the 2nd Boulogne-Billancourt Fair in the same year (*Idem* pp. 134–135).

58 “La tendresse” — Study in Patinated Plaster, 35x19x18,5cm, 1906 / bronze 65,5x45x48cm, and marble, 1910 ; — “La jeunesse charmee par l’amour” — bronze, 62x41x36cm, 1928. See: Norman *et alii* (1992: 75, 116 –117).

59 “The Kiss” — marble, 1982. Vid. PEREIRA, J. F. *Dicionário de Escultura Portuguesa*, pp. 382–383

60 The Mono-ha movement originated in Japan and was ac-

51 “Le Baiser” — pedra, 28x26x21,5cm, Craiova, Muzeul de Arta, / Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1907–8. (SIÉGEL. 1995: 32); (FERRIER 1995:91); “Le Baiser” — pedra, 1911. (TUCKER, W. 1999:47); “Le Baiser” — pedra, 36,5cm, Paris, Centre Georges Pompidou, 1925. (SIÉGEL. 1995: 35); “Le Baiser” — pedra, 71,8cm, Paris, Centre Georges Pompidou, 1922–40. (SIÉGEL. 1995: 35); “Le Baiser” — pedra, 184,5x41x30,–5cm, Paris, Museu Nacional de Arte Moderna, 1945. (SIÉGEL. 1995: 34)

52 “Porta do beijo” — pedra, travertino, 332cmx 5,27m, Roménia, Tirgu-Jiu, 1937–8. Vid. “Brancusi em Tirgu Jiu” *in*, TUCKER, W. 1999:129–144; (SIÉGEL. 1995: 31,33)

53 Memorial da 1ª guerra Mundial, [encomendando pelo escultor Militza Patrasco (1º Ministro que com sua mulher, também escultora se devotaram ao projecto) em colaboração com Liga Nacional Feminina de Gorj] constituído por um conjunto de peças que estabelecem um percurso no parque verde- Tirgu-Jiu, Roménia, 1937–8: “Coluna sem fim”; Porta do beijo; “Mesa do silêncio”; “Passeio dos assentos”. (“Brancusi construit dans sa Ville natale ” [1938] *in*, FERRIER. 1995: 373); CURTIS, P. 1990: 174)

do que do legado naturalístico da civilização mediterrânica.

O poder ou a energia espiritual que resulta dessas formas puras teve, para a escultura do Século XX, uma importância semelhante à da revolução operada nos finais de Século XIX, por Paul Cézanne (1839–1906) quando se propôs estruturar, a partir da paisagem, a interpretação do mundo visível (como se fora um a neurocientista)<sup>54</sup>, reduzindo a representação aos princípios básicos da geometria ortogonal e abrindo, assim, caminho ao pós-impressionismo, à pintura e escultura moderna, uma vez que contribuiu, indirectamente, para que na segunda década do século vinte surgisse o cubismo, depois o abstraccionismo geométrico e, mais tarde, o minimalismo.

A temática do beijo foi, também, abordada na Escultura Portuguesa, por Canto da Maya (1890–1981), nos anos trinta e por Lagoa Henriques (1923–2009) na década de cinquenta. O caso do escultor açoriano é invulgar porque se alheia do *mainstream* ao apresentar-nos uma ninfa e um sátiro sentados e abraçados; “Baiser” ou, “Idílio”<sup>55</sup> recria uma atmosfera panteísta, pagã, próximo da lírica simbolista, de Joseph Bernard (1866–1931)<sup>56</sup>, e contrasta, pela nostalgia clássica, com as obras homónimas de Rodin ou de Brancusi.

A influência de “Le baiser” de Brancusi além de se manifestar nos escultores da modernidade, propagou-se à pós-modernidade, verificando-se, nomeadamente, no trabalho do artista português, Carlos Marques (1948), que

genealogy of sculpture through its serial nature and a rhetoric on the plinth akin to the work of Brancusi and Michael Heizer.<sup>61</sup> The series, conceived for the outdoor space, is based on the appropriation of an oblong natural stone which is then set upon a prismatic, quadrangular plinth plated with stainless steel mirror sheets.

Besides playing upon the dialectics of conceptually interesting dichotomies — rough/polished, natural/industrial etc. — the piece is visually surprising because the plinth (structure) reflects the surrounding landscape and the spectator perceives the rock (form) as if it were in a state of levitation.

The relationship between the production of series and the self-referential work, essential to the spirit of research that characterized modernism and whose climax is inscribed in the attempt to define plastic language such as the Bauhaus prescribed it, was continued systematically in post-modernity, as we can see, for instance in “Variations of incomplete open cubes” (1974) by Sol Le Witt (1928), where seriality is simultaneously the structure and the compositional pretext for the work itself.<sup>62</sup>

Exceptionally, some contemporary artists have dealt with the question: To what extent does working in series, albeit methodical and apt for the modernist formalism of “form for form’s sake”, become a limitation to creative freedom through its restriction to a given theme as, for instance, the sculptor Anish Kapoor (1954) seems to suggest

“I am not interested in self-reference. I don’t want to do what I did before, I want to do what I just don’t know how to do”. (Kapoor 2020).

54 “As pinturas de Cézanne espelham essa geometria secreta das linhas pressentidas pelo cortex visual. É como se se abrisse o cérebro ao meio e se visse como se dá a visão” (LEHRER. 2009: 130)

55 “*Baiser ou, Idílio*” — Terracota patinada, 95x80x55cm, [versão pequena?] cerca de 1934. (HENRIQUE, P. 1990. “Canto da Maya”: pp., 42, 135) “A Versão mais pequena em terracota pintada com patine de bronze, foi enviada ao Salão dos Artistas Independentes, Paris, 1934. O grande grupo Baiser foi apresentado pela primeira vez na 2ª Exposição/ Feira Boulogne-Billancourt, no mesmo ano” (Idem pp. 134–135)

56 “La tendresse” — Estudo em gesso patinado, 35x19x18,5cm, 1906 / bronze 65,5x45x48cm, e mármore, 1910; — “La jeunesse charme par l’amour” — bronze, 62x41x36cm, 1928. NORMAN, ROMAIN, A. *et alii*, 1992. ‘A obra de Joseph Bernard, influência discreta no modernismo escultórico português’ *in*, “Joseph Bernard”: pp., 75, 116 –117)

tive between 1968–1975. It privileged the use of natural or industrial materials such as stone, earth, paper, cotton, steel, parafin etc., to a certain extent aligned with *art pauvera*, *minimalism* or *land art* in western art. See [online] <http://www.nobuosekine.com/image/phase-of-nothingness-1969-70/> [accessed] 02-08-2020.

61 A similar process of setting formless stones on orthogonal plinths can be seen in Michel Heizer’s “Adjacent, against, upon” (1976). See images [online] <http://www.googleusercontent.com/2013/10/michael-heizers-landscape-and-other-art/> [accessed] 13-08-2020.

62 On this point, see Krauss 2009: 259–273. See images [online] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/691091#:~:text=Public%20Domain;https://v6.robweyher.com/blog/2018/09/revisiting-incomplete-open-cubes/> [accessed] 13-08-2020.



Witt] (1928), onde a serialidade é, simultaneamente, a estrutura e o pretexto compositivo da própria obra.<sup>61</sup>

Exceccionalmente, em alguns artistas contemporâneos colocou-se, por outro lado a questão: Em que medida o trabalho em série, embora metódico e adequado ao formalismo modernista “da forma pela forma” não constitui uma limitação à liberdade criativa, ao ser circunscrita a um tema prévio como, aliás, parece sugerir o escultor Anish Kapoor (1954) no *Instagram*?

“Não estou interessado em autorreferência. Eu não quero fazer o que fiz antes, quero fazer o que não sei como fazer” (KAPOOR. 2020)

Dir-se-ia que, não obstante o mérito do espírito de pesquisa sistemático, tão caro ao modernismo, a bem da imprevisibilidade e da plena liberdade criativa, o artista hodierno recusa a acomodar-se ao “estilo” e a auto emular-se preferindo, pelo contrário, sair da sua zona de conforto e arriscar reinventar-se, permanentemente, pois essa é a única maneira de aceder ao que ainda não conhece.

#### L’HOMME QUI MARCHE — A EMULAÇÃO DO CORPO ENQUANTO OBJETO OU FRAGMENTO

Contrariamente à estatuária clássica que buscava a obra-prima como expressão de totalidade a escultura moderna interessou-se pelo fragmento representando, inúmeras vezes, o corpo como se fora um objecto despojado de identidade. Essa tendência que, como veremos, teve início nas últimas décadas do século XIX e viria atingir o seu apogeu com a *pop arte* na década de sessenta, prolongando-se, visivelmente, até à última década do século XX.

Embora o fragmento esteja presente na estatuária clássica ele ocorre, sobretudo, como motivo convencional, veja-se o caso dos retratos e dos torsos, cingidos á representação

prestige to the unexpected and irreverent character of some of his pieces, as in the case in point, which shows a standing man in a marching pose, lacking the head and the upper limbs.

The irregular surface is formless around the thorax’s upper section, as if the extremities had been torn out; judging by the texture, traces of modelling and accidental marks, we might say that “L’Homme qui marche” can be subsumed under a poetic of the ruin, which might lead an unsuspecting observer to imagine that the sculpture belongs to some archaeological finding. We must admit that considering a fragment as a “finished” work at the turn of the 19<sup>th</sup> century, must have constituted a polemical audacity only equalled by the no less controversial “Balzac” (1898) which is basically a “menhir” in the shape of a robe, produced by direct modelling, with a portrait affixed at the top. Other examples of bold displays were the successive truncations and reproductions of previously made statues that originated such diverse works as “Les Ombres” or “Vaicunes” (1880), which crown “La Porte de l’enfer” (1880–1917) and derive from three mouldings of “Adam” (1880).

Although we know that “L’Homme qui marche” and “Etude pour le torse de L’Homme qui marche” (1878–79)<sup>63</sup> resulted from the study for the statue “Saint Jean-Baptiste Prêchant (1878), whose pose would be taken up again in the figure of “Jean d’Aire” included in the famous group “Les Bourgeois de Calais” (1884–1895),<sup>64</sup> what makes the work so surprising is the sculptor’s decision to endow those fragments with a life of their own, as if they possessed the autonomy of works in their own right.

The plastic intelligence resides in the possibility of looking at a work-in-progress from a

61 A este respeito ver: KRAUSS, Rosalind, (2009) “Le Witt en Progression” [1977] pp., 259–273. Visualizar em: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/691091#:~:text=Public%20Domain; https://v6.robweychert.com/blog/2018/09/revisiting-incomplete-open-cubes/](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/691091#:~:text=Public%20Domain;https://v6.robweychert.com/blog/2018/09/revisiting-incomplete-open-cubes/) Acedido em: 13. VIII.2020

63 See images [online] [https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche\\_expo\\_R/rodin-V/rodin-P.html](https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_R/rodin-V/rodin-P.html).

64 The group “Les Bourgeois de Calais” is a seminal work in which Rodin counters tradition by setting the figures at ground level. This pioneering gesture would influence Brancusi, who would ultimately integrate the pedestal into the sculpture. The impact of losing the plinth was decisive for contemporary sculpture, as Richard Serra has observed: “the main development in 20<sup>th</sup> century sculpture occurred when it relinquished the pedestal”, Serra *apud* Foster (2013: 176).

non-prosaic perspective; indeed, despite being a commissioned work, in the course of the process he recognized the potential and the opportunity to express his authorial poetic. The strangeness of his gesture is further enhanced with the knowledge that Rodin considered the human body as a temple in motion.<sup>65</sup>

“The Human body is like a temple marching; like the temple, it has a central point around which the volumes are organized. When we understand this, everything comes together [...] The divine work is naturally exalted. All I do is to remain truthful: my temper is not exalted, but patient. I am not a dreamer, but a mathematician, and if there is any good in my sculpture it's because it is geometric.” (Brasil 1944:181-182)

If we bear in mind that the builder of the “gate of hell” was a catholic, the question is: why the fascination with truncation, with the image of the amputated body?

Was it his ability to conceive the image stripped from its meaning that led him to assume that fragment as sculpture? Might he have looked at the form solely as an object of material culture, as if it were an ancient remnant from an archaeological ruin? Would he have conceived the work as a metaphor for human incompleteness and transience?

Although there is no answer for these and other questions, the truth is that “L’Homme qui marche”, in its radical approach to question of the *non finito* posed a challenging iconographic motive for many artists who have reinterpreted it throughout the 20<sup>th</sup> century.

Although Matisse took a very different path from Rodin’s, as we have seen, nevertheless it is clear that he was also influenced by it. His “Les-clave” (1900-3),<sup>66</sup> possibly inspired by Michelangelo’s homonymous “Prisoners” in terms of the theme and the enhanced modeling, also allude to Rodin’s “L’Homme qui marche” through the amputation of the upper limbs.

da cabeça ou, reproduzidos em meio corpo, como sucede nos bustos ou a representação do tronco despojado das extremidades (o corpo sem pernas nem braços).

Os torsos provavelmente desenvolvidos por influência dos achados arqueológicos (Vénus Gregas) e os retratos muito comuns no império romano — quer por via do culto dos antepassados quer como estratégia de afirmação do poder imperial cuja imagem era difundida em moedas, bustos ou estátuas de corpo inteiro— constituem géneros muito vulgarizados, na escultura ocidental mas, em qualquer dos casos, não é de mais sublinhar, que essas representações parciais do corpo não são o equivalente do fragmento uma vez que constituíam um género convencionalmente instituído adequado às finalidades e recursos da circunstância.

Os fragmentos de que nos propusemos falar possuem um carácter completamente diferente uma vez que o corpo assume, durante o modernismo, o papel de referente abstrato e a representação truncada ganha autonomia enquanto escultura.

O espécime mais paradigmático que iremos abordar tem sido objecto de inúmeras emulações, desde há um século, referimo-nos a “L’Homme qui marche” modelado cerca de 1877 por Auguste Rodin.

Rodin, unanimemente considerado como o precursor da escultura moderna, deve parte do seu prestígio ao carácter inusitado e irreverente de algumas das suas obras como é o caso da escultura referida, que apresenta um homem de pé, em posição de marcha, sem cabeça e sem os membros superiores.

A superfície irregular, apresenta-se informe na zona superior do tórax, como se as extremidades fossem arrancadas; a avaliar pela textura, indícios de moldagem e das marcas acidentais dir-se-ia que “L’Homme qui marche” se inscreve numa poética da ruína, levando o observador, que não contextualize o trabalho, a imaginar que a escultura é proveniente de algum achado arqueológico.

Convenhamos que, considerar, em finais do século XIX, um fragmento como “obra acabada” constituiu uma polémica ousadia que só encontrou paralelo no não menos controverso *Balsac* (1898), que é um “menir” em forma de robe, produzido por moldagem direta, com um retrato instalado

65 On this point, see Teixeira 2008.

66 See image [online]: <https://www.artic.edu/artworks/64916/the-serf> [accessed] 11-07-2020.

no topo. Outras exemplos de manifestações arrojadas foram a sucessivas truncagens e reproduções de estátuas anteriormente realizadas e que originaram obras diversas como sucedeu, por exemplo, em “Les Ombres” ou “Vaincues”, (1880) que coroam “La Porte de l’Enfer” (1880–1917) e que resultam de três moldagens de “Adão” (1880).

Embora se saiba que “L’Homme qui marche” (1877) e “Etude pour le torse de L’Homme qui marche” (1878–1879),<sup>62</sup> resultam do estudo para a estátua “Saint Jean-Baptiste Prêchant” (1878) cuja pose seria retomada na figura de “Jean d’Aire” que integra o célebre grupo de “Les Bourgeois de Calais” (1884–1895)<sup>63</sup>, o que torna a obra surpreendente é o facto do escultor decidir emprestar aqueles fragmentos uma vida própria como se de obras autónomas se tratasse.

A inteligência plástica evidencia-se na possibilidade olhar para a obra, em curso, de um modo pouco prosaico; sim, apesar de corresponder a uma encomenda ele reconheceu, no decurso do processo, o potencial da oportunidade para expressar a sua poética de autor.

A estranheza do seu gesto aumenta quando se sabe que Rodin considerava o corpo humano como um templo em marcha.<sup>64</sup>

“O corpo humano é como um templo em marcha; tem como o templo um ponto central, à volta do qual se colocam e espalham os volumes. Quando se compreende isso tem-se tudo [...] A obra divina é naturalmente exaltada. Eu nada mais faço do que ser verdadeiro: não tenho um temperamento

Thirty-six years later, the Italian Umberto Boccioni (1882–1916), imbued with the irreverent spirit of the futurist manifesto, would also gloss Rodin’s piece. Although “Forme uniche della continuità nello spazio” (1913)<sup>67</sup> presents a flamboyant morphology that seeks to express movement and fluidity, further emphasized by the polished surface which symbiotically relates the object to its surrounding space, it is very obvious that from a structural perspective, the work emulates Rodin’s decapitated statue.

In 1958, Alberto Giacometti would also be seduced by the idea of the unfinished work, radicalizing the aesthetic of the fragment with his “La jambe”,<sup>68</sup> in which the author considered that an amputated right leg set atop a plinth, possessed sufficient autonomy to be considered a finished piece. Two years later, this author literally quotes Rodin’s theme, producing two versions of “Homme qui marche” (1960).<sup>69</sup> In both cases, despite including the head and limbs, the expressively textured, filiform figures seem to become abstracted in their mimicry of marching.

Perhaps influenced by *art brut* and the apocalyptic backdrop of the Cold War era, some sculptors resumed the theme, giving it the unexpected configuration of a post-industrial catastrophe, as in the series “Standing Figure”, “Cyclops” and “Japanese war god”, made between 1955 and 1962 by the Irish sculptor Eduardo Paolozzi (1924–2005).

The series of armless and headless bronze cast figures made out of technological waste,<sup>70</sup> with

62 Ver imagens em: [https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche\\_expo\\_R/rodin-V/rodin-P.html](https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_R/rodin-V/rodin-P.html)

63 O grupo “Les Bourgeois de Calais” é uma obra precursora onde Rodin contraria a tradição ao colocar as figuras ao nível do transeunte. O gesto pioneiro viria a influenciar Brancusi que acabaria por integrar o pedestal na escultura. O impacto da perda do plinto foi determinante para a escultura contemporânea, como refere Richard Serra: “o principal avanço na história da escultura do século XX teve lugar quando prescindiu do pedestal”. (Serra, as cited in Foster, 2013, “la reinvencción de la escultura”, p., 176)

64 A este respeito ver: TEIXEIRA, José (2008). “Como um templo em marcha”, in, *Escultura Pública em Portugal: Monumentos, Heróis e Mitos — séc. XX.* (Tese de doutoramento) Lisboa: FBAUL: 271–277. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/661>

67 See image [online]: <http://www.arte.it/opera/forme-uniche-della-continuit%C3%A0-nello-spazio-4685> [accessed] 11-07-2020.

68 See image [online]: <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/database/170558/la-jambe> [accessed] 11-07-2020.

69 See images [online]: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/hombre-que-camina-homme-qui-marche-1960>; <https://krollermuller.nl/en/alberto-giacometti-walking-man-i-i> [accessed] 18-07-2020.

70 Figures built through appropriation and molding: Dismembered lock. Toy frog. Rubber dragon. Toy camera. Assorted wheels and electrical parts. Clock parts. Broken comb. Bent fork. Various unidentified objects. Parts of a radio. Old RAF bomb sight. Shaped pieces of wood. Natural objects such as pieces of bark. Gramophone parts. Model automobiles. Reject die castings from factory tip sites. ‘Car wrecking yards as hunting Grounds’ quoted in Kirkpatrick, pp.31–2).



their robotic and archaeological appearance, seem to anticipate the characters in the dystopic fictional narrative popularized in the movie “Mad Max” (1979).

Likewise, the truncated iron-cast figure “Untitled” (1961),<sup>71</sup> by the American sculptor Julius Schmidt (1923–2017) also comes to mind due to its morphological affinity, somewhere between plagiarism and emulation.

In the 1980s, the German artist Markus Lüpertz (1941) reinterprets the motive with “Standbein-Spielbein (1982)”<sup>72</sup> in expressionistic series cast in polychromatic bronze.

More recently, the British artist Thomas Hou-seago (1972) broaches the theme “Walking Man/Almost Human” (1995) from a post-modernist perspective, in which the physical element and the structural dimension, along with the relations between empty/full, inside/outside-, give the moving figure a hybrid and brutalist expression nearing abstraction.

We could not conclude this topic without mentioning three Portuguese artists who have, implicitly or overtly cited Rodin’s “L’Homme qui marche”.

“Comilões ou Sofreguice,”<sup>73</sup> made by António Duarte (1912–1998) in 1972 presents a standing male figure, armless and headless, in counterpoise. Probably adapted from the plaster cast of “auto-retrato de corpo inteiro” (1950),<sup>74</sup> — transferred to stone with the title “Opressão” (1952) —<sup>75</sup> the work reveals a mordant and Kafkaesque penchant, as the title seems to suggest, showing the male body being devoured by three hybrid creatures, somewhere between insects and anthropomorphic figures.

The three predators committed to biting the neck, sucking the chest and left shoulder, perhaps

exaltado, mas paciente. Não sou sonhador, mas um matemático, e se a minha escultura é boa é porque é geométrica” (BRASIL, J. 1944:181–182)

Ora se pensarmos que construtor da porta *do inferno* era católico a pergunta que se coloca é a seguinte: porquê o fascínio pela truncagem; pelo aspecto do homem amputado?

O que o levou a assumir aquele fragmento como escultura deveu-se ao facto de conseguir imaginar a imagem despojada do seu significado? Teria ele olhado para a forma unicamente como objecto de cultura material; como se fora um vestígio antigo proveniente de uma ruína arqueológica? Teria encarado a obra enquanto metáfora da incompletude e da transitoriedade humana?

Conquanto não haja resposta para estas e outras questões a verdade é que “L’Homme qui marche”, levando ao extremo a questão do *non finito*, (abordado no ponto quatro) revelou-se um motivo iconográfico desafiante para inúmeros artistas que ao longo do século vinte o reinterpretaram.

Embora, como vimos, Matisse tenha enveredado por um caminho muito diverso do de Rodin, verificamos, de qualquer modo, que também ele se deixou influenciar por essa obra. O seu “L’esclave” (1900–3)<sup>65</sup> porventura influenciado pelos homónimos *Prisioneiros* de Michelangelo, no que respeita ao tema e ao modelado exacerbado, remetem, também, pela amputação dos membros superiores, para “L’Homme qui marche” de Rodin.

Trinta e seis anos depois também o italiano Umberto Boccioni, (1882–1916) imbuído do espírito irreverente do manifesto futurista, glosa a obra de Rodin. Apesar de “Forme uniche della continuità nello spazio” (1913)<sup>66</sup> apresentar uma morfologia flamejante, que visa exprimir movimento e fluidez, enfatizados pela superfície espelhada que, simbioticamente, relaciona a escultura com o espaço envolvente, é bem evidente que, do ponto de vista estrutural, a obra constitui

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-standing-figure-t06955>. See [online] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-standing-figure-t06955> [accessed] 18-07-2020.

71 See image [online] [https://www.1stdibs.com/art/sculptures/abstract-sculptures/julius-schmidt-untitled/id-a\\_92640/](https://www.1stdibs.com/art/sculptures/abstract-sculptures/julius-schmidt-untitled/id-a_92640/) [accessed] 18-07-2020.

72 See images [online]: <https://www.mutualart.com/Artwork/Standbein-Spielbein/OE9147EB84A75BBB> <https://www.mutualart.com/Artwork/Standbein-Spielbein/OE9147EB84A75BBB>; <https://www.flickr.com/photos/54359823@N03/28638171997> [accessed] 18-07-2020.

73 t/n. “Gluttons or eagerness”.

74 t/n. “full length self-portrait”

75 t/n. “Oppression”

65 Ver imagem em: <https://www.artic.edu/artworks/64916/the-serf> Acedido em 11.VII.2020

66 Imagem disponível em: <http://www.arte.it/opera/forme-uniche-della-continuit%C3%A0-nello-spazio-4685> Acedido em 11.VII.2020

uma emulação da nomeada estátua decepada de Rodin.

Em 1958 também Alberto Giacometti se deixa seduzir pela obra inacabada e radicaliza a estética do fragmento ao apresentar “La Jambe”<sup>67</sup> onde a perna direita amputada pela coxa, colocada em cima de um plinto, constitui, na perspectiva do autor, autonomia bastante para ser considerada obra acabada.

Dois anos depois o autor cita, literalmente, o tema de Rodin e produz duas versões de “Homme qui marche” (1960)<sup>68</sup>. Em ambos os casos apesar de incluírem braços e cabeça, as figuras filiformes, expressivamente texturadas, parecem abstrair-se na mímica da marcha.

Quiçá pela influência da *arte bruta* e do cenário apocalítico da *guerra fria*, (corrida ao nuclear no período após segunda grande guerra) houve alguns escultores que retomaram o tema conferindo-lhe uma configuração insólita, com aspecto de desastre pós-industrial, referimo-nos, em particular à série “Standing Figure”, “Cyclops” e “Japanese war god” realizadas entre 1955 e 1962 pelo escultor irlandês Eduardo Paolozzi (1924-2005).

A *série de figuras*, fundidas em bronze, sem braços e sem cabeça, de aspecto robótico e arqueológico, reproduzidas a partir de desperdícios tecnológicos,<sup>69</sup> *parecem antecipar as personagens de ficção distópica difundidas pelo filme “Mad Max”* (1979).

Por afinidade morfológica, algures entre o plágio e a emulação é, também, oportuno referir a figura truncada,

embody the sculptural sublimation of some social discontentment whereby individuals advance their personal interests by preying on each other.

While António Duarte’s work, despite irreverent and modern, can be inscribed within the classical paradigm, conversely, Ângelo de Sousa’s (1938-2011) ironical, multifaceted, and experimental approach, explicitly quoting the theme, is framed within a contemporary/post-modern perspective.

The group “L’Homme qui marche et la femme aussi” (1971-72) — curiously also executed in the 1970s — besides the dose of sarcasm indirectly related to the question of gender, results in an abstract solution reached through the use of brushed stainless steel bars on a curved base whose oscillation<sup>76</sup> resembles a rocking chair or tumbler toy, thus contrasting, methodically and semantically, with the previous project.

Similarly, José Silva Teixeira (1960) built his wooden “Homem sem marcha”<sup>77</sup> (1987) in an ironic, surrealist and formally hybrid allusion to the bureaucrat, in a cross between a piece of furniture and an anthropomorphic vertical structure (180x90x40cm). In the following decade, probably seduced by *arte povera* and *minimalism*, this artist produced another variation on “O Homem que marcha II” (213x36x20cm) made from galvanized steel rails used to support industrial lighting systems. This second version, despite more schematic and conceptual, takes up the idea of stillness as an expression of the contemporary paradox, contrasting with Rodin’s suggestion of movement, thus alluding to a world that is technologically dominated by an idea of speed invented in the industrial revolution and constantly accelerating through the digital era’s instantaneity, while the body tends to become immobilized and static in its relation to the screen.

How can we account for the fascination and recurrent emulation of a particular sculptural theme, as in the case of the paradigmatic “L’homme qui marche” conceived by Rodin more than a century ago?

67 Imagem disponível em: <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/data-base/170558/la-jambe> Acedido em 11.VII.2020

68 Imagens disponíveis em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/hombre-que-camina-homme-qui-marche-1960>; <https://krollermuller.nl/en/alberto-giacometti-walking-man-i-i> Acedido em 18.VII.2020

69 Figuras estruturadas a partir da apropriação e moldagem de: Sapo de brinquedo; Dragão de borracha; Câmara de brinquedo; Rodas sortidas e peças elétricas; Peças de relógio; Pente quebrado; Garfo dobrado; Vários objetos não identificados; Partes de um rádio; Antiga bomba da RAF; Pedacos de madeira; Objetos naturais, como fragmentos de casca de árvore; Peças de gramofone; Automóvel em modelo; Peças fundidas rejeitadas pela fábrica. Car wrecking yards as hunting Grounds’ (citado em Kirkpatrick, pp.31-2). <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-standing-figure-t06955> Acedido em 18.VII.2020

76 See image [online] <https://www.berardocollection.com/?sid=50004&CID=102&work=981&lang=pt> [accessed] 24-07-2020.

77 t/n. “The man who marches” (180x90x40cm).

METANARRATIVE IN PUBLIC  
SCULPTURE (CLASSICISM, MODERNISM  
AND POST-MODERNITY)

On the 10<sup>th</sup> of June 1927, Independence Day in Portugal, a statue of the giant “Adamastor” (1921–1927) by Júlio Vaz Junior (1887–1963) was inaugurated on a hill overlooking the Tagus at the Santa Catarina viewpoint.

This work, built on a mass of ground and juxtaposed stone, is shaped at the top to resemble the phantasmagorical and threatening image of the titan celebrated in the epic poem by Camões.

As we come closer to it, the giant’s colossal silhouette seems to stand out from the surrounding landscape, emerging as the anthropomorphic metaphor for the kind of unknown and fearsome promontories found along the coast of Portugal and similar to the one imagined by the sculptor on the tempestuous African cape.

The cyclopean figure (comparable to other mythological giants like Polyphemus) stands on that spot, as a *genius loci* that has found its shelter there amongst the terrace’s everyday life of passers-by gazing at the scenery of the Tagus’ southern bank.

Despite the visible structural artifice of the piece, with its treated and layered stone, one is stricken at first glance by a sense of strangeness; finding that its form somehow mimics the landscape, as if it were a natural rock formation; as if it had been there forever, gradually eroded by time, exposed to the caprices of storms and the roar of winds and tides.

The inscription on the rectangular plate, fixed half-way up the informal base serving as plinth, bears the heading “Adamastor” and under it, between brackets, the title “The statue maker’s vision”, followed by four verses from Camões’ “The Lusitads”: “His lips and dingy orbs he wreathed and roll’d / and with a sudden frightful wailing cry / in slow and bitter accents he replied / as though the question probed and galled his pride / “I am that hidden mighty Head of Land” (Canto V, Est. 49–50, vv. 4–1).<sup>78</sup>

78 t/n. Translated by Richard Francis Burton, in Burton, Isabel (ed.), 1880, *The Lusitads*, [online] <http://www.burtoniana.org/books/1880Os%20lusiadas/Os%20lusiadas%20Vol%201.pdf>, London, Tinsley Brothers, p. 195, [accessed] 13–10–2020.

fundida em ferro, “Untitled” (1961)<sup>70</sup> do escultor americano Julius Schmidt (1923–2017).

Nos anos oitenta o artista alemão Markus Lüpertz (1941) reinterpreta o motivo, “*Standbein–Spielbein*” (1982)<sup>71</sup> em algumas séries de carácter expressionista, realizadas em bronze policromado.

Mais recentemente, também o artista britânico, Thomas Houseago (1972) aborda o tema “Walking Man/Almost Human” (1995) numa perspetiva pós-modernista, em que a questão física e dimensão estrutural aliada à relação vazio / cheio — interior / exterior, confere à figura em movimento uma expressão híbrida e brutalista, próxima da abstração.

A concluir este tópico, não poderíamos deixar de mencionar três artistas portugueses que de um modo implícito ou explícito citam “*L’Homme qui marche*, de Rodin”.

“Comilões ou Sofreguice” que António Duarte (1912–1998) realizou em 1972, apresenta uma figura masculina em pé, sem braços e sem cabeça, em postura de contraposto. A obra provavelmente adaptada a partir do gesso do autorretrato de corpo inteiro (1950), trasladado à pedra com o nome “Opressão” (1952), revela, como o nome parece sugerir, um carácter mordaz e kafkiano ao apresentar o corpo masculino a ser devorado por três criaturas híbridas, algures entre o insecto e a configuração antropomórfica.

Os três predadores empenhados em abocanhar o pescoço, sugar o peito junto ao ombro esquerdo e o gémeo da perna do mesmo lado, constituem, quiçá, a sublimação escultórica de algum desgosto social, onde em prol de alguns interesses pessoais os indivíduos se vampirizam.

Enquanto a obra do escultor António Duarte, embora irreverente e moderna, se inscreva no âmbito do paradigma clássico, a abordagem do artista Ângelo de Sousa (1938–2011) irónica, polifacetada e experimental cita, explicitamente

70 Imagem disponível em: [https://www.1stdibs.com/art/sculptures/abstract-sculptures/julius-schmidt-untitled/id-a\\_92640/](https://www.1stdibs.com/art/sculptures/abstract-sculptures/julius-schmidt-untitled/id-a_92640/) Acedido em 18.VII.2020

71 Imagens disponíveis em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Standbein-Spielbein/OE9147EB84A75BBB> <https://www.mutualart.com/Artwork/Standbein-Spielbein/OE9147EB84A75BBB> <https://www.flickr.com/photos/54359823@N03/28638171997> Acedido em 18.VII.2020

o tema, mas inscreve-se, pelo contrário, numa perspetiva contemporânea/ pós-moderna.

O conjunto, “L’Homme qui marche et la femme aussi” (1971-72) curiosamente, também, realizado na década de setenta, além de evidenciar algum sarcasmo, indiretamente relacionado com as questões de género, resulta numa solução abstrata, construída a partir de barras de aço inox escovado, com uma base curva que oscila,<sup>72</sup> ao jeito de uma cadeira de baloiço ou de um “sempre em pé”, o que contrasta, em termos metodológicos e semânticos, com a proposta anteriormente mencionada.

Também, José Silva Teixeira (1960), construiu em madeira (180x90x40cm) “O homem sem marcha” (1987), uma versão irónica, de pendor surrealista, alusiva a um burocrata, que, formalmente, resultou num híbrido; um misto de mobília com estrutura antropomórfica, vertical.

Na década seguinte, provavelmente seduzido pela *arte povera* e pelo minimalismo realizou a partir de calhas em aço zincado, usadas para suportar condutas de iluminação industrial, outra variante de “O homem sem marcha II” (213x36x20cm).

Esta segunda versão apesar de ser mais esquemática e conceptual, retoma, ao contrário da sugestão de movimento sugerida por Rodin, a ideia de quietude enquanto expressão do paradoxo contemporâneo; o mundo onde tecnologicamente predomina a velocidade, inventada na revolução industrial, continua em aceleração passando à instantaneidade na era digital, enquanto o corpo, pelo contrário, tende a imobilizar-se face à interação com os écrans.

O que explicará o fascínio e a recorrente emulação, durante mais de século, de um determinado motivo escultórico como é o caso do paradigmático caso “L’Homme qui marche” concebido há mais de um século por Rodin?

The fourth and fifth verses describe the anthropomorphic facies and inspire the sculptor, guiding him in the next stanza’s opening verse, to the voice of the “tempestuous”, in whose mystery and expectation the artist identifies and equals himself with the poet’s daring *suspense*.

By establishing a symbolic relation with the place, the giant “Adamastor” is to the navigators and to the historical celebration of the event, as the sculptor is to sculpture’s struggle with matter to carve form out of the formless.

The sculpture, together with the inscription, thus assumes the guise of an enigma with two levels of comparison. In a first moment, building the giant is meant to honour the memory of the poet who sang the Portuguese discoveries and through him, to celebrate the Nation’s identity, while at the same time bring prestige to the powers that promoted the monument’s construction. On a second level, the work is related to the artist, in itself a metaphor for sculpture; the balance of the form’s volumes, adapted to the site in its scale and proportions, contributes to create a monumental dimension that brings the illusion of grandiosity to the place — making it larger than in fact is.

The difference in proportion between the stone giant and the ninety centimetre tall figure of a stonemason<sup>79</sup> (almost half the natural size) personifying the sculptor and standing halfway up the giant (about 3 meters high) working with his mallet,<sup>80</sup> gives the group a sense of grandiosity, emphasized through the contrast with the stonemason’s Lilliputian scale.

The reference to this public and monumental work of art is particularly interesting because it eloquently demonstrates the metanarrative character of sculptural creation. What immediately stands out in Júlio Vaz Junior’s approach is the unexpected sense

79 The bronze figure was stolen from the site decades ago. It would be accidentally found and recognized by Irisava Moita (at the time a conservator at the Lisbon City Museum) as it was being sold in the “Feira da ladra” (Lisbon’s flea market), and thus recovered and restituted to the City Hall, then to be incorporated to the collection of Lisbon’s Palácio dos Coruchéus.

80 The sculptor faces the “monster”, giving form to the infinitely formless mass. The stone viewed as a support is the equivalent of the white canvas, whose emptiness commands respect from the painter.

72 Ver imagem em: <https://www.berardocollection.com/?sid=50004&CID=102&work=981&lang=pt> Acedido a 24.VII.2020.

of sculptural composition. Although we can tell that the sculptor has taken inspiration from the literary source behind the myth, the truth is that he deliberately chose to avoid making a literal interpretation of Camões' narrative preferring to leave out the courageous navigators and instead represent himself as a stonemason cutting away at the rocky mountain.

Thus, we are presented with the cohabitation of a double narrative: an epical quote of The Lusitads' *Canto V* and the subjective metanarrative implied in his bold identification as an artist with the heroic sixteenth century navigators. We might say that the sculptor seized the opportunity to show us his attitude towards sculpture — any great creation presupposes the artist's heroic struggle to surpass himself.

The restless and challenging spirit of self-referential research that characterized modernism, whose climax can be traced to the systematization of plastic language taught at the Bauhaus, leading to an *art for art's sake* and to the kind of abstraction developed by Russian constructivism (stripping artworks from the literalness of titles), was continued by some post-modern authors. From the second half of the 20<sup>th</sup> century, side by side with sculptural production, there was an increasing trend amongst artists to produce art theory, in the sense of a structured reflection around their artistic practice and a desire to free art from the interpretative tutelage of historicist narratives.

The attitude of stripping art from its romantic idealization, from a literary meaning, led some minimalist artists, such as Richard Serra (1939), to develop a formally reductionist approach. From 1967-68, Serra pursued an emptying of plastic language (a return to the ground-zero of praxis similarly to the *Fluxus* movement) based on verbs that implied simple operations on materials, with particular incidence in the transformation of metals — to roll, to crease, to fold, to store, to bend, to shorten, etc. (Krauss 1998: 329-330).

Richard Serra's methodological and formal approach, though rhetorically founded on a relationship of confrontation with architecture, namely through the sculptor's emphasis on tectonics, in which weight and materiality play a crucial role, strip sculpture from any idealization, while implicitly defending form's autonomous immanence, affirmed in its condition of presence.

## A METANARRATIVA NA ESCULTURA PÚBLICA

### (CLASSICISMO, MODERNISMO E PÓS-MODERNIDADE)

A 10 de Junho de 1927, na sequência do dia de Portugal, inaugurou-se numa colina sobranceira ao rio Tejo, no miradouro de Santa Catarina, em Lisboa, a estátua do titã “Adamastor” (1921-1927)<sup>73</sup> da autoria de Júlio Vaz júnior (1887-1963).<sup>74</sup>

A obra, edificada num maciço de pedra aparelhada, justaposta, transforma-se, no topo, na imagem fantasmagórica e ameaçadora do gigante celebrizado pelo épico camoniano.

Ao aproximarmos-nos, a silhueta colossal parece destacar-se da paisagem surgindo, ali, como metáfora antropomórfica de uma ignota e temível falésia, idêntica às que se encontram na costa portuguesa, comparada à que o escultor imaginou em África, no cabo tormentoso.

A figura, de aspecto ciclópico (equiparado a outros gigantes, nomeadamente a Polifemo) surge, ali, como um *genius loci* recolhido na guarida daquele lugar, misturando-se ao quotidiano do pátio de onde os transeuntes, à varanda, se debruçam, a sul, sobre o rio Tejo.

Embora se reconheça o artifício estrutural, da pedra aparelhada e sobreposta, a primeira impressão que se tem da escultura colossal é de alguma estranheza; fica-se com a ideia de que a forma tende a mimetizar a paisagem, como se de um afloramento rochoso, natural, se tratasse, como se ali estivesse desde sempre, havendo sido desgastado pelo tempo, pelo capricho das tempestades e pelo fragor dos ventos e das marés.

A inscrição na lápide retangular fixa, a meia altura da base informal que lhe serve de plinto tem, no cabeçalho, o título “Adamastor”, acompanhado em baixo, entre parênteses, “A visão do estatuário”, seguido de quatro versos de “Os Lusíadas” de Camões: “A boca e os olhos negros retorcendo / E dando um espantoso e grande brado / me respondeu.../...”

73 Ver imagem em: <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Adamastor.aspx> Acedido a 28.VII.2020.

74 O excerto que se segue foi parcialmente adaptado de: TEIXEIRA, José (2008). “Mitos. O épico sincrético — Animismo Panteísta e Neoplatonismo Cristão” [Cap. V] pp., 372-378 Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/661>

Eu sou aquele oculto e grande cabo” (Canto V, Est. 49-50, vv. 4-1). O quarto e o quinto versos descrevem e inspiram o fâcies antropomórfico ao escultor conduzindo-o, no primeiro verso da estância seguinte, ao encontro da voz do “Tormentório” em cujo mistério e expectativa se revê o artista equiparando-se, nesse trecho da criação, ao temerário *suspense* do poeta.

No estabelecimento da relação simbólica com o lugar, o gigante Adamastor está para os Navegadores e para a comemoração histórica do evento, do mesmo modo que o escultor está para a escultura na luta com elementos para conferir forma ao informe.

A escultura, acompanhada da inscrição, assume, assim, o aspeto de um enigma com dois níveis de equiparação. No primeiro momento, a edificação do gigante destina-se a honrar a memória do poeta das descobertas e a celebrar, através dele, a identidade da Nação Portuguesa e, simultaneamente, a prestigiar o poder que promoveu a sua construção, contribuindo, desse modo, para prolongar o efeito dos actos heróicos na memória da população. No segundo registo, a obra diz respeito ao artista, constituindo, ela mesma, uma metáfora da escultura; o equilíbrio volumétrico da forma, adaptado à relação de escala e proporção com o lugar, contribui para criar uma dimensão monumental conferindo ao espaço uma ilusão de grandiosidade, maior do que de facto ali há.

A diferença de proporção entre o gigante de pedra e o canteiro com noventa centímetros<sup>75</sup> (cerca de metade do tamanho natural), que personifica o próprio escultor de maceta em riste,<sup>76</sup> colocado a meia altura (c. de 3 metros), confere ao conjunto uma dimensão de grandiosidade, que a figura liliputiana do canteiro, enfatiza ao propiciar a confrontação da escala.

75 A estátua em bronze foi, há décadas, roubada do local. Quando, por causalidade, estava a ser vendida na “feira da ladra”, foi identificada por Irisava Moita (na altura conservadora do Museu da Cidade) que a recuperou e a restituiu à Câmara de Lisboa, reunindo-se às reservas do Palácio dos Coruchéus.

76 O escultor enfrenta o “monstro” conferindo forma à massa informe inicial. A pedra convertida em suporte, é o equivalente da tela branca, cujo vazio infunde respeito ao pintor.

From this analysis we might say that this author's work essentially inscribes itself within a metanarrative perspective, since the artist does not propose a metaphor (as occurs in classicism) but rather the technologically transformed material as it is found prior to sculpture, as if stating: before the existence of form and meaning correspondences there is matter, and the sculpture lives in the possibility of evincing its presence — the here and now of materiality, whose density and scale confer an imperative, almost threatening character, upon the work.

As an example, let us recall “One ton prop (House of Cards)” from 1969, refabricated in 1987,<sup>81</sup> which is comprised of four lead antimony plates propped up in precarious equilibrium whose contour recreates the structure of a cube. Despite its relatively modest dimension (122 x 122 x 122 cm) the material's denseness and close configuration of the leaning plates, creating the sense of an imminent collapse bring, despite its bareness, a tension to the work which leads us to see the sculpture as the *mise-en-scene* of something unstable being constructed.

The public work “Torque” (Saarbrücken, 1992)<sup>82</sup> follows the same line of materiality and unstable equilibrium, but on a monumental scale, structurally comparable to a vertically positioned regular quadrangular prism. Lastly, on a more reductionist note, we can mention “Point Road” (made in 1988 for the series “Prop pieces” started in 1969) in which the formal bareness is even more pronounced. The work comprises two steel plates cut in the shape of a square, one of them propped up diagonally, its vertex touching the ground, leaning on the extremity of other plate, which is mounted on the wall like a painting.<sup>83</sup>

Nevertheless, where the question of formal reduction linked to orthogonal geometry becomes more evident is in Sol Lewitt's conceptual minimalism, whose Cartesian rationalist influence

81 See [online] <https://www.moma.org/collection/works/81294> [accessed] 03-08-2020.

82 See [online] <http://www.rudedo.be/amarant08/antiform/richard-serra-1939/richard-serra-torque-saarbrucken-1992/> [accessed] 03-07-2020.

83 See [online] <https://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/521> [accessed] 03-07-2020.

deconstructs sculpture to the extreme, leading him to substitute volume and form for linear modular structure.

The already mentioned series “Variations of incomplete open cubes” (1974) is an unequivocal example of metanarrative in sculpture, as it lays bare for the spectator the method and thought process occurring in the backstage of the creative process.<sup>84</sup>

With the emergence of *Land art* and *Environmental art*<sup>85</sup> at the end of the 1960s, a phenomenon that would be analysed by Rosalind Krauss in her essay “Sculpture in the expanded field” (1979: 30–44), some sculptors sought natural outdoor space as an alternative to the closed circuit of gallery and museum spaces.

The most emblematic case, which incidentally prompted the current study, is Michael Heizer (1944), whose work rhetorically lays bare the methods and postulates of sculptural thought.

“Displaced / Replaced” (1969)<sup>86</sup> provides the example of Michael Heizer’s interventions on the desert floor, involving the removal of a granitic rock from one site and its relocation in a hole opened at the same site. This operation is a reflection upon the primary condition of matter and sculpture’s intrinsic signifying properties:

“What interests me are, above all, the physical properties: the density, volume, mass, space. For instance, when I find a six-meter block of granite; it is a mass; it is a sculpture in itself [...] My work is the antithesis of a sculpture that implies shaping, welding, sealing, polishing a material. I also want my work to be alive, to deteriorate and disappear while I am still alive”<sup>87</sup>

84 On this point, see Krauss (2009: 259–273). See images [online] [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/691091#:~:text=Public%20Domain](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/691091#:~:text=Public%20Domain;) ;

85 See Teixeira (2008: 236–243). Available [online] <http://hdl.handle.net/10451/661>

86 “Displaced / Replaced” – Earth Excavation, Silver Springs, Nevada, USA. (Casey 1998: 175; Sauras 2003: 266–26). See images [online] <http://www.rudedo.be/amarant08/wp-content/uploads/2016/03/Heizer09.jpg> [accessed] 13-08-2020.

87 t/n: Translated from French : “Ce qui m’intéresse surtout, ce sont les propriétés physiques, la densité, le volume, la masse, l’espace. Par exemple quand je trouve en rocher de granit de 6 mètres de côte. Ça c’est une masse. C’est

A referência a esta obra de arte pública, monumental, é particularmente interessante porque demonstra, de maneira evidente, o carácter metanarrativo da criação escultórica.

O que imediatamente sobressai nesta abordagem de Júlio Vaz Júnior é carácter inusitado da composição escultórica; embora se perceba que o autor tenha acedido à referência literária que está na base do mito, a verdade é que optou, deliberadamente, por não interpretar à letra a narrativa camoniana, preferindo omitir a representação dos corajosos navegadores para optar, ao invés, pela autorrepresentação, enquanto canteiro a entalhar a montanha rochosa.

O que se depreende do conjunto é a coabitação de uma dupla narrativa: a épica citação ao Canto V de *Os Lusíadas* e a subjetiva metanarrativa de se equiparar, ousadamente, enquanto artista, aos heroicos navegadores quinhentistas.

Dir-se-ia que o escultor aproveitou a oportunidade para nos revelar a sua posição perante a escultura — toda a criação pressupõe um combate que equipara o artista, na superação de si mesmo, à atitude heroica<sup>77</sup>.

O espírito inquieto e irreverente de pesquisa, baseado na autorreferencialidade, que caracterizou o modernismo, cujo apogeu conduziu à sistematização da linguagem plástica difundida pela didática da Bauhaus e que levou à *arte pela arte* e à abstração desenvolvida pelo construtivismo Russo (despojando as obras da literalidade do título), prosseguiu em alguns autores pós-modernos. A partir da segunda metade do século vinte, a par da produção escultórica, acentuou-se a tendência dos artistas, produzirem teoria da arte no sentido de estruturarem a reflexão em torno prática artística e de libertar a arte da

77 De modo similar também Hélder Batista ao inscrever a legenda “Antes riam do que faço do que chorem do que não fiz” (1990) no monumento a Diogo Inácio Pina Manique, (Bronze, 400x600x100, Provedoria da Casa Pia de Lisboa) revela uma componente metanarrativa que exprime, tanto a atitude empreendedora do Intendente (*Antigo oficial da Polícia Portuguesa*) quanto a postura do escultor face à escultura; como quem diz, é preferível correr o risco de errar do que deixar o trabalho por fazer. Cf., TEIXEIRA, José (2016: 99–100) “The Spirit of Modernity in Hélder Batista’s work”, Médailles, FIDEM- XXXIII international Art Medal World Congress, Gent, Bélgica, pp 95–104)

tutela da interpretação baseada na narrativa historicista.

A atitude de despojar a arte da idealização romântica, de um significado literário, levou alguns artistas, minimalistas, nomeadamente Richard Serra (1939), a desenvolver um método de abordagem formalmente redutor. A partir de 1967–68 Serra enveredou pelo despojamento da linguagem plástica, (um retorno ao grau zero da *praxis*, à semelhança do *movimento fluxus*) baseado em verbos que implicavam operações simples com os materiais, com particular incidência na transformação dos metais : rolar, vincar, dobrar, armazenar, curvar, encurtar, torcer, traçar, manchar, esmagar, aplinar, rasgar, lascar, partir, cortar, separar, soltar etc., (KRAUSS, 1998: 329–330)

A abordagem metodológica e formal de Richard Serra, embora retoricamente fundada numa relação de confronto com a arquitetura, sobretudo pelo ênfase que o escultor atribui à tectónica, onde o peso e a materialidade desempenham um papel crucial, despojam a sua escultura de qualquer idealização, enquanto, implicitamente, defende a imanência autónoma da forma que se afirma pela condição de estar presente.

Partindo desta análise diríamos que a obra do autor se inscreve, basicamente, numa perspetiva metanarrativa porque, o que o artista nos propõe, não é uma metáfora (como sucede no classismo) mas o material tecnologicamente transformado, que se encontra a montante da própria escultura; como quem diz: antes da existência da forma e das correspondências de significado o que existe é a matéria e a escultura reside na possibilidade de evidenciar a presença — o aqui e agora da materialidade cuja densidade e escala conferem à obra um carácter imperativo, quase ameaçador.

A título de exemplo lembramos “One Ton Prop (House of Cards)”, obra de 1969, refabricada em 1986<sup>78</sup>, que é constituída por quatro placas em chumbo e antimónio, encostadas num equilíbrio, precário, cujo contorno recria a estrutura de um cubo. Apesar da dimensão relativamente

It is a monument to absence or a metaphor for death, which in terms of composition is also associated with the contrast between opposites — empty /full, positive/negative — and to some degree points to a kind of eulogy suggested by the act of burying sculptural matter “in situ”, literally analogous to the burial of the sculptor’s own body.

In the same vein as “Displaced /Replaced”, we can evoke the associations with funerary sculpture in the work “Double Negative” (1969) where the artist reflects on burial monumentality and where the notions of immersiveness,<sup>88</sup> precariousness and alterity perhaps constitute the motivation for its making.

The work, constructed in the Mohave Desert, comprises an environmental intervention that modifies the landscape and the site through an earthmoving sculpture where two 12 meter-deep and 30 meter-long crevices are dug at the top of two facing plateaus separated by a steep canyon. The dimension of the intervention leads the spectator to descend into the space, ceasing to have a total view of the work. “Double negative” reproduces the image of our perception of how we inhabit within ourselves — like our body in its symmetry, the work has a centre point (the canyon’s mid-point dividing/uniting both crevices) which is impossible to access. We can only occupy one of the crevices (decentred places) from which we have a view of the other, imagining it as a mirrored projection of the place where we are. Thus, “double negative” is a metaphor for oneself and the condition of the self’s alterity, as a reflection that can only be discovered through the presence of the *other*. (Krauss 1998: 332–334).

Another intervention that is emblematic of metanarrative is “Element of 45° 90° 180°” (1984), whose structure and composition emphasizes the symbiotic relation between sculpture and space, through a very peculiar demonstration of Euclidian geometry.

The intervention found at the Moody Center for

déjà en soi une sculpture [...] Mon travail est l’antithèse d’une sculpture qui implique de former, souder, sceller, polir un matériau. Je veux aussi que mon travail vive, se détruise et disparaisse pendant que je suis moi-même encore en vie”. Cf., “Les Forces Naturelles du Land Art” [1970], in, *L’Aventure de l’art au XXe Siecle*, p. 669

88 On scale and immersiveness, see Teixeira 2018:157–184.

78 Ver: <https://www.moma.org/collection/works/81294> Acedido em. 3.VIII.2020



the arts, Rice University, Houston, is comprised of three monoliths of pink granite on concrete plinths aligned according to the three main spatial directions: horizontal, vertical, and oblique.

The form of this apparently simple intervention reproduces the axiom of the main angular measures in orthogonal geometry, whose 45°, 90° and 180° angles refer, respectively, to the visual field: in the vertical direction, 90° (perpendicular to the ground) corresponds to the focused, central field of vision; the horizontal direction, alluding to peripheral vision, is responsible for the perception of movement (whose human limit is 180° and results from the connection between the retina and the brain's most primitive area); the oblique position expressed by 45° reveals the unstable spatial dynamism when searching compositionally for a sense of movement.

"What the sculpture is basically trying to do is demonstrate all the attitudes an object can take," Heizer said of the work in 1985. "You can lean it, lay it down, or stand it up. That's what the sculpture is all about. The 45° element is dynamic, leaning, with the potential to continue to move. The 90° element is static, held in a static moment. All movement is arrested although it also has the potential for movement. The 180° element is inert. There is no potential for movement. The subject is therefore sculpture itself, if sculpture is material."<sup>89</sup>

The most eloquent example of sculptural metanarrative is "Adjacent Against Upon", made for a public site in Seattle, Washington, in 1967.<sup>90</sup> This sculptural installation, comprised of three smooth, concrete plinths and three rocks taken from nature, is structurally and compositionally allusive to a cartoon, or a kind of illustration, on the mode of doing sculpture.

Public sculpture is traditionally comprised of two elements: a structure, which includes a base or plinth that emphasizes the form and isolates it from the surroundings, and a form which

modesta (122x 122x 2.5cm) a densidade do material e o modo como os elementos se encostam, criando a sensação de colapso, eminente, conferem à obra, não obstante o despojamento, uma tensão particular que nos leva a encarar a escultura, como *mise en scene* de algo instável em construção.

Na mesma linha, da materialidade em equilíbrio instável, mas com caráter monumental, estruturalmente equiparado a um prisma reto quadrangular, montado na vertical, é a escultura pública fabricada em aço "Torque" (Saarbrücken — 1992).<sup>79</sup>

Numa perspetiva mais redutora, poderíamos, por fim, referir "Point Load", (realizado em 1988 na sequência da série "Prop Pices" iniciada em 1969) onde o despojamento formal é ainda mais evidente. A obra constituída por duas placas de aço recortadas em forma de quadrado, uma apoiada na diagonal, com vértice no chão, encosta-se à extremidade da outra montada, perpendicularmente, como um quadro, na parede.<sup>80</sup>

Onde, porém, a questão da redução formal, ligada à geometria ortogonal, é mais evidente, é no minimalismo conceptual, de Sol Lewitt (1928) cuja influência do racionalismo cartesiano desconstrói a escultura ao extremo, levando-o a substituir o volume e forma pela estrutura modular linear.

A já referida série "Variations of incomplete open cubes" (1974) constitui um exemplo inequívoco, da metanarratividade na escultura, porque revela ao observador o método e o pensamento, inerente ao *backstage* do processo criativo.<sup>81</sup>

Com o surgimento da *Land Art* e da *Arte ambiental*,<sup>82</sup> no final da década de sessenta do século vinte, cujo fenómeno

79 Ver: <http://www.rudedo.be/amarant08/antiform/richard-serra-1939/richard-serra-torque-saarbrucken-1992/> Acedido em: 3.VIII.2020

80 <https://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/521>

81 A este respeito ver: KRAUSS, Rosalind, (2009) "Le Witt en Progression" [1977] pp., 259-273. Imagens em: [82 Ver: TEIXEIRA, José \(2008\). "\*Land Art — EarthWork / O despertar da consciência ecológica do lugar\*": pp., 236-243. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/661>](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/691091#:~:text=Public%20Domain;https://v6.robweychert.com/blog/2018/09/revisiting-incomplete-open-cubes;https://cubes-revisited.art/about/#:~:text=Incomplete%20Open%20Cubes%20(Sol%20LeWitt,%201;Acedido em: 13.VIII.2020</a></p></div><div data-bbox=)

89 <https://moody.rice.edu/art/michael-heizer>. Accessed in 25.VIII.2020

90 See video and 3d version [online] <http://www.googlesightseeing.com/2013/10/michael-heizers-landscape-and-other-art/> [accessed] 25-08-2020.

viria a ser sistematizado por Rosalind Krauss, no ensaio-  
“Sculpture in the Expanded Field” (1979:30-44), alguns es-  
cultores procuraram no espaço natural, ao ar livre, uma alter-  
nativa ao circuito fechado das galerias e dos museus.

O caso mais paradigmático que, curiosamente, acabaria  
por sugerir esta investigação é o de Michael Heizer (1944)  
cuja obra põe a nu, de modo retórico, os métodos e pressu-  
postos do pensamento escultórico.

“Displaced / Replaced” (1969)<sup>83</sup> constitui o exemplo de  
uma Intervenção de Michael Heizer (1944) no solo do deserto  
que consistiu em deslocar do sítio, uma rocha granítica,  
para a voltar a colocar num buraco aberto no mesmo lugar. A  
operação reflecte sobre a condição primária da matéria e so-  
bre as intrínsecas propriedades significantes da escultura:

“O que me interessa são, sobretudo, as propriedades físi-  
cas, a densidade, o volume, a massa, o espaço. Por exemplo  
quando encontro um bloco de granito de 6 metros. Aquilo é  
uma massa. É já em si uma escultura [...] O meu trabalho é a  
antítese de uma escultura que implica formar, soldar, selar,  
polir um material. Quero também que o meu trabalho seja  
vivo, se destrua e desapareça ao mesmo tempo que eu ain-  
da em vida.”<sup>84</sup>

Eis uma monumentalização da ausência ou uma metá-  
fora da morte, que em termos de composição se associa  
também, ao contraste dos opostos, vazio / cheio, positivo

is metaphorically allusive to a poetic intentionality.  
What Michael Heizer presents, is a record of three  
moments in the sculptural process. These three in-  
stants are represented by the three plinths, where  
three corresponding movements of the sculptural  
procedure are materialized: next to the first plinth,  
we have the initiation of the process — we have the  
natural stone (the form), which the sculptor found  
in nature, and the structure that awaits it; on the  
second plinth, the form (natural rock) begins to lift  
and install itself on the support; on the third plinth,  
the sculptural action is consummated and the form  
rests squarely on its base.

Although the most eloquent example of met-  
anarrative in sculpture is, in our opinion, the afore-  
mentioned work, we would still like to mention Rich-  
ard Long’s (1945) linear alignments: “A line made by  
walking” (England, 1967), “A line in Japan (Mont Fuji,  
1979), “A line in Scotland” (Cul Mor, 1981), “Sahara line  
(Africa, 1988): Resulting from the repetitive act of  
walking,<sup>91</sup> these works reflect upon the most simple  
primordial element of spatial geometry — the line  
segment — through the relation between the body  
and its environment. A similar example, despite  
achieved with recourse to mechanical devices, is  
“Las Vegas Piece” (1969), which also results in the  
mile-long rectilinear alignment made by Walter de  
Maria (1935) in the Nevada desert, similarly high-  
lighting the geometrical genesis of this environ-  
mental intervention.<sup>92</sup>

Besides the linear alignments, we cannot end  
without mentioning the pilings and circular align-  
ments made by Richard Long in his travels around

83 “Displaced / Replaced” – Escavação na terra, Silver Springs, Nevada,  
USA. (CAUSEY, A. (1998: p.175; (SAURAS, J. 2003: pp. 266- 26. [http://  
www.rudedo.be/amarant08/wp-content/uploads/2016/03/Heizer09.  
jpg](http://www.rudedo.be/amarant08/wp-content/uploads/2016/03/Heizer09.jpg) Acedido em: 13.VIII.2020

84 (A tradução é nossa) “Ce qui m’intéresse surtout, ce sont les proprié-  
tés physiques, la densité, le volume, la masse, l’espace. Par exemple  
quand je trouve en rocher de granit de 6 mètres de côte. Ça c’est une  
masse. C’est déjà en soi une sculpture [...] Mon travail est l’antithèse  
d’une sculpture qui implique de former, souder, sceller, polir un maté-  
riau. Je veux aussi que mon travail vive, se détruise et disparaisse pen-  
dant que je suis moi-même encore en vie”. Cf., “Les Forces Naturelles  
du Land Art” [1970], in, *L’Aventure de l’art au XXe Siecle*, p. 669

91 On the act of walking as a sculptural process, see Teixeira  
2018: 168-173; In an interview conducted by Miguel Von  
Hafe Perez (Perez 1999), Richard Long comments on the  
importance of walking as process: *Rudi Fuchs once stated that ‘A line made walking’ (1967) is a kind of matrix for  
your posterior work. [...] ‘I think that it was a starting point,  
where I realized that just the process of walking could be  
the medium to make art. So, from that first line I realized  
that the visibility or invisibility of the work just depended  
on how many times I walked the line. If I walked it a hun-  
dred times, I could make a line, if I walked once, it was in-  
visible. So, from that line, the next line I did was a straight  
ten-mile line across some moors in England. So, the possi-  
bility of making art by walking gave me the dimension of  
time in work of art, as well as a work ten miles long.’*

92 See [online] <https://clui.org/ludb/site/las-vegas-piece>  
[accessed] 25-08-2020.

the world: “Asia circles” (Mongolia, 1966), “A circle in Alaska” (Canada, 1977); “Circle in Africa” (Malawi, 1978), “Camp-site stones (Sierra Nevada , Spain, 1985), “Walking a circle in mist” (Scotland, 1986); “Sahara circle” (Africa, 1988), etc. ...)<sup>93</sup> They too, unequivocally, highlight geometry as a primordial principle of all sculptural production.

/ negativo e que, de certo modo, aponta para uma espécie de elogio fúnebre sugerido a partir do acto de sepultar, “*in situ*”, a matéria da escultura , análoga ou, equivalente, *avant la lettre*, ao corpo do próprio escultor.<sup>85</sup>

Na mesma sequência de “Displaced / Replaced” (1969) onde o escultor reflete, acerca da monumentalidade jacente, evocamos, por afinidade, associada à escultura tumular, “Double negative” (1969) onde questões como o sentimento de imersão<sup>86</sup> da precariedade e da alteridade constituem, quiçá, a motivação para a sua realização.

A obra concretizada no deserto de Mohave, Nevada, USA, 1969, consta de uma intervenção ambiental que modifica a paisagem e o lugar através de uma terraplanagem escultural que abre duas fendas, cada qual com 12 metros de profundidade e 30 metros de comprimento escavadas no topo de duas mesetas, situadas uma defronte à outra, separadas por um profundo desfiladeiro. As dimensões da intervenção levam a que o espectador se afunde no interior do espaço, deixando de poder aceder à percepção total da intervenção. “Duplo negativo” reproduz a imagem da percepção de como habitamos em nós mesmos — à semelhança do corpo, simétrico, possui um centro (ponto intermédio do desfiladeiro que separa /une as duas fendas) a que é impossível aceder. Apenas nos é permitido ocupar uma das fendas (lugares descentrados) e a partir de uma delas obter uma imagem da outra, imaginando-o como projecção, em espelho, do sítio onde estamos. Neste sentido, “Duplo negativo” é uma metáfora do eu e da nossa condição da alteridade do ser enquanto reflexo que só pode ser descoberto pela presença do *outro* (KRAUSS, R. 1998: 332-334).

Uma outra intervenção paradigmática, do ponto de vista da metanarratividade, que põe em evidência, em termos estruturais e compositivos, a conexão simbiótica entre a escultura e o espaço e demonstra, de modo particular, a

93 See [online] <http://www.richardlong.org/> [accessed] 25-08-2020.

85 O excerto foi, parcialmente, retirado de: TEIXEIRA, José (2008). “Reinvenção do conceito de paisagem”: 236-243. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/661>

86 A propósito de escala e do sentimento de imersão ver: (TEIXEIRA, José, 2018:157-184).

dependência da geometria Euclidiana é “Element of 45° 90° 180°” (1984).

A intervenção localizada em Moody Center for the Arts, Rice University, Houston, é constituída por três monólitos de granito rosa alinhados, sobre plintos em cimento, segundo as três principais direções do espaço: horizontal, vertical e oblíqua.

A intervenção aparentemente simples, reproduz na forma, o axioma das principais medidas angulares da geometria ortogonal cujos ângulos de 45, 90 e 180 graus respectivamente, remetem, para o campo de visualidade: na vertical a 90°, (perpendicular ao chão) deduz-se a visão focada, central; a direção horizontal alusiva a visão periférica é responsável pela percepção do movimento (cujo limite humano são 180°, e resulta da conexão entre a retina e a zona mais primitiva do cérebro); a posição oblíqua, expressa nos 45°, revela o dinamismo espacial instável, quando em termos compositivos se busca a sensação de movimento.

“Essencialmente, aquilo que a escultura está a tentar fazer é demonstrar todas as atitudes que um objecto pode assumir”, dizia Heizer sobre a obra, em 1985. “Podemos incliná-la, deitá-la, ou coloca-la em pé. É disso que se trata. Os 45° são o elemento dinâmico, inclinado, potencialmente continuando a mover-se. Os 90° são o elemento estático, detido num momento de imobilidade. Todo o movimento está suspenso, embora ainda mantenha um potencial de movimento. Os 180° é o elemento inerte. Se a escultura é material, então o sujeito é a própria escultura.”<sup>87</sup>

O exemplo mais eloquente de metanarratividade da escultura e que aqui importa referir é “Adjacent, Against, Upon” realizado para o espaço

público em Seattle, Washington, em 1976.<sup>88</sup>

A instalação escultórica constituída por três plintos, lisos, em betão, para os quais foram selecionadas três rochas recolhidas na natureza, resulta em termos estruturais e compositivos, num *cartoon* ou, espécie de ilustração acerca do modo de fazer a escultura.

A escultura publica é, tradicionalmente, constituída por dois elementos: uma estrutura, constituída pela base ou plinto, que enfatiza a forma e a isola do meio envolvente e uma forma metaforicamente alusiva a uma intencionalidade poética.

O que neste caso Michael Heizer nos apresenta é o registo, em três momentos, do processo de conceber uma escultura. Os três instantes são representados por três plintos onde se materializam três movimentos correspondentes ao procedimento escultórico: junto ao primeiro plinto inicia-se o processo- temos a pedra, natural (a forma) que o escultor encontrou na natureza e a estrutura que a aguarda; no segundo plinto a forma (rocha natural) começa soerguer-se e a instalar-se no suporte; no terceiro plinto a acção escultórica consuma-se e a forma repousa, proporcionalmente instalada, sobre a sua base.

Embora o exemplo mais eloquente de metanarratividade na escultura, seja, em nosso entender, o que acabamos de mencionar, a terminar gostaríamos, ainda, de referir os alinhamentos lineares “A line , made by walking” (1967) England; “A line in Japan” (1979) Mont Fuji; “A line in Scotland” (1981) Cul Mor; “Sahara line” (1988) África, realizados por Richard Long (1945) e que resultando do repetitivo acto de caminhar<sup>89</sup> traduzem, na relação do corpo

87 <https://moody.rice.edu/art/michael-heizer> . Acedido em: 25.VIII.2020

88 Aceder ao vídeo e a visão 3d em: <https://www.youtube.com/watch?v=hM8TWFzk8B4> <http://www.googlesightseeing.com/2013/10/michael-heizers-landscape-and-other-art/> Acedido em: 25.VIII.2020

89 Acerca do caminhar como processo escultórico ver: TEI-

com o meio, o mais singelo elemento primordial da geometria espacial — o segmento em linha recta.

Um exemplo similar, embora conseguido com recurso a meios mecânicos, é o caso de “Las Vegas Piece” (1969) que também resulta num alinhamento retilíneo, com uma milha de comprimento, traçado por Walter de Maria (1935) no deserto do Nevada e que de modo semelhante exalta a gênese geométrica da intervenção ambiental.<sup>90</sup>

A par dos alinhamentos lineares não poderíamos, para concluir, deixar de mencionar os empilhamentos e alinhamentos circulares que Richard Long realizou ao percorrer o mundo (“Asia circles” (1966) Mongólia; “A circle in Alaska” (1977) Canadá; “Circle in Africa” (1978) Malawi; Camp-site stones (1985) Sierra Nevada, Espanha; “Walking a circle in mist” (1986) Scotland; “Sahara circle” (1988) África; etc. ...) <sup>91</sup> e que inequivocamente exaltam a geometria como princípio primordial de toda a produção escultórica.

XEIRA, José (2018) ‘Patths’ in, “Scale and sense of immersion in Contemporary Sculpture”, pp., 168-173; Numa entrevista realizada em 1999 por PÉREZ, M. Von Hafe (1999) Richard Long comenta a importância de caminhar como processo: “Rudi Fuchs afirmou que ‘uma linha feita a caminhar’ (1967) constitui uma espécie de matriz para o seu trabalho ulterior... Eu acho que essa obra foi um ponto de partida a partir do qual cheguei à conclusão de que o simples processo de caminhar poderia constituir o meio para fazer arte. Por isso, desde essa primeira linha, percebi que a visibilidade ou a invisibilidade do trabalho dependiam apenas de quantas vezes eu caminhava sobre aquela linha. Se caminhava cem vezes, conseguia fazer uma linha; se caminhava uma só vez, ela era invisível. A partir daquela linha, a seguinte foi uma linha recta, com dez milhas, que fiz através de uns terrenos baldios em Inglaterra. A possibilidade de fazer arte através do caminhar deu-me, desse modo, a dimensão do tempo numa obra de arte e resultou também num trabalho com dez milhas de comprimento.” PÉREZ, M. Von Hafe (1999)

90 <https://clui.org/ludb/site/las-vegas-piece> Acedido em: 25.VIII.2020

91 <http://www.richardlong.org/> Acedido em: 25.VIII.2020

## BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAPHY

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. (1975) *O Nu na antiguidade de Clássica*. Lisboa: Portugalia.
- BRASIL, Jaime (1944) *Rodin*. Porto: Edições Lopes da Silva.
- CAUSEY, Andrew, (1998) *Sculpture Since 1945*. Oxford: Oxford University Press
- CLARK, Kenneth, (1956) *O Nu*, Lisboa: Ed. Ulisseia.
- CURTIS, Penelope (1990) *Sculpture -1900-1945 — After Rodin*. New York: Oxford University Press.
- ELIADE, Mircea (1987) “Brancusi e as mitologias” in, *A provação do labirinto*, (diálogos com Claude-Henri Rocquet) Lisboa: Dom Quixote, pp., 143-149
- “Escultura francesa” (1992) Lisboa: Museu Gulbenkian.
- FERREIRA, R. Laborde & VIEIRA, V. M Lopes (1985). *Estatuária de Lisboa*. Lisboa: Ed. dos autores.
- FERRIER, Jean-Louis (1995) *L’Aventure de l’art au XX<sup>e</sup> Siecle*. Paris: Edition du Chêne.
- FOSTER, Hal (2013) *El complejo Arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publications S.L.
- HAMILTON, Edith (1983). *A Mitologia*. Lisboa: Dom Quixote.
- HENRIQUE, Paulo (1990) “Canto da Maya”. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural / FCG.
- KRAUSS Rosalind (1979) “Sculpture in the Expanded Field. October (Vol. 8. — Spring) pp. 30-44
- KRAUSS, Rosalind (1998) *Os Caminhos da Escultura Moderna*. S. Paulo: Martins Fontes.
- KRAUSS, Rosalind (1984) *The Originality of the Avant-Gard and Other Modernism Myths*. London: Mit Press.
- KRAUSS, Rosalind (2009) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- KRAUSS, Rosalind E., (1981) *Passages in Modern Sculpture*. London: Mit Press
- LEHRER, Jonah (2009) *Proust era um neurocientista — Como a arte antecipa a ciência*. Lisboa: Lua de Papel.
- LEITE, Ana Cristina, et. al. (1998) “O Atelier de Leopoldo de Almeida” Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- NÉRET, Gilles (1997) “August Rodin, esculturas e desenhos”. Lisboa: Taschen.
- NORMAN, ROMAIN, Antoinette Le, et. al (1992) “Joseph Bernard”. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- PÉREZ, Miguel Von Hafe (1999) ‘Uma conversa com Richard Long’, in, “Richard Long em Braga”. Braga: Galeria Mário Sequeira.
- READ, Herbert (1998) *A Concise history of Modern Sculpture*. New York: Thames and Hudson.
- ROWELL, Margit. (1986) “Avant-propos”; “Premières Sculptures en métal soudé”, in, *Qu’est-ce que c’est la sculpture moderne*. Paris: Ed. C. G. Pompidou. 11-14; 93-105
- SAURAS, Javier (2003) *La escultura y el ofício de escultor*. Barcelona: Ed. Serbal.
- Sculpture from the Renaissance to the present day* (1991). London: Taschen.

*Sculpture – The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. n.d. Paris: Taschen.

SIÉGEL, Jean-Dominique (1995) “Brancusi”. Paris: Centre Georges Pompidou.

SPIES, Werner (2000) “Picasso Sculpteur”. Paris: Centre Georges Pompidou.

TEIXEIRA, José (2008) *Escultura Pública em Portugal: Monumentos, Heróis e Mitos – séc. XX*. (Tese de doutoramento) Lisboa: FBAUL. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/661>

TEIXEIRA, José (2012) “Metanarrativas da paisagem e mise-en-scène do lugar – site mainstream” in, *Instituições Culturais e Representatividade, Chiado, baixa e nova esfera pública*. Lisboa: CIEBA, FBAUL pp., 215–231. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/6507>

TEIXEIRA, José (2013) “Sobre o procedimento introspectivo na escultura em pedra, a propósito de monolitismo e auto-representação em António Duarte” / “On the introspective process of stone sculpture in monolithism and self-representation in, António Duarte’s Work”, in, *António Duarte*, Lisboa: Caleidoscópio, pp., 78–107.

TEIXEIRA, José (2013b) “*Vanitas, Pathos e Hiper-realidade da Morte – Acerca dos géneros e da representação do corpo derrotado na Escultura do século XX*”, in, *com ou Sem Tintas: Composição Ainda?* Lisboa: CIEBA/FBAUL, pp., 588–599. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/10425>

TEIXEIRA, José (2018) “Scale and sense of immersion in Contemporary Sculpture”, in, *Visual Production in the Cyber-space: A Theoretical and Empirical Overview*. Turkey: Faculty of Art and Design, İzmir Kâtip Çelebi University. 157–184

TUCKER, William (1999) “Rodin”; “Picasso: cubismo e construção”; “A escultura de Matisse”. *A linguagem na Escultura*. S. Paulo: Cosac & Naify. 15–40; 59–74; 85–107.

#### WEBGRAFIA WEBGRAPHY

BRANCUSI – “Le baiser” au cimetiere du montparnasse  
<http://www.paris-a-nu.fr/le-baiser-de-brancusi-au-cimetiere-du-montparnasse/>

HEIZER, Michael (1944) “Adjacent, Against, Upon” (1976)  
<https://moody.rice.edu/art/michael-heizer>  
<http://www.googlesightseeing.com/2013/10/michael-heizers-landscape-and-other-art/>  
Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=hM8TWFzk8B4>

HEIZER, M. “Displaced / Replaced”  
<http://www.rudedo.be/amarant08/wp-content/uploads/2016/03/Heizer09.jpg>

HEIZER’s Landscape (and other) Art  
<http://www.googlesightseeing.com/2013/10/michael-heizers-landscape-and-other-art/>  
[http://www.artcyclopedia.com/artists/heizer\\_michael.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/heizer_michael.html)

KAPOOR, Anish (1954) “*Serralves#palavra de artista.*”  
*Instagram* (2020)

[https://www.instagram.com/p/CAMwhYCD1sb/?utm\\_term=SOLE++Sugestoes+do+dia+16%2F05&utm\\_campaign=Serralves++Divulgacao&utm\\_source=ego&utm\\_medium=email&eg\\_sub=22abd46d35&eg\\_cam=4c01dded61e85d069b6313b1530e29ed&eg\\_list=4](https://www.instagram.com/p/CAMwhYCD1sb/?utm_term=SOLE++Sugestoes+do+dia+16%2F05&utm_campaign=Serralves++Divulgacao&utm_source=ego&utm_medium=email&eg_sub=22abd46d35&eg_cam=4c01dded61e85d069b6313b1530e29ed&eg_list=4)

LONG, Richard (1945)  
<http://www.richardlong.org/>

MAILLOL, Aristide (1861-1944) “La Méditerranée” (c, 1906)  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.93096.html> Acedido em: 26-IV-2020

MAILLOL, “The Mountain”  
<https://www.slam.org/collection/objects/10289/>;  
<https://www.wikiart.org/en/aristide-maillol/the-mountain-1925>;  
<https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1968.17.S>

MAILLOL: Lair (Air) 1939; Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands  
<http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com/2012/10/aristide-maillol-lair-air-1939-kroller.html> –

MAILLOL – *La Rivière*  
[https://en.wikipedia.org/wiki/La\\_Rivi%C3%A8re\\_\(Maillol\)](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Rivi%C3%A8re_(Maillol));  
<https://artsandculture.google.com/asset/la-rivi%C3%A8re-the-river-aristide-maillol/1AGK4lpoXpP1zw>;  
<https://youtu.be/QXfeGF4kxBO?t=31>

MARIA, Walter de (1935) “Las Vegas Piece” (1969)  
<https://clui.org/ludb/site/las-vegas-piece>

NAKIAN, Reuben  
<https://www.nakian.org/>  
<https://www.nakian.org/mythological-themes-and-the-beginning-of-monumental-sculpture>  
<https://www.nakian.org/mythological-themes-and-the-beginning-of-monumental-sculpture>  
<https://www.nakian.org/last-works-a-classical-synthesis>  
<https://www.nakian.org/last-works-a-classical-synthesis>  
<https://www.nakian.org/last-works-a-classical-synthesis>

RODIN L'exposition du centenaire  
[https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche\\_expo\\_R/rodin-V/rodin-P.html](https://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_R/rodin-V/rodin-P.html)

RODIN Musée  
<https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin?q=la+main+de+>  
<https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin?q=Cre%CC%81ation+de+la+Femme%E2%80%9D>  
<https://collections.musee-rodin.fr/en/museum/rodin?q=le+baiser>



