CONCLUSÃO

O dispositivo analítico desta tese parte da arte que eu mesmo executo - produzida em diálogo directo e constante com a arte acumulada historicamente até ao presente -, para continuar no efeito que o meu próprio gesto logrou alcançar no discurso da crítica e se deter, por fim, no modo como este me permite problematizar o meu próprio trabalho. Nesta tese está consubstanciando a posição em que sempre me soube inscrito e que, através da sua redacção, se tornou ainda mais claro e operacional. Desde a pintura *Pólos*, datada de 1986, que todas as pinturas e outros artefactos artísticos que realizo são originados pela combinação, citação, roubo, empréstimo e composição de obras e pensamentos de outros artistas. Híbrida, a arte que produzo é um regresso permanente à própria arte e, desse modo, encontro-me fora de qualquer estado bruto, num jogo de corpo a corpo com os limites do próprio exercício artístico. Sei que através dos fragmentos de imagens-conceitos que retiro do legado histórico me incorporo numa cadeia interminável que gera as suas próprias diferenças a partir dos traços, dos planos de imanência e dos simulacros recolhidos, mas também sei que, sempre que alguém "faz arte com arte, o resultado terá que ser necessariamente arte". A validação dada pela própria história dos objectos artísticos e pela crítica reitera a presença, embora quase nunca tenha disso senão uma vaga consciência, de uma arte de segundo grau, exactamente como aquela que estou certo de praticar: canibalização, arrastamento, desdobramento, distanciamento e inacabamento são os vocábulos que identificam o devir da acção artística.

Uma arte executada com estas permissas postula a referencialidade e a identidade como sinónimos. Creio que o exercício de natureza experimental que aqui apresento procura evidenciar uma prática ontológica da des-subjectivação, no sentido em que o que faço parte e regressa a uma gramática exógena. Eu não tenho o que vulgarmente se entende por linguagem própria; combino compositivamente. Revejo-me inteiramente nos questionamentos teóricos sobre a noção de autor e autoria e esta tese é, em última análise, um exercício consciente do uso dos imperativos modernistas da integridade formal e estilística da obra individual, do culto ao artista puro, ímpar e original.

Ora, quando concretizada na interdiscursividade e na intersubjectividade, a arte permite que sobre ela se construa uma quantidade ilimitada de pontos de acesso e uma infinidade de respostas interpretativas para que seja possivel desejar regressar unicamente a si mesma.

O próprio documento da tese, e a forma como o organizei (coisas que fiz e as coisas que são ditas sobre as coisas que fiz), apontam para uma apreciação desse tipo. Para um olhar que se centre no processo artístico e menos no objecto. Para a existência de uma voz que se pensa e se sabe, em absoluto, anónima: a arte que é.

GLOSSÁRIO:

ANTROPOESTÉTICO - As coisas que se percebem que são feitas pelo homem. Noção homeostética que postula a existência de um objectivo artístico para o homem atingível pela indução pornoecológica.

ARTEPHYSIS - Indissolubilidade da arte e da natureza nos seus processos produtivos e poéticos. Constatação de que tudo na physis se tornou de algum modo um tópico da arte ou que o virá a ser.

ARTIGRAMA - Denotação escrita que se refere à arte. É uma forma tera-condensada de elaborar sobre assuntos artísticos.

ARTOMO - Partícula indivisível da arte, ou que a comunidade artística num determinado contexto sócio-temporal, pode ser isolada com vista a explicar arte com arte. Quase toda a arte se faz com artomos; o Expressionismo, por exemplo, nada mais é que o resultado, quer da fusão, quer da fissão, do núcleo do artomo. A manipulação do artomo quando não devidamente controlado por técnicos especializados e devidamente certificados para o efeito, a saber, os artistas, pode, por vezes, ter consequências devastadoras no 'art world'.

ARTOMISMO - Doutrina explicadista que reduz a arte a modos de associação de artomos (vêr artomo), sejam redes, forças ou disposições espaciais. O artomismo não só se limita a usar os artomos como arte ou matéria explicativa da arte, como explica a explicação da arte.

ENDOARTÍSTICO - Tudo o que diz respeito aos limites que o mundo da arte em determinado momento "assigna" para si. Numa acepção mais restrita é tudo o que no sistema artístico se circunscreve a práticas artísticas ou aos seus actores.

EXPLICADISMO - Conjunto de teorias que enquanto arte explicam, recorrendo frequentemente a artigramas e à própria "arte".
O explicadismo explica o que é arte para que não seja necessário estar sempre a explicar o que é arte e para que servem as suas definições. O explicadismo foi inventado para explicar a arte. A explicação da arte foi até à invenção do explicadismo explicada pela história da arte.

EXPLIQUE - significado acumulado que implica uma ideia artística proveniente da combinação de «artomos».

HOMEOSTÉTICA - A Homeostética ou Movimento Homeostético é um movimento artístico surgido em Lisboa no início dos anos 80 do século XX na sequência do movimento neo-canibal e do esforço para criar uma revista com esse nome.

ICONOPLÁSTICA - Representação da natureza transformada pelo pensamento.

MEME - termo redefinido pelo biólogo Richard Dawkins (Selfish Gene, 1976) que propõe a hipótese do evolucionismo cultural. «Exemplos de memes são melodias, ideias, lemas, modas de vestuário, maneiras de fazer potes ou de construir arcos. Tal como os genes se propagam no pool genético, saltando de corpo para corpo através de espermatozóides ou dos óvulos, também os memes se propagam a si mesmo no pool memético, saltando de cérebro pra cérebro através de um processo que, num sentido lato, pode ser chamado imitação." (DAWKINS, 2003: 263)

METAFORMA - As formas que formam ou informam as formas.

NARTURA - Natureza da arte. Todos os fenómenos relacionados com o mundo da arte: pinturas, esculturas, desenhos, museus, teoria e outras coisas ou produtos da arte.

NARTUREZA - O mesmo que Nartura.

PICASSAR - Produzir obras de arte (que se chamam picassadas) cujo método ou resultado aparente tem semelhança com alguma obra de Pablo Picasso. O sentido é algo pejorativo ou paródico, e denota ao mesmo tempo descrença e simpatia pela obra deste artista.

QUIDIDADE (quiddity) — A natureza ou qualidade essencial de uma coisa que a faz diferente e distinta de outra coisa e estabelece a sua identidade. W.V. Quine em Quiddities fala da qualidade simbólica e metafórica da linguagem e refere que nos primeiros hieróglifos egípcios «trazer» era representado por uma tigela com pés.

TELEANTROPOS - Ser homem à distancia. Qualidade de existir como homem através da produção artística. Anterior à ideia de TELEVISÃO.

TRETATERISMO - Corrente "neo-homeostética" que substituí a noção de intencionalidade, crença e conteúdo, pela noção de Treta. Treta é tudo o que é dotado "de um certo grau de eficácia", seja político, religioso, ético, científico, mesmo quando o conteúdo e os meios são duvidosos. Exemplos: 1) a crença religiosa no poder "miraculoso das imagens" ou a possibilidade dos objectos serem investidos de um carácter mágico; 2) o facto de uma teoria, filosófica ou económica poder mudar determinados rumos de eventos. O tretaterismo insiste no carácter terapêutico da arte, sendo um dos seus slogans "A arte que cura você aí".

TRETICONOGRAFIA - É o conjunto dos conjuntos de imagens onde há Treta ou onde são aplicadas as teorias Tretatéricas. São imagens onde, independentemente de critérios estéticos ou de qualidade, conseguem actuar com algum sucesso sobre um ou diversos sujeitos.

UNIREPRESENTATIO - O que só se deve representar uma vez. A representação que não se pode repetir. A singularidade/acontecimento estético-filosófico que testemunha a existência de uma coisa que não pode ser representada. Uma unirepresentação pode ser ainda o resultado estético de um algoritmo (acaso abstracto).

INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA - IIFA

A ARTE QUE É
AS CAUSAS DAS COISAS QUE SÃO ARTE

Tese de Doutoramento no ramo de Artes Visuais
apresentada por Pedro Portugal

ADENDA I:
Prática. Obra exposta durante a sessão de defesa da tese e
demonstrativa do processo de trabalho actual do artista.
Explicação gráfica da pintura *Tentações*, tríptico, 2005/2007

ADENDA II:
Artigos Publicados (2007/2011)

Orientador: Filipe Rocha da Silva (UE)
Co-Orientador: Jorge Ramos do Ó (UL)

2011

ADENDA i:
Prática. Obra exposta durante a sessão de defesa da tese e demonstrativa do processo de trabalho actual do artista.
Explicação gráfica da pintura *Tentações*, tríptico, 2005/2007

377

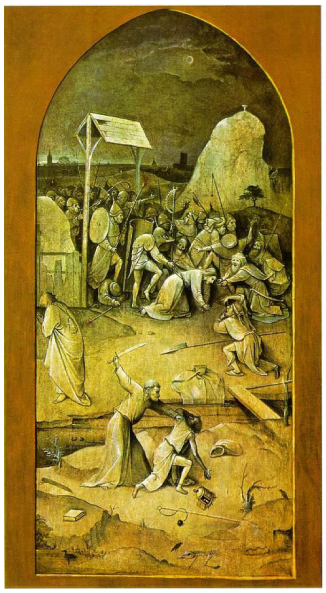
378

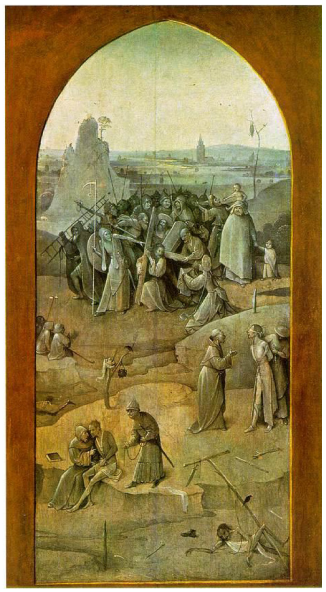
A versão da pintura de Hieronymus Bosch que está no Museu de Arte Antiga, em Lisboa, serviu de modelo para a realização de uma versão explicadista. O método explicadista para a realização de obras artísticas é um reducionismo encenado de sintetização baseado no princípio de que a arte para ser compreendida precisa de ser explicada. Se a própria arte incluir a explicação e for feita com imagens de arte reconhecidas e validadas, a arte produzida nessa assumpção carece de explicação ulterior.

No exemplo desta versão da pintura de Bosch são mantidas as áreas que correspondem compositivamente ao céu e à terra, representados por um conjunto de 91 formas de nuvens feitas a partir de um desenho de Andy Warhol dispostas na posição dos orifícios efectuados numa tela por Lucio Fontana e por um desenho que representa um muro de tijolos de uma serigrafia de Warhol. Todas as outras formas, posicionamento e associação dos elementos na pintura foram compostos com elementos extraídos de reproduções de obras de arte do século XX.

379

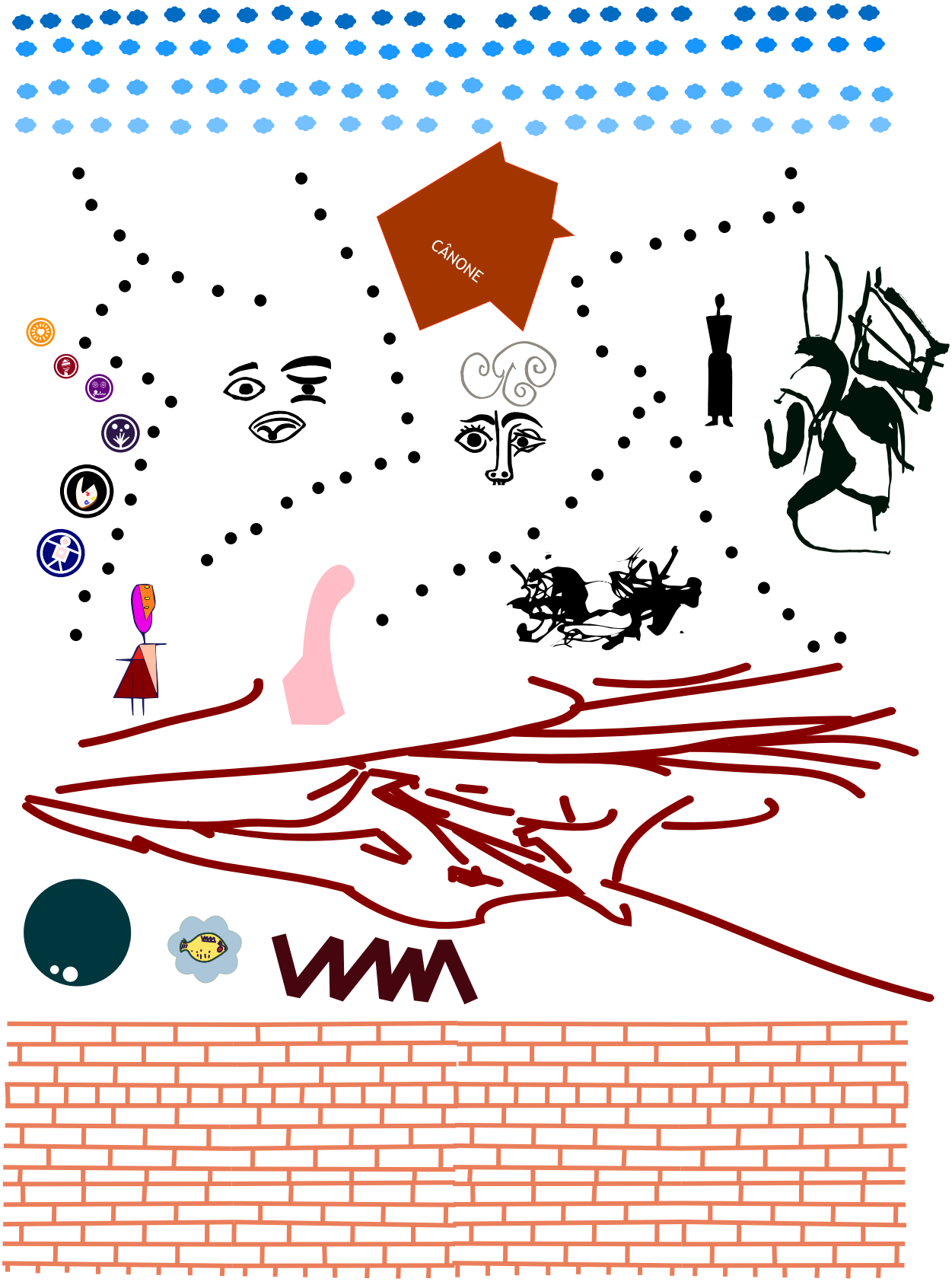
O artista no canto superior direito é uma pintura de Picasso ligado pela linha da APRENDIZAGEM a outro artista que está representado do lado esquerdo. A linha (interrompida) da REPRESENTAÇÃO atravessa toda a pintura e acaba no canto inferior esquerdo incorporando uma figura desenhada por Malevich.
Santo Antão é o artista. Aquele que cria para lá da moral, da história e do futuro.
O ARTIST gere a tensão entre a ironia da MEMÓRIA, do CÂNONE, do relacionamento com a potencial decepção (*DECEPTIO*), com o resultado da representação (*OUTPUT*) e com a recusa do inferno (*DELAY*).
As zonas de cor têm uma semiótica correspondente. Há um peixe que voa. O espírito está nomeado na extremidade da forma do *Object d'art* de M. Duchamp (em cor-de-rosa). Outro artista bebe por uma palhinha do balde de Popper. Vários pássaros desenhados por Ad Reinhardt estão posicionados em desenhos de outros artistas...
O conjunto é um *simile* formal. A representação explicadista implica uma digestão racional e consciente da hiper-cronologia. Toda a arte é presente. Toda a arte é contemporânea.



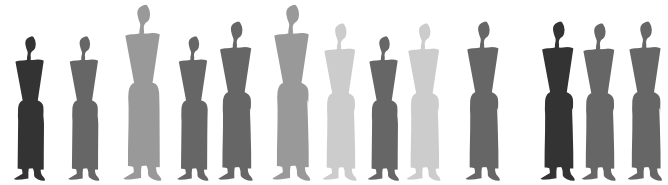


380

381

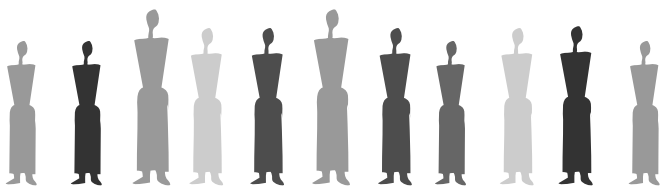

CÂNONE

(POPPER BUCKET)
NATUREZA
APRENDIZAGEM
REPRESENTAÇÃO
ESPÍRITO
DECEPTIVO
OUTPUT
MEMÓRIA
IRONITA
DELAY



CATEGORIA

AGGRAGGAT



ADENDA II:
Artigos Publicados (2007/2010)

ARTÓRIA — ARS LONGA VITA BREVIS 375

O ARTISTA VUUM 379

SOBRE A ARTICIDADE (OU OS ARTISTAS DENTRO DA CIDADE ... 383

BI DA CULTURA. OU, QUE FAREI COM ESTA CULTURA? 387

PORQUÊ CONSTRUIR NOVAS ESCOLAS DE ARTE? 393

ANACULTURA OU UMA CIVILIZAÇÃO SEM CULTURA 401

TURISMO DE INVESTIGAÇÃO 405

BARRARQUITECTURA 409

QUEM TEM MEDO DE ORGASMO CARLOS 413

A ARTE NÃO É PARA SER (PARTE I) 419

A ARTE NÃO É PARA SER (PARTE I) 423

ARTE PÚBLICA: UM VÍCIO PRIVADO 427

ENTREVISTA COM O JOVEM ARTISTA RICARDO ROCHA 431

O CURADOR Z 435

A ARTE BETA 439

CINEMA PORTUGUÊS (I) 443

CINEMA PORTUGUÊS (II) 447

386

387

ARTÓRIA — ARS LONGA VITA BREVIS

Artória é no futuro. Em Artória os críticos de arte não têm poder e os historiadores de arte são artistas. Em Artória existem classificações estranhas para os funcionários e participantes do fenómeno a que chamamos arte: há Mutantistas, Critistas, Artoradores, Artistores, Colectoradores e Mutancríticos, há Critoriadores, Artistómanos e Historíacos.

O que há de diferente na economia da produção artística e de prestígio em Artória?

Em primeiro lugar os crÍticos da/e arte. A figura romantic-pop que nós conhecemos do crítico de arte que descobre o jovem artista quando ainda pastor de cabras, que faz talentosos *drippings* com xixi, esculturas com vacas prenhas cortadas ao meio ou interacção com coiotes dentro de espaços fechados, pertence a uma fase que em Artória é classificada de arcaica. A fase clássica em que o pastor-artista-filho-de-moleiro é condicionado a fazer um caminho de artisticidade pura, onde o crítico, pelas suas qualificações académicas, está mais habilitado a induzir a produção do *artiste protégée*, deixou de ser necessária em Artória. Tão impensável como o artista-*manager aka PJ-artist* (*Portfolio Jockey-artist*).

[Gostava de evitar exemplos para não tornar a coisa nacional, mas é inevitável para perceber esta bi-homoteoria:
1. O homem que queria ser Julião Sarmento e acabou sendo Delfim Sardo e a mãe disse: "Também está bem!".
E 2., já agora, "porque é que o Rendeiro está nos 100 + e o Berardo não? Porque o Rendeiro tem uma colecção Lapidar..."].

Em rigor a única fase de progressão histórica conhecida em Artória é uma espécie de barroco. Uma inexorabilidade histórica (um meteorito?) remeteu os críticos para funções menores. São, com júbilo e competência, júris dos prémios mais obscuros,

atribuídos nos territórios mais remotos. Há prémios intergalácticos para crítica de arte, tipo: escrever uma micro-recensão, paga em créditos existenciais, para um caderno menor de uma importante revista de arte universal.
É certo que os Prémios alteraram radicalmente a determinação do valor cultural e a formação do gosto público em Artória. Os prémios tornaram-se na unidade de sucesso cultural. Há 10 vezes mais prémios do que artistas e todos os artistas já receberam prémios. O sistema de valorização artística já não tem a ver com secularização (passado cristalizável) mas com premiação (acção histórica directa).
"Todo o sistema de atribuição de prémios pertence a uma época acrítica; é um acto de pessoas que, tendo aprendido o alfabeto se recusam a aprender como soletrar." Esta afirmação feita em Artória em 1928 por um primitivo chamado Ezra Pound é incompreensível.

Em segundo lugar, os historiadores da/e arte. Quando se diz "História da Arte" ou "História de Arte" é sempre encenado um choque histórico. Não está à partida decidida uma hierarquia e também não se pode dizer que exista uma arte da história.
O facto dos historiadores em Artória estarem mais bem equipados do que os artistas para serem artistas deve-se ao facto das escolas de arte darem um treino técnico focado na ideia do artista-artífice que constrói artefactos que se ajustam mimeticamente e com estatuto honorífico à descrição de arte. Por outro lado, os historiadores reclamam superioridade de decisão baseada na proximidade física e na cultura visual relacional. É óbvio que os artistas perdem porque a auto-determinação reclamada sem argumentos de especialização no passado não tem futuro.

Porquê? Porque os planificadores da história em Artória descobriram que os "objectos de Arte" quando são feitos falam no e do presente. O que está dentro da categoria de objectos de desejo são objectos que pertencem ao estudo da história. A arte pertence à história e não à arte. Esta condescendência permitiu que a composição teórica da história/arte se consolidasse com uma aura de glamour interdisciplinar auto-suficiente e sem a moral de "arquivo" ou "imaginação" sintética do artista-artista.

Outro primitivo chamado Baxendall, dizia que a arte-de-segunda não tinha utilidade histórica. Porque é que isto parece tão verdade?
A grande demanda artística Artoriana consiste em determinar se a quantidade de arte que ainda não foi feita é maior ou menor do que a arte que desapareceu ou é desconhecida.
Em Artória viajar no tempo é um exercício técnico. Os historiadores-de-arte-artistas (historistas) que fazem imersões na história para encontrar *deciphers* ou *combinators*, sobretudo a partir do contemporâneo (1960), necessitam de usar cada vez mais competências num território em grande parte inexplorado. O número de exploradores tem de ser cada vez maior para cobrir cada vez melhor todas as parcelas de registo artístico (filmes, vídeo, instalação, performance, peças efémeras ou baseadas no tempo). O inevitável equívoco que se estabelece, mas totalmente desconsiderado pelos artorianos, é que a amostragem dos objectos de estudo da história da arte constituem um universo simbólico de expressão que não foi feito para ser interpretado no futuro... Os artistoriadores só possuem uma imaginação treinada para poder ver coerência, separar lixo e inserir artificialmente um momento histórico documentado que valide falhas históricas futuras.

As regras artísticas em Artória são simples: É proíbido a existência de artistas anónimos e todo o capital cultural subestimado por negligência profissional é punido com o degredo retro-histórico. Um dos resultados surpreeendentes desta legislação é a obrigação que condiciona os dirigentes artísticos a fazer sessões confessionais semanais, perante os membros do Observatório Interpretativo da Actividade Artística, onde expõem as suas perversões e fraquezas. Todas estas aberrações são convertidas obrigatoriamente e instantaneamente pelas produtoras dos artistas oficiais em grandiosas esculturas de titânio, *hiper-performances*, *tableaux vivants* e vídeo-arte. A coisa mais próxima com um Museu em Artória é um mega-parque temático da arte onde são expostas todas essas monstruosidades para apedrejamento e vandalização criativa de toda a população.

388

389

O ARTISTA *VUUM*

(escrito com sincera tristeza pelo artista que passa tão depressa pela história que a história não o chega a vêr)

Tristan Tzara dizia mais ou menos que o artista novo já não pinta, cria directamente...

A necessidade da existência do artista que faça a arte do futuro é estrutural. É equivalente à necessidade civilizacional de preservar certas espécies, ou habitats de futura importância turística, ou do pensamento livre.

O conglomerado institucional informal teórico-prático que fabrica o "novo artista" só tem inscrito na agenda o presente.
Para a arte o passado é o máximo. O presente é essencial. Mas o futuro é a única coisa alimenta a arte (estar mais à frente, inventar, vanguardiar, prospectivar, magicar, etc).
Então, porque é que a mediocritas maioritária, que plasma o rasto histórico que é detectável hoje, continua a aplaudir e a premiar sem contestação militante e organizada a produção artística que terá interesse zero no futuro, essa espécie de *NIHILMATER*?
Os milhares de campos de treino para artistas do presente que existem em todo o mundo (escolas, museus, centros de arte, bienais, feiras, prémios) são Guantánamos-fitness de fazer artistas *Vuum*. Para o futuro da arte este modelo é estéril e mau.

A começar pelo exemplo das escolas de arte:
Um artista estudante pode pintar uma abóbora.
Mas um artista estudante também pode querer plantar uma abóbora. Uma abóbora produzida na terra é tão boa ou melhor arte do que uma abóbora pintada — observai o infra-paradoxo da cama de Aristóteles que postula que uma cama pintada por um pintor não é nada e não tem valor porque não serve para dormir nela, ao contrário de uma cama feita por um carpinteiro que serve para dormir!
Só, e unicamente por arrogância do artífício (e tb por sentimentalismo) é que as escolas de arte continuam a ensinar a pintar abóboras e não a plantar abóboras ou fazer soufflé de abóbora ou a financiar grupos artísticos chamados "Os Abóbora".

Depois, os fixadores (ou laca) da produção artística: Museus, centros de arte e assessoria crítica fundamentadora.

Reparem numa coisa. As histórias que se contam no ocidente são iguais desde Homero. No essencial é contar histórias. Nessas histórias há 3 mundos: o mundo do sexo e da reprodutibilidade, o mundo do trabalho e o mundo das histórias. À Arte interessa a parte de contar histórias. A arte de contar histórias, que foi um território que pertenceu maioritariamente à pintura até metade de século XIX, transferiu-se inexoravelmente para outros media. Hoje a quantidade de imagens vistas por uma criança até aos 5 anos (segundo a Organização Mundial de Saúde até essa idade já viram 60.000 crimes) é muitissímo superior a toda a informação visual que Rafael pode apreciar durante toda a sua vida e..
Essa é a razão porque a quantidade de arte que nos surpreende é cada vez menor: o que vemos nos museus, bienais, feiras, etc). As ideias artísticas (contar histórias) com vínculo à *originalitas* é volátil (*Vuum*).
Esta ideia de volatilidade, colada à muito desagradável teorização francesa (e mastigada pela teoria Americana) de velocidade associada à arte, produziu equívocos bastante patéticos, mas, está efectivamente relacionada com a ideia de espectáculo, tipo: "O Debord não pode parar!" ou "Agambem não é o meu amor." ou "Virilio não passeia sozinho com o meu coração." ou "*Let´s Rorty!*"

Como é estranha e embaraçosa a posição histórica do artista! Qual é pode ser então a posição do artista? Tentar fazer o seu caminho como se fosse uma esfera e Esperar-Caminhar calmamente o momento de tangência com o Mercado ou com o Curator-Famoso, ou seguir concupiscentemente e furtivamente as modas e os ciclos correndo o risco de mais cedo ao mais tarde ser cuspido pela inconsistência dessa errância, ou seja, pela sua volatilidade (vôo)?

Moral *Vuum*.
A evolução da arte foi sempre feita através dos meios (media). Toda a grande arte do futuro, como aliás toda a grande arte do presente, e em rigor, toda a grande arte do passado, é uma realização colectiva. O que comunica massivamente, como o cinema a televisão e a net, são produtos colectivos de grandeza comparável às catedrais só que incorporados a uma velocidade instantânea (*Vuum*).

O grande Bias, merecidamente considerado como um dos 7 sábios da Grécia, produziu 1 (*Vuum*) pensamento, o único que nos chegou: "A maioria é perversa." Jaron Lanier alerta em *Digital Maoism*, passados 2500 anos, que a maioria digital também é perigosa porque o que é determinado pela maioria mediocrática hiper-libertária tem uma precisão altamente falível e estatisticamente fascizante.

Case-study:
O artista *BEDUM*
Amadeu
de Sousa
Cardoso
(o que aconteceu na exposição de Amadeu de Sousa Cardoso na FCG: sem ofensa para o artista, família do artísta, comissária da exposição, director artístico e fundação que apresentou a exposição)

Amadeu é mais do que um artista *vuum*. É um artista *bedum*. Um artista *bedum* é um artista *vuum* com uma certa popularidade à volta.
Chocado, vi o meu grande amigo Jorge Molder (director do CAM/JAP) na televisão, muito falador e vestido com uma exuberante camisa *vermillion*. Uma camisa com cor? Uhau! Porquê um comportamento tão insólito? (dou muita atenção à roupa e o Jorge costuma vestir-se de preto..)
É que a Televisão disse que já tinham ido à exposição do Amadeu 50.000 pessoas. Aí, o povo juntou-se todo para fazer do Amadeu um grande artista bedum e foram mais 50.000 a correr para a oriental Gulbenkian que abriu 24 sobre 24 horas pela primeira vez em 50 anos de fundação.
O Amadeu morreu novo ao contrário dos outros nossos colegas artístas ricaços que estiveram em Paris na mesma altura mas que não morreram logo e que continuaram a pintar (dois erros seguidos: não morreram e continuaram a pintar! Menos o outro maluco que mandou a família queimar tudo).
Não tenho dúvidas da ambição de Amadeu que é igual a todos os artistas: ser o maior artista vivo ou morto. Convém estar bem morto. Amadeu de Sousa Cardoso teve sorte. Foi apanhado pelo gancho-histórico mágico e agora é o maior artista português do século XX durantes os próximos 50 anos.

390

SOBRE A ARTICIDADE (OU OS ARTISTAS DENTRO DA CIDADE)

[A propósito dos seminários "O MAIS OU O MENOS - O espaço público de Cultura nas Autarquias Locais", dirigido por Jorge Barreto Xavier, que decorre na Fundação de Serralves no Porto. Os encontros são dirigidos a: Presidentes de Câmara, Vereadores da Cultura, etc., até aos técnicos superiores e cidadãos interessados no processo de fabricação de cultura. O primeiro seminário tinha o nome: "POLÍTICAS CULTURAIS AUTÁRQUICAS: A CEREJA EM CIMA DO BOLO?"]

Está provado que a cidade não é um bolo e a cultura não é uma cereja. A Cultura é a Cidade: Cultura + Cidade = Civilização.

"[Os ataques de 11 de Setembro foram] a maior obra de arte do cosmos, comparado com isso, nós compositores não somos nada" afirmou Karlheinz Stockhausen. Bertolt Brecht disse que: "Nada ficará das grandes cidades excepto o vento que através delas sopra."

Há 2300 anos, Platão, na sua utopia "A República", excluía os poetas, os artistas e os políticos da fundação da cidade. Dizia que, para começar uma cidade, só eram necessários 4 homens: o lavrador, o pedreiro, o tecelão e o sapateiro. Mas: "Portanto, temos de tornar a cidade maior. A que era sã não é bastante, mas temos que a encher de uma multidão de pessoas, que já não se encontram na cidade por ser necessária, como os caçadores de toda a espécie e imitadores, muitos dos quais são os que se ocupam de desenho e cores, muitos outros da arte das Musas, ou seja, os poetas e os seus servidores, rapsodos, actores, coreutas, empresários, artífices que fabriquem todas a espécie de utensílios, sobretudo adereços femininos."

Ao invés do que pensava, o ultraconservador filósofo grego (veja-se a preferência pela arte persa e pelo desprezo dedicado aos seus contemporâneos Praxíteles e Lísipo), quando se olha para as pinturas e para a arquitectura do passado o que observamos é que, nas suas diversas manifestações, é a ARTE que permanece como testemunho das civilizações e das cidades (as últimas palavras dos grandes homens também fazem parte desse património mas numa categoria invisível).

Thomas Cole, a meio do séc. XIX, pintou o "O Curso do Império". Um conjunto de telas para a sala de jantar da casa do senhor Luman Reed, o rei das mercearias de Nova Iorque. Estas cinco pinturas, "O Estado Selvagem"; "O Estado Pastoral ou Arcadiano"; "A Consumação"; "Destruição" e "Desolação", completadas em 1846, representavam para o artista o ciclo do aparecimento e declínio inexorável das civilizações. Em 1829, dias antes de visitar o atelier de Turner em Londres, Cole escreve antes de pintar: "a série de pinturas ilustram a mutação das Coisas Terrestres. O ciclo deve começar com uma selva primordial... as figuras humanas devem ser selvagens... indicando nas suas ocupações que os meios de subsistência são a caça. A segunda pintura será um amanhecer - um campo parcialmente cultivado... aqui e ali grupos de camponeses nos campos... A terceira pintura deve representar uma cena ao meio dia. Uma cidade esplendorosa com uma montanha de Arquitectura magnificente. Um porto cheio de navios - uma procissão esplêndida etc. e tal - tudo isso combinado para demonstrar a prosperidade no seu máximo (riqueza e luxo). A quarta deverá ser uma batalha tempestuosa e uma cidade a arder - com todas as concomitantes cenas de horror. A quinta deverá ser um pôr-do-sol - uma cena de ruínas, montanhas abandonadas, o mar invadindo a terra, templos delapidados, etc. - sarcófagos. Todas as cenas terão a mesma localização."

Cole apresenta os 5 parâmetros pelos quais se pode, homologamente, classificar a progressão formal dos objectos artísticos: o ARCAICO, o CLÁSSICO e o BARROCO (referidos por E. H. Gombrich), que constituem um enquadramento operativo para toda a história da arte até ao fim do século XIX. Todos os períodos artísticos passaram por metamorfoses cíclicas que vão de um período (ou estilo) arcaico onde se manifesta a rudeza própria da experimentação, seguido de um período classicizante de consolidação e aperfeiçoamento e, por fim, a um período exuberante de fim de império. É a festa barroca antes de entrar num novo arcaico - sendo a festa barroca o que chamamos hoje de vanguardas e o novo arcaico as expressões e cristalizações conceptuais e públicas decorrentes dos momentos de revolução formal (ver também G. Kubler). O século XX, por causa da possibilidade de compilar e acumular informação, permite a introdução de duas novas categorias: o MODERNO e o CONTEMPORÂNEO (o pós-moderno é só um barroquismo do moderno e o contemporâneo já é *remix* ou *mush-up*.

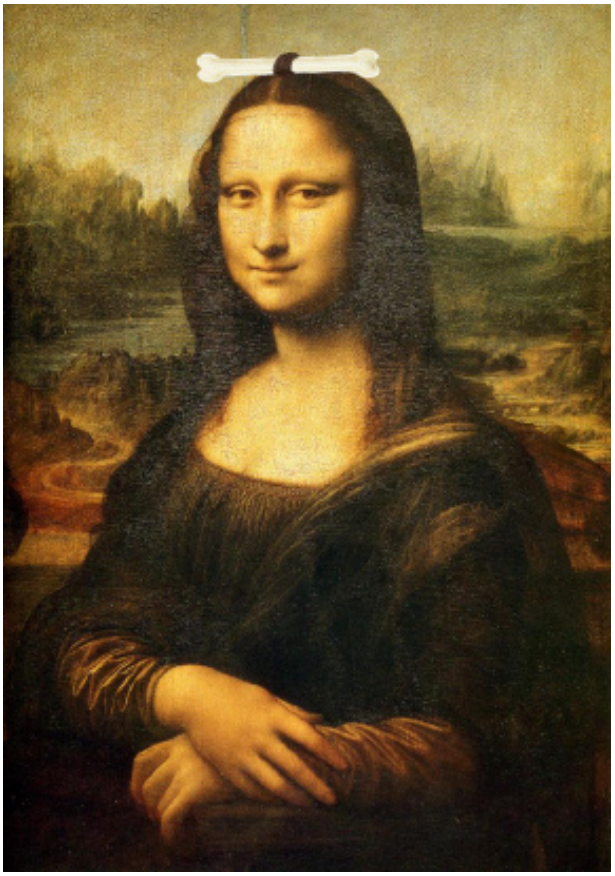
O que é pode ser então o mais e o menos no governo da acção cultural de uma cidade — na assunção deste ciclo de ascensão e colapso?

a) Convidar um *starchitect* (1) para contrariar a decadência cultural da sua cidade ou fazer fluir dinamicamente as hordes dos que já não são necessários e que vivem na cidade e que fabricam objectos e ilusões (os referidos artistas e poetas)?

b) Oferecer a possibilidade dos funcionários da arte e políticos, praticarem um mínimo de 10.000 horas de meditação de compaixão (2) e dirigirem bondade e amor aos concidadãos, limitando assim, a previsível mediocridade administrativa que é a construção da cidade e a sua inexorável "Destrição" e "Desolação".

(1) Há um companheirismo entre a ambição de demiurgia grandiosa do arquitecto (que é também a angústia do arquitecto Solness em Ibsen) e as visões épicas dos tiranos: Versalhes, Hitler e Speer, o Palácio do Povo de Ceausescu, e a recente associação entre o presidente do Kazakistão e Norman Foster ou Rem Koolhaas e os árabes.

(2) A Universidade de Wisconsin-Madison publicou uma investigação, em Março deste ano, sobre como o cultivo da compaixão e bondade através da meditação afecta áreas do cérebro e pode fazer uma pessoa sentir mais empatia pelas outras. Os investigadores usaram um scanner FRI (*Functional Magnetic Resonance Imaging*) num grupo de monges Tibetanos e concluíram, pela análise das imagens produzidas, que nos indivíduos com grande prática de meditação de compaixão, os circuitos cerebrais usados para detectar emoções e sentimentos são muito diferentes do que nos indivíduos sem este treino.



391

BI DA CULTURA. OU, QUE FAREI COM ESTA CULTURA?

A antropóloga Margaret Mead observou em 1930, enquanto estava ela própria ocupada em refazer a ideia de Cultura, que a noção de diversidade cultural só se encontrava no vocabulário de um pequeno grupo de antropólogos profissionais. Desde que o planeta terra ficou globalmente interligado é mostrada oficialmente uma enorme preocupação pelo facto da cultura ocidental estar a tomar conta do mundo e tudo o que esta deve fazer para compensar as culturas atingidas. Mas a maior exportação do Ocidente não é a Mona Lisa, Disney, Guggenheim ou Gucci. É a própria ideia de Cultura.
Todas a ilhas do Pacífico, todas a tribos da Amazónia, todas as comunidades dentro de uma grande cidade têm atribuído direitos à sua própria cultura. Estas culturas devem ser subsequentemente defendidas da depredação provocada pela expansão cultural do Ocidente (o remorso colonialista não deixa de estar presente). A ideia de cultura tornou-se volk. É usada como um prefixo ou pós-fixo colado funcionalmente para designar tipos de actividade, territorialidade, movimentos ou rituais: cultura *gay*, cultura Dada, indústria da cultura, cultura local, cultura de bairro, cultura urbana, cibercultura, cultura geral, cultura científica, ministério da cultura, cultura da excelência, cultura e desporto, política cultural, etc.

Mas a cultura é o quê afinal? Como se marcam as fronteiras? Corresponde a uma identidade? Quais os parâmetros da autenticidade? É uma entidade fixa com um sistema de regulamentação internacional?

Apesar das dúvidas que levanta a sua definição, a ideia de cultura é politicamente cativante e, sobretudo o ramo nomeado de multiculturalismo. Nas últimas décadas países como a Austrália, Canadá, África do Sul, Brasil têm criado enquadramentos legais que institucionalizam a sua existência como sociedades multiculturais. A Inglaterra não faz um reconhecimento do seu *status* multicultural mas tem seguido políticas pluralistas e pragmáticas. A França com a sua tradição Republicana também tem acompanhado estas tendências. O relatório “Princípios Fundamentais para a Educação no Futuro” do *College de France* de 1986, refere no primeiro dos dez princípios que as escolas modernas devem subscrever “um sistema de educação cuidadosamente fabricado, capaz de integrar o universalismo inerente no pensamento científico com o relativismo das ciências sociais, devendo as disciplinas atender ao significado das diferenças culturais entre povos e à forma como as pessoas vivem, pensam e sentem.”

No ideal romântico de Ruskin a autenticidade cultural continha a ideia de uma voz interior que expressa a verdadeira natureza do indivíduo. Durante o séc. XX o conceito foi desenvolvido (E. Erikson, A. Gouldner) até uma noção moderna de identidade. A identidade não é só um assunto privado mas emerge em diálogo com os outros. Cada indivíduo apercebe-se do que é verdadeiramente quando associado a categorias especiais: colectivos definidos pelo género, sexualidade, religião, raça e, em particular, a cultura. No relatório "*Declaration on Cultural Policies - World Conference on Cultural Policies*" da UNESCO (1982) conclui-se que a identidade cultural está no centro da personalidade individual e colectiva e um princípio vital que sustenta as mais autênticas decisões, comportamentos e acções. No artigo 28 diz-se que: "Devem ser estabelecidas condições sociais e culturais que facilitem, estimulem e garantam a criação artística e intelectual sem descriminação política, ideológica, económica ou social."

O argumento dos multiculturalistas contemporâneos é que os indivíduos não devem ser tratados com igualdade por causa das diferenças mas diferentemente por causa delas. O passado cultural define a identidade. Se os indivíduos devem que ser tratados com dignidade e respeito então os grupos que fornecem o sentido de pertença pessoal também devem ser tratados da mesma forma. Se a cultura está gravada no humano é imperioso o respeito pelas culturas e modos de vida (Bhikhu Parekh). Assim não se podem tratar os indivíduos com igualdade se os grupos não são tratados com igualdade e, portanto, a civilização deve proteger e fomentar as culturas e ainda assegurar o seu florescimento e sobrevivência.

Com a defesa a argumentar que a ideia de cultura é uma criação dos últimos 100 anos, há jurisprudência na Austrália a determinar que os Aborígenes devem ser tratados de acordo com os seus costumes e não pela *whithefella law*. Os multiculturalistas profundos reclamam junto dos governos a produção de legislação que garanta a sobrevivência indefinida de determinadas culturas para gerações futuras (Charles Taylor). Nesta versão, uma prática cultural que exista há muito tempo deve ser preservada. Eu faço X então os meus descendentes através de indefinidas gerações futuras também devem fazer X.

Esta é a inconsistência multiculturalista. É também a falha na demanda contemporânea pela autenticidade. Nos tipos de cultura que até ao fim do séc. XIX eram consignados à historicização, não se consideravam critérios de integridade ou autenticidade cultural. Não havia alternativas à forma como as pessoas viviam. Não havia consciência cultural. As culturas eram a tradição e não existia consciência cultural e nem a palavra cultura tinha o sentido actual (1). Quem viveu ou vive nessas culturas não está consciente da diferença de ponderação sobre a sua existência nem sabe avaliar ou reclamar os direitos que tem no Ocidente. As pinturas corporais dos índios Choco não são feitas sob o cânone "Isto é a minha cultura. Tenho que a preservar!".

Na ausência de uma razão irresistível/*sexy* para fazer as coisas de um modo diferente a humanidade continuou a fazer da mesma forma que era feito anteriormente (Brain Barry). Inércia cultural é o nome para justificar a preservação da tradição (2). Os padrões tradicionais foram mantidos porque eram a maneira mais fácil de organizar a vida colectiva. O "preservacionismo" cultural embate no entanto num fenómeno inesperado: um *double bind* cultural. Manter a integridade de uma cultura serve para agregar as sociedades, atenuar o stress social e permite aos indivíduos de sociedades alien conservarem a sua cultura. Mas estes indivíduos só podem evoluir e ser felizes se se mantiverem conservados na sua cultura. Isto é: só se ambos, o indivíduo e a cultura permanecerem autênticos. Isto conduz a uma regulamentação parecida com a de um clube privado. É necessário obedecer a determinados *life-scripts*. Se a identidade é a expressão da individualidade como é que convive com a autenticidade cultural normalizada pelo ocidente?

As culturas só evoluem e as sociedades progridem porque há muitos indivíduos que resistem activamente a serem totalmente integrados num grupo. Integração soa a regulação e a restrição. As políticas diferenciadoras acabam por desconsiderar a autonomia individual, reduzir a liberdade e conduzir à conformidade (Kwame Appiah). A fórmula multiculturalista assenta na ideia de que a cultura é essencial à vida e como os humanos são criaturas culturais devem pertencer a uma determinada cultura. Se a sobrevivência de uma cultura não está garantida, por ter entrado em decadência ou por invasão de culturas exteriores, devem ser tomadas medidas protectoras. Uma cultura é uma "forma" que deve ser mantida no seu estado original. Se a "forma" se modifica a cultura entrou em degeneração.

Ora, não é obrigatório viver dentro de uma determinada cultura e as culturas não são necessariamente estáveis ou eternas. O equívoco multiculturalista é a fundamentação de uma ideia de cultura do ponto de vista do Ocidente — o homem que para compreender a cultura de uma tribo canibal participa em práticas canibais terá ido demasiado longe? Poderá ele voltar de novo para a sua cultura? O que é que se perdeu?

O Louvre em Abu Dhabi é uma operação de globalização da cultura francesa, disse o Ministro francês da cultura Renaud Donnedieu de Vabres (3). O Louvre do deserto (4) não é uma aberração para a cultura muçulmana. Representa o sentido inverso à hegemonia cultural do ocidente que durou até ao fim do séc. XX.

São os novos museus de etnologia. O seu conteúdo é: arte ocidental (5).

NOTA:
Este texto é uma citação moderna do livro de Kenan Malik "*Strange Fruit: Why both sides of the race debate are wrong*" (*Oneworld*, 2008)

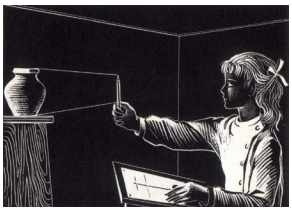
(1) O mesmo se passa com o facto de no Grego não existir a palavra arte – a palavra mais aproximada é *thechné*.

(2) O avanço do pé esquerdo nos Kouros há 2.600 anos (estiveram outros 2.500 com os pés juntos) é uma revolução formal que rompe com a tradição. Não está determinada a origem da inovação. As pinturas feitas nas cavernas durante 25.000 anos até à invenção da escrita são também um exemplo de manutenção de inércia cultural.

(3) Em 1948, T. S. Eliot sublinha, nas suas "Notas para uma Definição de Cultura", que hoje em dia observa-se que a "cultura" atrai os políticos. Não que os políticos sejam "homens de cultura", mas a "cultura" é reconhecida como um instrumento de política e como coisa socialmente desejável sendo um dever do estado a sua promoção.

(4) A maior parte dos Rubens e Boucher não serão expostos neste novo museu. Há uma cláusula no contrato que não permite nus.

(5) Na administração da TATE a facção desfavorável ao *franchising* não vai resistir por muitos anos às propostas milionárias que chegam precisamente dos países da cultura do petróleo.



392

PORQUÊ CONSTRUIR NOVAS ESCOLAS DE ARTE?

Porquê construir novas escolas de arte?
Qual é a palavra importante nesta pergunta?
Construir? Escolas? ou Arte?

Construir!

Quando John Cage questionou a construção de novas salas de concerto ou óperas referia-se à construção instrumental de mecanismos políticos de secularização cultural. O poder só vê a preto e branco e a construção é necessariamente a prioridade: vê-se, dura mais do que 5 anos e existem modelos de sucesso garantido em que a arquitectura transcende a política e a ideologia (*Bilbao Effect* por ex.). Os arquitectos são os pivots deste *conundrum*. Construir uma nova Escola de Arte é um anacronismo que perpetua a ideia clássica de academia decorada com uma variedade de resíduo romântico socialista que passou a doutrina totalitária chamada modernismo.

Se a vivissecação suicidária da arte feita durante todo o século XX por Cubistas, Futuristas, Construtivistas, Dadaistas, Surrealistas, Expressionistas, Poveristas, Conceptualistas e Pós-Modernistas fragilizou o poder dos artistas, o embuste rectórico de Le Corbusier, Walter Groupius e prosélitos, serviu para confirmar junto da elite política depois da II Guerra Mundial que os projectos veiculados pelos arquitectos eram a melhor forma de fazer desaparecer os escombros sem ter que reconstruir as cidades. A batalha entre artistas e arquitectos foi perdida pelos artistas.

Os arquitectos tomaram conta das escolas de arte e de arquitectura. Modificaram os curricula de forma a garantir métodos modernos e isométricos que produzissem técnicos qualificados para responder às enormidades planeadas pelos governos, socialistas ou fascistas: encurralar toda a classe média e baixa em enormes blocos de apartamentos, criar áreas industriais e parques de negócios e fazer atravessar auto-estradas pelos centros das cidades. Este modelo pervalece.

A homotetia estética e ideológica entre os Jogos Olímpicos de Berlim em 1936 e os Jogos de Pequim é notória. A arquitectura serve as oligarquias mas está protegida pelo facto de poder construir com orçamentos ilimitados — uma versão social defende que a construção é para bem da cidade e não para o regime. Mas, "quanto mais centralizado é o poder menos compromissos é preciso fazer em arquitectura. As direcções são claras." Disse recentemente Peter Eisenman. Le Corbousier cortejou Mussolini e a Administração de Vichy (os planos para a demolição de metade do centro de Paris ultrapassava a escala das operações urbanísticas de Nikolai Ceausescu).
Philip Jonhson afirmou que trabalharia para José Stalin se o preço fosse bom e Pierre de Meuron crê que a construção do Estádio Olímpico de Beijin e a alocação de grandes áreas de espaço público para os habitantes irá transformar radicalmente a sociedade chinesa.

As perguntas dos artistas são: se a arquitectura é primeiro desenho e só depois projecto, estarão os artistas num plano superior de capacidade e ética para participarem no desenho da cidade? E se deixar de haver escolas também vai deixar de haver arte?

Escolas!

F. Nietzsche, com 27 anos, nas conferências dedicadas ao futuro das instituições de ensino, proferidas na Universidade de Basel em 1872, bradava: "Não conseguimos evitar a vergonha quando confessamos a relação que a universidade mantém com a arte: NÃO TEM. Ninguém pensa seriamente que a voz das universidades alguma vez se levantaria para defender altos interesses artísticos da nação. Não encontramos nelas um único vestígio de pensamento artístico, de aprendizagem, de empreeendimento e de comparação."

Depois Ezra Pound: "A educação efectiva, em última instância, deve ser limitada aos que insistem em conhecer, o resto é uma carneirada." Ainda a voz de T.S. Eliot: "Toda a população deve tomar parte activa nas actividades culturais, mas não todos nas mesmas actividades, nem ao mesmo nível."

O programa ideal para o ensino artístico universitário seria uma mistura entre o ensino artístico setecentista e o ensino no futuro. As cadeiras teriam nomes como: 5D *Anatomy*, *Geo-Happening, Classic Body Art, Babel Video Bronze*, Cânone Vs. Conceito, Retórica e Lambe-Botismo, Ídolos contra Ícones, Glamour Pimba Aplicado e Metodologia do Campo. Haveria *workshops* livres de Etiqueta Artística — módulo 1: como falar com um director de Museu; módulo 2: como seduzir um galerista; módulo 3: ser tecnicamente simpático com um comissário artístico.

Seria dada a maior importância a que os alunos em cada cadeira tivessem dois tipos de mestres: um mestre que os obrigasse a ter uma sólida formação clássica e outro mestre que a destruisse completamente (E. Gombrich). O mais retrógrado e o mais avançado. O *gentleman* e o simples. "As (os) senhoras (os) artistas estudantes têm que conseguir desenhar uma perdiz com as penas todas, mas também matá-la e utilizá-la numa performance anti-globalização." A parte pedagógica seria totalmente dispensada.
A cor, a forma, o conceito e o *savoir faire* seriam curiosidades de um cânone totalmente mumificado mas com uma área científica de estudo (bolsas, viagens intergalácticas e equipamento).
O drama da educação indiferenciada é que todos sabem, desde professores, alunos e funcionários, que o papel da universidade é a certificação e não a educação. É díficil, por exemplo, imaginar uma escola sem avaliações. Se as notas são uma medida de aferição do interesse do aluno, como é que se calcula? Os alunos enganam os professores, falsificam e viciam os resultados, queixam-se e reclamam permanentemente das notas. Tudo menos gostar de aprender.

Para Roger Schank, autor de *Designing World Class E-Learning e Making Minds Less Well Educated than Our Own*, "as escolas como proprietárias ou dispensadoras de conhecimento obrigaram pelo menos uma geração (ou talvez mais) de pensadores a acreditar que todas as ideias importantes são conhecidas e que é triste que as não conheçam. As religiões operaram sempre sob este princípio: saber há muito tempo o que está nos documentos sagrados. Em breve ninguém poderá reclamar que sabe o que é verdade porque cada um criará debates para si próprio. Vamos poder obter informação do tamanho acumulado em milhares de anos num tamanho que

podemos processar e responder. A informação vai encontrar-nos e vamos responder o que pensamos. O conhecimento será quase todo livre e os donos do conhecimento terão que encontrar outra ocupação. O conhecimento deixará de ser uma mercadoria controlada."

Arte!

León Tolstoi afirmava há mais de 100 anos (antes do século da teoria) que a "arte foi tão pervertida que hoje não só a má arte é considerada boa como a própria percepção do que é arte foi perdida."

Deve a arte ser ensinada? E porque se deve ainda continuar a ensinar arte? A resposta é: Sim! A arte deve e ainda tem de ser ensinada.

Se o treino de artistas estudantes deve considerar a inteligência, o desejo de criação e a demiurgia Bíblica, a discussão sobre quem foi o primeiro "artista" a fazer um triângulo equilátero verde sobre um fundo cinzento é um assunto opcional e irrelevante para a quid artística. Enfraquece o poder dos artistas e tem consequências negativas no curricula das escolas de arte. O ensino da arte é uma especialização que proporciona um quadro de entendimento e investigação sobre o mundo. Há estudantes artistas que podem evoluir artisticamente só pelo facto de estarem em contacto com informação sobre arte (por ínfima e estúpida que seja). Mas, se colocarmos estes aprendizes sem preparação num contexto de afirmação e em confronto com predadores, competidores e outros arsmorphos, o seu desaparecimento pode conduzir a linhagens estéreis. É nesta altura que o mestre tem que impor a prerrogativa que impede a pedagogia e a burocracia de aniquilar os esforços de preservar o brilho criativo (*Lamp of Beauty* como lhe chamava Ruskin) e calibrar as engrenagens dos desafios que o futuro da arte nos coloca.

Sem arte, o ensino da arte seria a descrição de factos desconexos e observações sem sentido. A extraordinária variação do que é chamado arte, desde os "graffiti's" de Chauvet até ao sexo oral com a Ciccolina, representa padrões experimentais que fazem todos os detalhes parecer fundamentais.

Se for necessário encontrar uma razão para continuar a ensinar arte, pensem como a arte e os assuntos artísticos são importantes em qualquer circunstância. O impacto da arte sobre o mundo faz o mundo modificar-se. Podemos invocar uma outra razão para continuar a ensinar arte: tem a ver com uma atitude de evidência de inutilidade em relação à arte. Encontramos acólitos desta legião em todo o lado — incluindo as universidades que acabam por ser as secretas incubadoras que validam esta incorrecção de conhecimento.

Mas, o mais importante em estudar e ensinar arte é saber o que fazer quando vemos uma boa ideia. Perceber como é que aconteceu e convidar à experimentação e exploração. Sem perplexidade.

394

395

ANACULTURA OU UMA CIVILIZAÇÃO SEM CULTURA

Que cultura existiria num país ocidental se o orçamento de Estado para a cultura fosse de zero por cento do orçamento de Estado? (1)
Imaginemos um Governo que decide fazer este *blank slate* às artes.

Embora pareça uma ideia profundamente conservadora, reaccionária e inconsequente, é uma experiência de vanguarda ainda não ensaiada no Ocidente (2). Durante todo o séc. XX inventaram-se os mais diversos tipos de extermínio da pintura e até de toda a arte, primeiro pelos artistas e depois pela teoria. Essa acção nunca foi inteiramente conseguida. A razão deste insucesso deve-se ao facto de os Estados sempre terem intervindo na manutenção de um movimento *mainstream* de produção cultural. A normalização da cultura (ou das visões pervertidas que as classes médias altas têm do que deve ser a cultura) é obtida com a criação e construção de instituições que asseguram um fluxo histórico de uma forma aparentemente dinâmica. A capacidade de incorporação e normalização de descobertas potencialmente transgressoras passou a ser a função (e êxito) destes mecanismos reguladores que ao mesmo tempo são a economia da própria arte. Hoje, o conservadorismo já não se distingue da vanguarda e a opinião pública confunde-se com o pensamento das elites. A vanguarda é a elite que está em Bayreuth, Veneza e Basel, na *beach sand party* no Lido e no iate da família Missoni a beber um copo com Rem Koolhaas combinando os detalhes de um novo deboche arquitectónico.

Nesse país deixa de haver Ministério da Cultura. Deixam de ser financiadas todas as companhias de teatro, de dança, orquestras, óperas, cinema, ranchos folclóricos, bandas filarmónicas, museus e todos os tipos de projectos trans-multi-para-inter-culturais. O desenho, a escrita, a representação e a interpretação deixam de ter inscrição orçamental nas contas do Estado. Uma vantagem económica directa seria, no caso de um Estado de média dimensão, a dispensa ou recolocação de pelo menos 100 mil funcionários públicos.

Extingue-se um organismo do Estado cuja importância é sempre reconhecida pelos políticos como seminal mas é "holisticamente" e ministerialmente incompreendida por ser tecnicamente desnecessária. Deixa de existir o ónus político de manter actividades civis que na sua essência são uma especulação não natural (e bastante anti-natura como todos sabemos...). Por outro lado, as indústrias culturais não são nenhuma indústria porque nunca passaram de uma invenção da extrema esquerda burguesa que convenceu os conservadores (uma das poucas coisas em que a esquerda ultrapassou a direita – G. Lakoff) de que os demónios do sexo, da loucura, do grotesco e da morte – cuja mediação é habilmente reclamada pelos artistas – são aplacados através de dispendiosos programas de recondução ideológica que envolvem, naturalmente, a construção de grandiosos equipamentos para a contenção dos estragos civilizacionais causados pela produção/defecção de todos esses perigosos e perversos fabricadores de imagens porno-invocadoras de Priapo, Gargantua, Sade e Bataille.

Consideremos então que podemos experimentar começar uma civilização do nada – ou pelo menos fazer um *reset* da cultura – embora de todos os lados nos digam que a civilização é a cultura e que a cultura é comprovadamente o que fica quando as civilizações acabam (a bem ou a mal). Seria o CAOS!? NÃO! Seria um segundo Renascimento!

E se isso acontecesse precisava a cultura de financiamento para começar a existir como cultura? E qual seria a arte que apareceria primeiro num contexto primeval pós-modernista?

Claude Lévi-Strauss descreve em Tristes Trópicos o contacto com a tribo Nambikwara. Os Nambikwara não conheciam o desenho nem tinham escrita. Quando Lévi-Strauss mostrou o seu caderno de desenhos ao chefe da tribo este compreendeu imediatamente o poder da dimensão simbólica da imagem e manteve durante horas uma troca de desenhos incompreensíveis (para ambos) numa encenação de comunicação que pretendia demonstrar aos outros que ele podia compreender e era compreendido, afirmando assim a sua superioridade como chefe.

Estou convencido de que, como há 40 mil anos atrás, seria o desenho e a pintura a surgir como primeira manifestação "artística". Primeiro o desenho, depois a pintura, depois a escrita e só depois a linguagem e tudo o resto que se chama cultura.
A pintura é a arte iniciática e a que permanece. Ter um Picasso ou um Klimt ainda é a última coisa que se pode querer ter depois de se ter tudo.

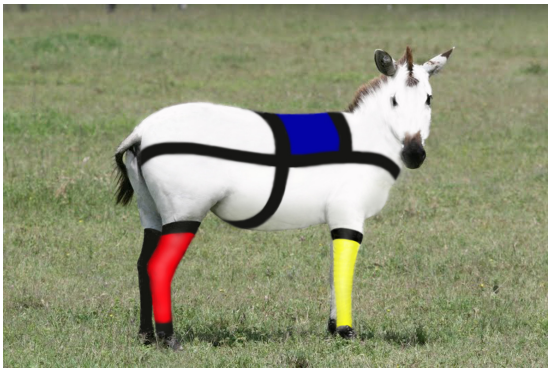
O argumento é simples e tem a ver com as artes que são objectivas e as que não são objectivas: a pintura e a escultura são objectificações. Um pintor vende um objecto, que é sempre uma fraude, mas que é um objecto, como uma cama (Aristóteles) ou um par de sapatos (Heidegger), e tem uma utilidade (embora associado a um sistema de significados e a uma poderosa construção simbólica): serve para pôr na parede de uma casa ou de um museu, para vender e para comprar. Tem um valor objectual. Pode ser dado como garantia bancária. Nenhuma das outras artes serve interesses especulativos (3) e só existem se forem maioritariamente subsidiadas pelo Estado – com a excepção do cinema que é em larga medida o sucessor da pintura.

Uma pergunta: e para quê sustentar a ideia de que Portugal tem uma cultura alicerçada na genuína emulação popular de ir ao teatro, à ópera, etc, quando estas secularizações são usadas unicamente como controlo do Estado sobre a população? O povo não vai mas sente o conforto de que o país existe culturalmente.
Há milhões de pessoas que vivem e morrem felizes sem nunca ter ido a uma ópera ou a uma exposição.
Faz 100 anos que Marinetti proclamou no Manifesto Futurista: "Factualmente a arte não é mais do que a violência, a crueldade e a injustiça".

(1) A lista dos que consideram inquestionável o um por cento para a cultura em Portugal, e enfaticamente propagado como um *déficit* governativo, é vasta e vem sem surpresa dos oficiais da arte, habituados a gastar milhões para glória e carreira pessoal. Mas estão a fazer mal as contas e obliteram informação. A cultura nunca teve tanto dinheiro em Portugal. Actualmente uma solução administrativa que passe por transformar o Ministério da Cultura numa Secretaria de Estado do Ministério da Economia dependente do Turismo basta para que a percentagem do que é gasto em cultura ultrapasse o desejado um por cento. Aliás, o *mea culpa* do senhor primeiro-ministro na Assembleia da República contorna habilmente esta suposta lacuna para silenciar todos: "Qual é a coisa que não tem consequências políticas da qual posso dizer que não foram tomadas as medidas necessárias mas que vou tentar reparar? Já sei!... A CULTURA!"

(2) A Coreia do Norte de Kim Il Sung obteve resultados extraordinários quando nacionalizou a criatividade: reuniões de poetas só na presença de um agente do Estado e tubos de tinta só eram fornecidos, sob rigoroso controlo, aos pintores que executavam sob rígidos parâmetros o único tema aceitável: a vida e obra do Grande Líder e de sua mãe.

(3) O comendador Berardo e o Dr. Rendeiro compraram o quê: partituras, poemas, coreografias? Não! Compraram pinturas e esculturas.



396

TURISMO DE INVESTIGAÇÃO
A propósito da investigação artística nas Universidades

A propósito do assunto da investigação artística convém dirimir alguns equívocos:

Qual é a Universidade que não pediria a Piero Manzoni para voltar como catedrático e doar todo o seu espólio? "Volta Piero. Tu és um grande investigador. A tua obra será estudada pelos nossos melhores professores. *MANZONI STUDIES* terá todo o financiamento e equipamento." Tu dirias: "Esta é a minha merda?... Tomai e investigai. Fazei uma cátedra com o meu nome." (1)

É fácil para qualquer artista admitir que faz investigação. Investigação é uma palavra que significa estudo sistemático. Um estudo requer prossecução de um objectivo, vontade, persistência e dedicação diária de tempo. No caso de Manzoni houve de facto dedicação de tempo e persistência mas ocorreram entretanto distensões históricas imponderáveis não controláveis (Henry Miller diria "imprevistos inesperados") que decorrem do que chamamos investigação: historificação, teorização, rasto valorativo e arco de interesse no tempo. (2)

Um exemplo menos escatológico: as pinturas executadas por Alfred Sisley em 1873 representando as margens do rio Sena perto de Bougival podem ser consideradas cientificamente como investigação? Sisley foi persistente e dedicou muito tempo. Mas quanto tempo? E quanto desse tempo é descriminável como acção concreta de trabalho de investigação com correspondência com os critérios actuais do que é elegível como investigação pelo Ministério da Ciência e do Ensino Superior e pelas agências internacionais de supervisão da investigação ao nível universitário?
Como podem os métodos e parâmetros científicos servir para a avaliação da produção de objectos e ideias não científicas? Uma investigação científica também pode ser artística?
Suponhamos que o artista P desenvolve uma investigação sobre PÉNIS. Fotografa, desenha, analisa, experimenta, estuda e cataloga sistematicamente todos os pénis dos homens que vão ao seu atelier/laboratório. Fá-lo de uma forma obsessiva mas objec-

tiva. A mesma posição, a mesma aproximação, a mesma iluminação, a mesma câmara, a mesma objectiva, a mesma película e ainda com a consciência exacta de que está a produzir trabalho científico que será considerado na avaliação formal do seu desempenho como investigador. Quem está a fazer este trabalho é um tarado, um cientista, um artista ou um homossexual? (3)(4)

E pode um artista (?) preencher um formulário de bolsas da FCT com um auto-retrato desenhado com o pénis transformando-o numa obra passível de ponderação sobre o seu valor artístico? Poder pode, mas a "obra" seria considerada apenas um formulário nulo!

Esta é a fragilidade da presença dos artistas no regime da investigação artística definido pelos Centros de Investigação das Universidades: as merdas que um artista faz quando está numa universidade não são nem arte nem investigação.

Devem por isso os artistas contratados pelas estruturas de ensino artístico ao nível universitário estar estritamente veiculados ao regime e enquadramento científico/pedagógico/administrativo da universidade? (5)

A razão da menoridade do artístico e da própria cultura face ao científico tem um histórico dramático de vingança. Inicia-se com a invenção da fotografia no princípio do séc. XIX, tendo como consequência que a representação do mundo deixa de ser um exclusivo dos artistas, e no mesmo século, uma progressiva ocupação por técnicos, teóricos e cientistas das posições detidas pelos artistas nas Academias e Universidades. Quase contemporâneo da *Merda d'artista* de Piero Manzoni (1961), o senhor C.P. Snow apresenta em 1959 a conferência *The Two Cultures* onde brada contra a inferiorização da investigação científica pelos "intelectuais". Os artistas e intelectuais não conseguem comunicar com a comunidade científica nem com o público! Fazem e escrevem coisas horríveis que ninguém gosta e ninguém percebe! Assim, a partir da segunda metade do séc. XX e sobre a influência deste argumento os técnicos e profissionais das áreas científicas tomam conta do saber e passam a comunicar directamente com o público usando habilmente os media para transformar a ciência em cultura pública. A ciência prova o universo! A arte não prova nada e pode manifestar-se sob a forma de excrementália... Ora não é possível compatibilizar esta condição cropófila com a seriedade da investigação numa universidade. (6)

F. Nietzsche, com 27 anos, nas conferências dedicadas ao futuro das instituições de ensino proferidas na Universidade de Basel em 1872, afirmava: “Não conseguimos evitar a vergonha quando confessamos a relação que a universidade mantém com a arte: NÃO MANTÉM. Ninguém pensa seriamente que a voz das universidades alguma vez se levantaria para defender altos interesses artísticos da nação. Não encontramos nelas um único vestígio de pensamento artístico, de aprendizagem, de empreendimento e de comparação.”

(1) No séc XX Manzoni fica depois de Duchamp que fez com que tudo pudesse ser arte e antes de Beuys que fez com que todos pudessem ser artistas (e Barthes que eliminou a autoria). Uma edição de 90 latas contendo 30 gramas de dejectos do próprio artista (ideia motivada pelo facto do pai de Manzoni, dono de uma fábrica de conservas, ter dito ao filho que a sua arte era uma merda!) introduz um novo parâmetro que é: se tudo é arte e se todos podem ser artistas, então tudo o que um artista faz é arte mesmo que seja a própria merda.

(2) A última lata de “Merda d‘artista” que foi a leilão na Sotheby´s em 2008 foi vendida por 124.000 Euro. O preço proposto por Manzoni para as suas latinhas de 30 gr correspondia à tabela do preço do ouro... (façam as contas e comparem...)

(3) A verdadeira e secreta investigação de Turner era desenhar o sexo das mulheres que se afogavam no Tamisa. Era uma dedicação que envolvia não dormir, andar com blocos de papel, lápis e lampiões. Esperar horas à noite até que retirassem os cadáveres da água e convencer os polícias a dispor os corpos de pernas abertas para o exercício da sua investigação...

(4) A produção artística equalizada à investigação científica resulta em ambiguidades lamentáveis (decerto bem intencionados) de artistas que trabalham com cientistas para fazer coelhos azuis ou zebras com riscas em ângulo recto (e cientistas que são artistas e pintam marinhas).

(5) Há professores/artistas que vão às reuniões dos centros de investigação das universidades para que trabalham. Aos outros são marcadas faltas e é considerado cientificamente deplorável a ausência porque o que conta na avaliação da universidade é a presença nas reuniões, artigos publicados e participações em congressos. A arte não vale.

(6) Realizou-se recentemente na Fundação Calouste Gulbenkian um congresso sobre investigação artística. A principal conclusão do congresso foi a realização do próximo congresso sobre o mesmo tema... Isto chama-se turismo de investigação.

NB: Foi recentemente divulgado um relatório da avaliação de uma comissão internacional sobre o ensino Superior nas Artes em Portugal. As principais recomendações em que assenta o relatório, servirão para “expandir o ensino superior artístico no nosso país, nomeadamente ao nível da reestruturação das qualificações nas artes, da atracção e desenvolvimento de professores, da melhoria dos processos de ensino e aprendizagem, do reforço de investigação de qualidade, da promoção de uma oferta eficiente e efectiva de cursos, do reforço das ligações com a economia e a sociedade, e do estabelecimento de um alinhamento estratégico para o sector”.
Isto quer dizer que o novo período/investigação do artista P que consiste numa série de pénis com 1 metro de altura em merda de elefante seca tem correspondência científica com um novo argumento sobre o teorema de Gödel!

397

BARRARQUITECTURA

Darwin anotou em *The Descent of Man* que os orangotangos à noite se cobrem com folhas. A analogia contemporânea é o sem-abrigo que se tapa com cartão re-encenando assim o nascimento da arquitectura.
O Adão de Mark Twain (*Eve's Diary*, 1905) construiu a primeira barraca para impressionar Eva. Copiava os animais nos seus métodos construtivos. Melhorou a forma passando do cone para o cubo e incrementou nos materiais passando da madeira para a pedra (J. Rykwert). Mas Eva preferia dormir com os tigres porque eram muito mais fofinhos. "Ele não se interessa por mim, ele não se interessa por flores, ele não se interessa pelo céu pintado ao entardecer – será que há alguma coisa que o interesse senão estar sempre a construir estúpidas barracas para evitar a doce e maravilhosa chuva...". "Ele parece um réptil, mas também pode ser arquitectura..."
São as cidades, desenhadas e sonhadas pelos arquitectos, um reflexo da psicologia agressiva masculina de revolta contra os princípios femininos da dependência e da natureza?
Henry David Thoreau (*Walden*, 1854) construiu, por US$28, em 1845 – nas margens do lago *Walden* – uma cabana onde viveu durante dois anos e meio.
Dizia: "Descobri que um estudante que procure casa pode construir uma para toda a vida por um preço pouco superior à renda que pagaria anualmente".
Enrik Ibsen (*The Master Builder*, 1892) obriga o arquitecto Solness a sacrificar tudo em troca do endeusamento da sua obra. Nesta peça, assistimos ao pungente remorso do arquitecto-herói quando prefere a glória (a Deusa Cadela da Glória como lhe chamava D.H. Lawrence) ao amor da jovem e bela Hilde. É pungente a descrição da dor fundamental que sente um messias da construção, um visionário da cidade, que tem de desnecessariamente provar a presença na eternidade. E, ainda mais dramático para qualquer arquitecto, a visita do fantasma das novas gerações de talentos que vão inexoravelmente eclipsar o brilho das suas edificações (1).
Sigmund Freud em 1920 (*Civilization and Its Discontents*) não tinha dúvidas que o destino da espécie humana assentava na capacidade de um desenvolvimento cultural que *masterizasse* o distúrbio da vida na cidade provocado pelo instinto da agressão e da auto-destruição.

“A maior parte do que foi escrito e ensinado no Ocidente sobre a história da arquitectura não teve em consideração mais do que um conjunto seleccionado de culturas”, afirma Bernard Rudofsky no catálogo da exposição *Arquitecture Without Architects*, realizada no MoMA em 1964. Diz ainda que “o critério de aferição do que é a arquitectura esquece deliberadamente os primeiros 50 séculos de civilização, o que corresponderia em música a datar o seu aparecimento coincidente com a orquestra sinfónica”.

Neste manifesto contra o aparato da arquitectura contemporânea, Rudofsky determina que a história e a crítica da arquitectura não têm sido mais do que uma história da idolatria dos arquitectos que celebram o poder e a riqueza, “uma antologia de edificações feitas para e pelos privilegiados – as casas dos deuses falsos e verdadeiros, dos príncipes de sangue e dos reis do comércio – sem uma única palavra para as casas da gente menor”.

Neste enquadramento ficam de fora da história da arquitectura ortodoxa as soluções desenvolvidas durante milhares de anos por construtores anónimos e que são hoje a fonte de inspiração arquitectónica para os “especialistas da cidade” (2). Os construtores sem escola provaram um enorme talento para a compatibilização dos edifícios com o clima e a topografia, ao contrário do método moderno que começa pelo nivelamento (3).

“Uma parte dos problemas das cidades é o resultado de atribuir aos arquitectos uma capacidade de visão excepcional para desenhar a solução para a vida em comunidade. Na verdade, a maior parte deles só está preocupado com o negócio e o prestígio. [...] Esta situação deve-se, em larga medida, à intervenção dos historiadores e críticos de arquitectura por enfatizarem invariavelmente a parte desempenhada pelos arquitectos e seus clientes.”, conclui Bernard Rudovsky.

Adão é o primeiro artista (arquitecto). A criação em primeiro lugar – a ideia de erigir, construir, erguer e levantar remete para o urgente imperativo fálico (a ansiedade e instinto da vida de que falava o Dr. Freud).

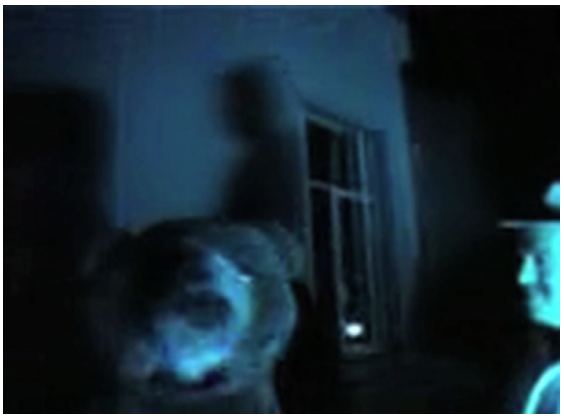
Eva é a primeira decoradora (designer). Prefere os tigres, a chuva e as flores – o céu pintado é o tecto e a natureza a sala de estar.

(1) Um artista precisa de uma musa. Um génio não porque a musa é ele próprio. A Academia de Viena recusou o portfolio de Hitler em 1907 e 1908. Hitler considerava-se um génio artístico e perguntava infantilmente ao seu *master builder* Albert Speer como seria o aspecto das ruínas dos seus edifícios mil anos mais tarde.

(2) Chocante a desonestidade intelectual, formal e o despudor colonialista do arquitecto Norman Foster quando vende um desenho de uma tenda com 150 m de altura para o Centro de Entretenimento de Astana, a nova capital do Kazakistão e sonho pessoal do presidente Nursultan Nazarbayev (ex-beduíno). Na mesma linha de comportamento: as casas do Frank Lloyd Right tinham (têm) infiltrações *partout* e os sistemas de aquecimento eram (são) péssimos.
Os nossos arquitectos comunistas fazem casas para ricos para lhes gastarem o dinheiro e assim contribuirem para vingar os pobres do capitalismo... Um arquitecto não pode ser presidente de uma associação de críticos de arte... A arquitectura é uma arte. Mas a arte não é a arquitectura, etc...

(3) As cidades tinham muralhas (*URBS*) para protecção – mas também continham a expansão (a planta da Cidade do Sol de Tommaso di Campanella são círculos concêntricos de muralhas).

398



399

QUEM TEM MEDO DE ORGASMO CARLOS

A propósito da exposição da colecção da Fundação Orgasmo Carlos Foundation em Lisboa. E, o que fazer com a continência da elite artística em Portugal e, porque é que “mercado de arte” em Portugal é um oxímero.

Há artistas portugueses que alcançam notoriedade fora de Portugal sem uma concomitante importância nacional. Habitualmente funciona assim: um artista português acaba umas Belas-Artes e vai para o estrangeiro. Vinte anos (dois anos?) depois chega a Portugal e diz: “Olhem! Sou famoso lá fora... Façam lá o favor de me incorporar no vosso sistema de fama”. E assim acontece. Também há o caso, mais comum, do artista que não fica famoso “lá fora” e procura assegurar a fama interna com o argumento de que esteve “lá fora”. De alguma forma, e dada a bondade não verificadora do sistema português, este artista acaba por encontrar um conforto qualquer. Voltar à terra é um ditame. É saudade dos bigodes da mãe ou regressão uterina? (S. Ferenczi). Ainda não sabemos. Não sabemos também porque é que há artistas portugueses que ficam famosos “lá fora” e depois não querem voltar "cá para dentro” (não há). Pensando bem, alguns podiam nem sequer ter saído, e outros podiam, sem prejuízo do sistema interno, não se ter aventurado ao penoso e mendicante regresso. Há ainda alguns que podiam ter ido lá para fora e não ter voltado.

400

Se olharmos para os últimos 60 anos do fluxo artístico em Portugal vemos que houve artistas que foram, por mais ou menos tempo, e que regressaram. Que a produção de objectos artísticos aumentou consideravelmente a partir de meados dos anos 80 do séc. XX, e que as elites se fizeram com os próprios artistas. O Estado, as escolas, as instituições privadas e semi-privadas mantiveram *pro bono* artistas nos seus quadros para decidir sobre critérios, métodos, programas e aquisições. Estes artistas tiveram o importante papel de manter artificialmente a ideia de que Portugal tem artistas tão bons como os melhores "lá de fora" e que os coleccionadores (pobres inocentes) poderiam estar descansados com o seu "investimento". Hoje, são raros os artistas que têm uma posição de poder efectivo (1) e foram substituídos por uma nova elite composta de historiadores, antropólogos, especialistas diversos e arquitectos (2). O que acontece é que o "paradogma" (jogo de palavras) deixou de estar na opinião dos artistas ou na pregnância do artístico e foi pantografado para as instituições artísticas. Quer dizer: para a sua construção, sobrevivência e potencial expansão. Por outro lado as colecções privadas passaram a ser vastamente enriquecidas com dinheiro público. E, pelo menos nos últimos dez anos, não existe uma política de aumento patrimonial da parte do Ministério da Cultura Português (3).

Já assisti à criação de instituições artísticas assim: "Epá, gramo arte. Temos aqui cinco milhões para comprar arte contemporânea. Não é fixe?" – "Uhm... Espera lá... Não pode ser assim!.." – "Ah não? Mas porquê?..." – "DEH! Porque como é evidente temos que ter primeiro um sítio para pôr toda essa arte. Além disso temos que garantir as melhores condições expositivas e de angariação de públicos: conservação, armazenamento, auditório, restaurante, centro interpretativo, gabinetes para os funcionários, PR, agência de comunicação, serviço educ..." – "Eh!... Mas... e a arte?!..." – "NÃO!! Porra! Primeiro o Museu. Depois a merda da arte." – "Mas... quanto custa?" – "20 milhões." – "20?!... Está bem... Mas depois vai ter arte, não vai?..." – "É claro! Depois falamos disso."

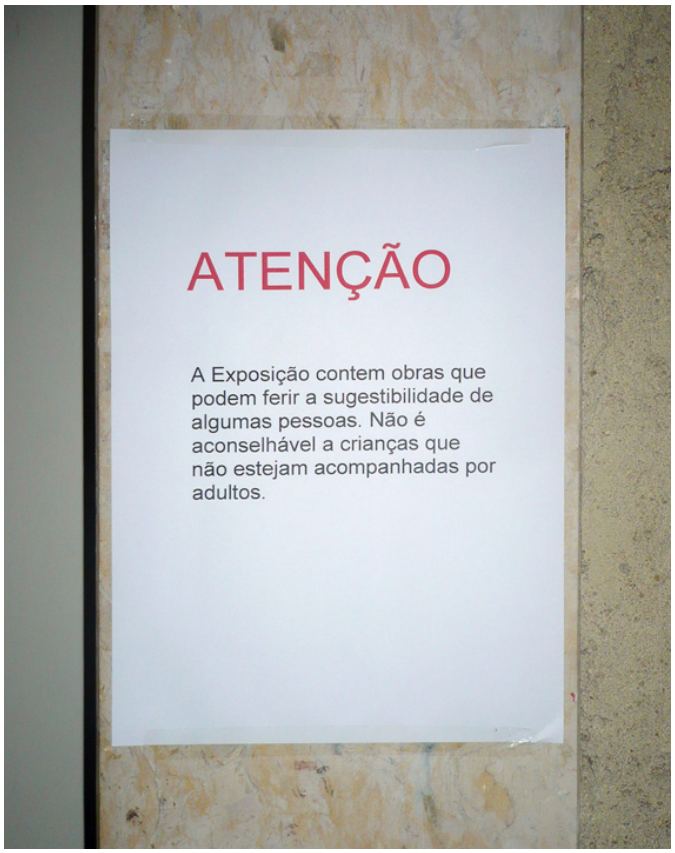
Há um facto que está a passar ao lado deste tipo de gestão e da própria ideia da existência da "arte portuguesa": a economia nacional não tem massa suficiente para sustentar tecnicamente a existência de um mercado de arte (dá para dois artistas no máximo – E. Batarda). Naturalmente que ninguém explica esta falha porque é mau para

o negócio e para a imagem do país e de como o povo olha para o país. A realidade é que em breve se chegará à revelação (talvez em 2012) de que afinal os últimos 60 anos de produção artística em Portugal ainda estão por vender! "O QUÊ?" – "SIM!" – "Mas onde é que está tudo isso?" – "Nos acervos das galerias, nos ateliers dos artistas (muitos ainda vivos e a produzir) e na casa dos privados que compraram mas que adoravam poder vender e alguns até devolver." Parece triste e deprimente, (inserir vírgula) não é? A este momentum acresce o facto das instituições e colecções, públicas e privadas, quando compram, o fazerem nepotisticamente, servindo interesses institucionais, comerciais, estratégicos, financeiros e até passionais. O contexto artístico passou do plano de pescadinha-de-rabo-na-boca para a forma de uma *Klein Bottle* – uma coisa contém e está contida na mesma coisa.

O artista Orgasmo Carlos fixa-se em Portugal no ano de 2006, depois de uma brilhante carreira internacional, mas com reconhecimento nacional nulo. O seu honesto statement é: "Eu sou o maior artista vivo e morto". Esta declaração encerra inúmeros sentidos. O que implica um artista português dizer que é o maior artista vivo e morto? No comércio da arte as coisas passam-se de uma forma simples. Há dois tipos de artistas: os artistas vivos e os artistas mortos. Os artistas vivos fazem coisas. Os artistas mortos já não fazem mais coisas. Mas quando um artista (não interessa se falso ou não) diz que está morto, embora vivo ou tendo existência, cria um *double bind* ao entendimento dos agentes artísticos e lateralmente ao mercado. Pode um artista morto estar vivo? (toda a gente sabe que um bom artista é um artista morto...) Ora, o que Orgasmo Carlos vem dizer é que todos os artistas são uns aldrabões de merda, só que há uns que são aldrabões e levam-se muito a sério e conseguem convencer a audiência da seriedade da sua aldrabice, e outros, que dizem que a arte é uma palhaçada executada por aldrabões e que não deve ser levada a sério. O segundo postulado não é obviamente aceitável para o mercado. Como é que se consegue convencer alguém a gastar milhões numa garantida fraude?

Há 2400 anos Aristóteles desconfiava dos artistas precisamente porque o que eles pintavam ou esculpiam não era verdade. Uma pintura de uma cama é uma mentira porque não se pode dormir nela.

O choque da performance de Orgasmo Carlos «Fodação», apresentada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, e "Misserralves", 2009, na Fundação de Serralves, introduz um novo regime de apreciação das acções dos artistas. Como é que se definem comparativamente os parâmetros da "pornofilia" veiculada pelas administrações das instituições artísticas? É admissível que os próprios elementos da segurança destas instituições aceitem sem oposição a entrada de um urso (ou alguém vestido de urso) no seu perímetro? Os museus de arte contemporânea são uma arca de Noé onde pode entrar a bicharada toda?



401

Um exemplo de toda esta falácia é o aviso colocado à entrada da Sala do Veado durante a exposição da colecção da Fundação Orgasmo Carlos Foundation "Não Sou Veado Não". Os serviços da Universidade de Lisboa da antiga Faculdade de Ciências na Rua da Escola Politécnica produziram um texto que informava do conteúdo menos próprio da exposição. A porta da Sala do Veado foi mantida fechada até ao encerramento da exposição sem indicação de como poderia ser visitada.
O medium artístico continua a ser considerado o mais perigoso e desviante de todas as formas de comunicação.

(1) Damien Hirst passou de nº 1 em 2008 para nº 48 em 2009 na *art power list*. Os dez primeiros são directores de museus e galeristas. Neste período a subida percentual dos comissários e críticos é a mais significativa. De notar que os portugueses que estiveram nesta lista foram em 2006 José Oliveira Rendeiro em 97º, José Berardo em 2007 na posição 73 e Orgasmo Carlos no nº 69 em 2008.

(2) Não é chocante que um antropólogo trate ou estude assuntos da cultura de povos primitivos como o português, assim como é pacífico que um arquitecto seja director de um museu nacional de arte ou presidente da associação local de críticos de arte.

(3) Em Portugal cada ministro da cultura assina um projecto cretino de engrandecimento da cultura nacional embora com efeitos e custos sempre repercutidos para lá da sua actuação como ministro (prático e barato).

402

A ARTE NÃO É PARA SER (PARTE I)

Entrevista com Pedro Portugal, em duas partes, onde é auto-revelado compreensivamente o seu pensamento e actuação em defesa da boa arte, e sobretudo da arte bonita, libertária e com capacidades revolucionárias.

A&L: A afirmação de uma carreira artística passa pela fabricação histórica do presente? Continuam a construir-se novos, brilhantes e caros estádios para a arte. Acha que este modelo é representativamente correcto, democrático e vivo?

PP: D. H. Lawrence dizia no Amante de Lady Chaterly que os artistas só se preocupam em apoderar-se da "deusa cadela da Glória" e Freud achava que os artistas só pensavam em mulheres (sexo), dinheiro e fama ("*womanizers*", "*moneyseekers*" e "*fame eagers*"). A verdade é que um bom museu tem de ser um museu morto. Artistas vivos e museus felizes parece ser uma incompatibilidade radical. John Cage considerava a construção de novas salas de concerto uma secularização sem sentido. Os novos museus têm de ter coisas lá dentro e nunca vão estar preparados para apresentar versões visuais do 4'33''. E duvido que a redenção esteja na tecnologia. O novo Pompidou Metz é um nado-morto. Outra coisa. A necessidade capitalista de acelerar a história cria dramas como o museu Paula Rego em Cascais. Não se chama museu mas é tecnicamente um museu.
Dez milhões para uma sucursal da Marlborough com custos de funcionamento não revelados, mas sobretudo a gestão da vontade e opinião da artista (ainda viva) dá uma história para uma telenovela. É fundamental garantir que o artista esteja completamente morto para se fazer uma museologia com correcção técnica. A história lida com a morte e os artistas têm de morrer o mais rapidamente possível.

A&L: Na sua opinião a história é mais importante que a arte? São os historiadores mais importantes que os artistas?

PP: O crítico e o historiador tentam ser o mais fiéis possível à sua tradição teórica. Contraditoriamente são as imposições internas da arte que permitem aos artistas propor uma modificação das suas perspectivas fundamentais, e não a convicção, por muito profunda que ela seja, de que a irreversibilidade tem de possuir um significado

fundamental no interior da arte. É uma prerrogativa condicional mesmo para os que são maus artistas.

A&L: A arte e a produção artística procuram espaço estrutural na sociedade contemporânea. Acha que o governo do artístico feito pelos estados ocidentais é correcto?

PP: No jogo artístico as regras não obedecem ao político, o problema é pôr fim à política. Thoreau, Norman O. Brown e Heisenberg referiram de diversas formas o facto de a governação como sistema e prática burocrática implicar ou o esmagamento da imaginação, ou a repressão do poético ou a separação das coisas que não devem ser separadas... Há a história relatada pelo Dr. Oliver Sacks que é uma alegoria do equívoco em que assenta a interpretação e a qualificação do artístico: um hippie retira-se para um mosteiro budista trocando os ácidos por fé. Passado uns anos começa a ficar cego e os monges explicam-lhe que é a luz interior que o cega. Perde o cabelo e engorda até à configuração de um buda e os monges diagnosticam-lhe santidade. Isolam-no. Passados oito anos os pais vão buscá-lo e encontram-no irreconhecível com um sorriso pateta e conseguindo apenas dizer mantras e máximas religiosas. Tinha um tumor no cérebro...

A&L: Um crítico de arte confessou que foi pessoalmente ameaçado se se atrevesse a dizer mal de uma performance sua numa galeria em Genebra. As ambições dos artistas justificam os meios que usam?
PP: A arte é como as crianças – é porca e não serve para nada; e os artistas são particularmente infantis. Se pensarmos que os comissários e todos os outros actores com papéis secundários no reino da arte também são julgados pela história, a instrumentalização e gestão sem avaliação de todo este fluxo pelo grande conselho dos executivos artísticos em exercício não prevê a obtenção de resultados absolutos, nem mesmo em vida dos protagonistas. Os artistas (como os faraós) trabalham para a eternidade. Existem sempre no entanto poderes para inventar e as ameaças físicas têm sempre a componente animal de ocupação de território.

A&L: A agressividade produtiva na arte contemporânea justifica todas as falsificações de enunciados e demandas do mercado?

PP: Os falsos também são arte mas na categoria de performance. O que gosto na arte é o espectáculo. Não no sentido pop-romance de esquerda seguidista como coloca Guy Debord mas no sentido do: "Que espectáculo!..." que é aquilo que diz um espectador desinformado que olha para uma obra de arte e gosta genuinamente. Estou a falar de um pequeno momento de espanto primordial ou intimidade não partilhável de descoberta instantânea e pessoal. Este momento é muito importante porque é fornecido unicamente pela acção simples e directa da obra de um artista sobre o sistema perceptivo e afectivo de um espectador. Equivale a uma mini-saída do corpo. Eu acredito que é a possibilidade de acontecimento destas micro-epifanias que leva tanto público aos museus. Obviamente que esta procura é totalmente gorada, e a quase totalidade dos espectadores sai dos museus com um compreensível sentimento de ultraje. E é precisamente a esta disponibilidade/encantamento que é feita uma ablação vergonhosa executada conscientemente por artistas e sancionada pelo poder artístico. Os museus, e em especial os museus de arte contemporânea tornaram-se nos guardiões dos valores mais conservadores.

A&L: Sabe que é uma pessoa particularmente detestada no meio artístico português? Que lhe é atribuída uma antipatia extrema? Que criou inúmeras aversões e incompatibilidades e que numa aula de doutoramento da Universidade Nova foi mesmo considerado como um exemplo da má relação entre a política e a arte?

PP: Fico muito surpreendido! Não sei onde foi inventar isso. Tenho duas filhas que me adoram. As minhas assistentes veneram-me e os meus alunos tratam-me por querido mestre. Quanto ao que se diz nas universidades sobre arte é preciso desconfiar...

403

A ARTE NÃO É PARA SER (PARTE II)

A&L: Fale-nos do “caos frívolo” que considera haver nas suas obras e como se sente perante a acusação de academismo citacionista?

PP: A arte é uma inutilidade que responde a necessidades não objectivas. A arte não chega sequer a ser um pensamento porque não é esse o seu objectivo. A arte (hoje) não é representação ou interpretação das coisas ou do mundo uma vez que deixa inalterado tudo aquilo a que se refere. Por outro lado a tarefa do artista não é mudar o mundo, dar-lhe um fim ou criar uma moral, por mais radical que possa ser.

A&L: Pode ser a arte uma farsa e paródia ao mesmo tempo?

PP: Sabe que mesmo nas sociedades mais primitivas o tema de conversa à volta do fogo sagrado são intrigas e quadrilhice. Mas a arte que goza com a arte não pode ser arte porque a arte é uma coisa muito séria, cara e que dá emprego a muita gente. As instituições museológicas não podem permitir a ridicularização daquilo que os seus directores e mecenas agarram às paredes.

A&L: Como é que podemos inequivocamente identificar uma boa obra de arte?

PP: A coisa mais penosa a que assisti no contexto da compreensão do artístico foi uma conversa entre dois críticos de arte tentando identificar a linhagem iconográfica de um artista e a tentativa de catalogação na complexa prateleira da arte... Claude Lévi-Strauss observava em Tristes Tropicos que os índios brasileiros Nambikwara além de não terem escrita não desenhavam. A partir de uma certa altura começou a comunicar com desenhos com o chefe do grupo. Este fazia riscos num papel e entregava a Lévi-Strauss como se tivesse um significado que ele tinha de perceber mostrando ao resto do grupo a sua superioridade. Isso é que é uma boa obra de arte. A arte é sobretudo o que não foi pensado para ser arte porque arte não é para ser.

A&L: Mas afinal qual é a dificuldade em falar sobre a sua obra? Será que ela se recusa a toda a lógica verbal? Recusa o discurso intelectualista, pretensioso e banal das conversas correntes do mundo artístico? Considera-se um cínico entrincheirado na

ironia e içando a citação como bandeira? Ou antes uma forma infernal de ser simples sem procurar rebuscados conteúdos?

PP: O artista é só um médium, um organizador de materiais heterogéneos numa obra homogénea, alguém que clarifica os processos estocásticos constitutivos de uma obra, ao reduzi-la aos seus aspectos essenciais, e porque não dizê-lo, cruéis.

A&L: Cruéis?...

A crueldade põe a cru a formalidade da arte. A arte não pode escapar-se à sua materialização e plasticidade e refugiar-se num abrigo de metáforas ou invisibilidades palermas.

A&L: Então o que há na arte de materialismo feroz que desencoraja as quimeras do espírito?

PP: O artista deve massificar as suas obras e reduzi-las ao seu valor mercantil, assumindo um estatuto de serviço à civilização, e não considerá-las como um delicado néctar para alimentar um olimpo de intelectuais travestidos de Prada.
A arte é demasiadamente servil para fazer crer aos intelectuais que a sua ociosidade e inutilidade é justa, e que vale a pena perpetuar os escândalos íntimos, problemáticas estéreis, violências formais, alheias, indiferentes, em que as coisas se misturam numa colossal bricolage em que não há lugar para purismos ou mariquices...
A&L: Há em cada artista uma megalomania irrisória? Uma tentação operática de encenar o mundo e as coisas nas suas obras?

PP: O nosso colega da orelha cortada dizia que a cópia é muitas vezes mais genuína do que o original porque nasce de uma atitude mais humilde. Mas como todas as combinações já foram feitas é preciso recomeçar a combiná-las de novo de uma forma cada vez mais simples. O verdadeiro artista não tolera o pomposo nem o frívolo. Por outras palavras: o acessório.

A&L: O que concorre de facto para a elaboração de uma obra artística?... Medo, solidão, tesouro, utopia, visões, espaço grito?

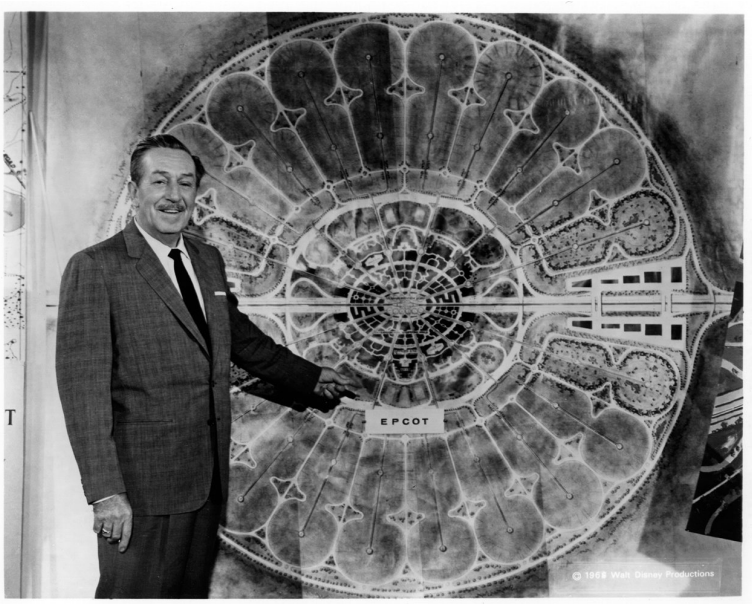
PP: Uma composição artística é pseudo-aleatória. No acto de fabricação de uma obra obrigo-me a que o acaso seja o menos elaborado possível. Não deito dados, não atiro moedas, não uso o I Ching. Normalmente fecho animais no atelier. Quando estão com fome são imprevisíveis.

A&L: Uma arte sem participação do homem... mas demasiado humana...

PP: Os jogos de computador e a tecnologia procuram a interioridade básica do homem, coisa que a arte já deixou de fazer há muito tempo. A arte não se dirige ao homem mas ao espelho que é uma inversão do eu e a sua representação. Só superficialmente se pode não pensar: o único ponto de partida para entender a arte.

A&L: De que maneira é que a academia e a vanguarda servem o capitalismo industrial?

PP: Toda a comunicação que introduza ciclicamente cortes e inovações no discurso imediatamente precedente, num espaço de tempo curto, está a contribuir para uma mini-lavagem do cérebro dos consumidores num aparente refreshment de sinais e formas e cujo efeito e alcance não é percebido no momento. Por outro lado a censura existe em qualquer obra que reclame um pathos de eternidade não pertencente a estes círculos organizados. Ou seja, o mercado é a vanguada escamoteada.



404

405

ARTE PÚBLICA: UM VÍCIO PRIVADO

Em 1889, Camillo Sitte publica em Viena um panfleto intitulado “O planeamento da cidade de acordo com princípios artísticos”. Defende a ideia de que a cidade não é um entidade artística per se, afirmando que as ruas, os bairros, as avenidas, os jardins e as praças deveriam ser desenhados para servir a comunicação e não a arte. Dizia ele que, uma rua ou uma praça podem ser só por si uma obra artística da maior importância e que o artista só precisa de algumas ruas e praças para as suas propostas, entregando o resto de bom grado ao tráfego e às necessidades materiais da cidade. (1)

A Piazza del Campo em Siena nunca terá uma estátua no meio porque acabava o Palio, a maior atracção da cidade. A maior praça do mundo, o Zocalo na Cidade do México, não tem mais do que um mastro no centro com a bandeira do México.
Porque é que a arte designada como “Arte Pública” passou a ser um assunto que as cidades têm que enfrentar e gerir como todas as outras afrontas, ataques, desígnios, vontades e negócios — que são a fábrica da própria cidade?

As praças nas cidades não carecem de uma estátua ou de um monumento. As praças foram feitas para o uso do povo e as estátuas ou monumentos devem ser usados como marcações de orientação e não como celebração do estado ou de efemérides administrativas. (2)

Em Portugal, uma praça, rotunda, jardim ou beco sem uma merda qualquer no meio a assinalar ou comemorar uma merda qualquer é praticamente impossível de encontrar (esta escassez chegou à toponímia por haver cada vez menos ruas, praças, largos e becos para atribuir a um cada vez maior número de cidadãos a celebrar).

E se não puséssemos mais estátuas e monumentos em praças e rotundas? Se a toponímia e os desejos de auto-celebração dos artistas e propaganda dos políticos se ficasse por acções efémeras e registos invisíveis no *facies* da cidade? O vazio é bom e serve o povo. As estátuas invadem a Ágora (espaço aberto) e destroem a Demopolis (a cidade que pertence ao povo sem imposição de mitos, parábolas ou heróis).

Os monumentos de cada cidade são herdados por cada geração como a ascese das realizações dos seus antepassados. Não são, no entanto, uma "oferta grátis da história", mas uma dívida que temos de pagar com mais acumulação de monumentos...
As cidades desenhadas ou sonhadas por arquitectos reflectem maioritariamente a psicologia agressiva masculina de revolta contra os princípios femininos da dependência e da natureza.

A existência da "arte pública" tem uma origem (e equívoco) fácil de explicar: Cosimo e Bernini fizeram as suas mais extraordinárias obras para reis e príncipes: festas com batalhas navais nos pátios dos palácios e bolos gigantes de onde saíam homens e feras. Filipe II só abria os volantes do Jardim da Delícias nas paródias com os amigos e o Rei de Nápoles fazia pirâmides de 15 metros com animais mortos. E foi assim até à Revolução Francesa. A maioria das obras de arte produzidas pelos artistas só foi vista pelos poderosos — a arte sempre foi caríssima.
O Louvre é a primeira exposição de arte pública e os museus são a partir daí as gaiolas onde se faz a contenção do artístico.

O que acontece é que actualmente os museus chegaram à cota máxima de ocupação dos seus depósitos — falta espaço físico e funcional. Não há mais espaço para acumular, tratar e estudar as coisas produzidas por sucessivas gerações de artistas, coisas que são designadas arte numa época e ainda todas as outras coisas que são guardadas pelo sim e pelo não. (3)

É preciso não esquecer que o Museu foi inventado como instrumento de orgulho nacionalista e como máquina de guerra imperialista. É ingenuidade ignorar esta última dimensão: os primeiros museus eram pretexto para espionagem e pilhagem. Ora, a ruptura acontece precisamente quando os Museus passam a ser a coisa mais importante numa cidade. São as construções não militares mais caras do planeta, situam-se nos melhores terrenos do centro das cidades e a sua importância económica é demonstrada pelo facto de ocuparem com 3 pisos, lotes com possibilidade de construção vinte vezes superior.
Então, se os museus estão a transbordar; se há cada vez mais artistas; se aumenta o número de agentes interessados no negócio da arte... onde é que os milhares de novos coleccionadores que surgem anualmente, expõem, validam, valorizam e justificam as suas aquisições (boas, más ou péssimas) se não existem museus ou instituições que consigam guardar toda esta matéria histórica?...

A resposta só pode ser: fora dos museus, ou seja, na RUA!
NO MEIO DA RUA! Sem pudor, contenção ou controlo. (4)

Muitas cidades capitularam a esta falsa carência, ou por falta de regras ou por ausência de estratégia. A regulamentação das intervenções públicas de artistas (organizadas pelos próprios ou por agentes) tem que obedecer a normas suficientemente limitadoras dos impulsos de distúrbio da face da cidade. Que diga: "ALI NÃO!" "ALI SIM... mas com consulta pública". (5)

- A arte pública não é um factor de dinamismo e de desenvolvimento das cidades.
- A arte pública não é uma manifestação interpeladora da sociedade.
- A arte pública não é um agente de afirmação, defesa e divulgação dos grandes valores contemporâneos e cosmopolitas.
- A arte pública não é um contributo insubstituível ao conhecimento da diversidade criadora.
- A arte pública não é uma afirmação da liberdade crítica.
- A arte pública não é um atributo na competitividade do território.
- A arte pública não coloca países e cidades no mapa da arte contemporânea internacional.
- A arte pública não traz benefícios no prestígio cultural e na competitividade económica.
- A arte pública não faz aumentar o turismo cultural.

(1) Esta ideia de cidade é fácil de compreender se olharmos para a zona de Lisboa em que o general Saldanha aponta para o Marquês de Pombal que olha para o fim da avenida onde está o menir dos Restauradores que diz para ir para a grande praça onde está uma estátua de um rei em cima de um cavalo orientados para o rio.

(2) Lenine quis muitos monumentos que imortalizassem o Socialismo e os vultos que o inspiraram. Em Abril de 1918 queixa-se, irado, ao seu ministro da propaganda Lunacharsky da lentidão dos artistas e decreta que estes só receberiam dinheiro se as obras estivessem prontas em Outubro, para o primeiro ano da Revolução...

(3) O exemplo das obras de Richard Serra é notório: dentro dos Museus são veneradas, fora deles são apedrejadas. E é como deve ser. A arte deve ser mantida o mais possível dentro dos museus que são os sítios onde a arte "normalmente" está e onde o povo aceita as perversões que os artistas naturalmente e inevitavelmente produzem.

(4) O *napron* na Torre de Belém é um ultraje cultural, uma sodomia histórica e uma traição formal.

(5) Como assessor para a cultura do presidente da Câmara Municipal de Lisboa, propus em 2008, a criação de um "campo de concentração" de esculturas e monumentos. Na altura achei que a ideia não recebeu atenção entusiástica...

406

ENTREVISTA COM O JOVEM TALENTO RICARDO ROCHA.

Cai a tarde. Estamos com Ricardo Rocha no vasto e luminoso atelier para onde o mais recente Prémio Pingo Doce acaba de se mudar com armas e bagagens. Por toda a parte enormes grades de madeira clara e rolos de tela preparada. As duas assistentes acabam de sair.

Artes & Leilões: É verdade que é a primeira vez que concede uma entrevista?
Ricardo Rocha (sorriso): É a primeira e última. O mundo está melhor sem mim mas eu estou melhor sem o mundo.

A&L: Aborrece-o dar uma entrevista a uma publicação especializada?

RR: Não, mas é completamente impossível que esta entrevista vá despertar em alguém, mais ou menos novo, interesse pelo meu trabalho ou pelo de outros artistas.

A&L: Aos leitores de uma revista de arte o que diria que é a Arte?

RR: Um colega meu disse uma vez: ao longo da História a Arte nunca há o principal embora ele esteja sempre presente. Eu prefiro pensar que a civilização produz uma percentagem de indivíduos com capacidade e apetência para operações formais que cada contexto sócio-económico molda nos termos das suas contradições...

A&L: Acha que consegue ser mais coloquial?

RR: Imagine uma sala. Uma sala de visitas, com aquelas coisas todas que há nas salas de visitas: o sofá, as poltronas, uma mesa, etc... Agora imagine que numa parede há um espelho. Toda a parede é espelho. Toda a sala se vê lá repetida: cambiantes de luz, todas as acções. Se alguém entra na sala, aparece no espelho e pensa que a sala é a vida e que o espelho é a arte.

A&L: Então a Arte é o dispositivo que vai espelhando a vida em objectos bonitos...

RR: Existindo a vontade e existindo o aparelho, em qualquer aspecto da realidade (passo o termo) que seja possível isolar, serão legíveis reflexos do todo. As obras de arte são só objectos que existem exclusiva ou prioritariamente para proporcionar essa leitura. E quando digo “objectos”, dado que falamos para os leitores de uma revista sobre arte, tenho que acrescentar: em Arte, “objecto” é a relação de qualquer forma com a explicação que ele propõe de si.

A&L: Pode ser mais acessível?

RR: (sorriso) - Qualquer criação fala de si própria e das outras, mas a obra de arte só faz isso: não tem utilidade que não seja explicar o momento que ocupa no momento disciplinar.

A&L: Não é “expressão de subjectividade”?

RR: Uma obra de arte diz da subjectividade do indivíduo. É crucial para ele mas é irrelevante para a mundo.

A&L (risos): Quer simplificar?

RR: Tudo é expressivo. Mas nem tudo é arte.

A&L: No texto do catálogo do Prémio Pingo Doce de Arte Contemporânea diz que “o rapto da arte e a violação da história foi feita pelos próprios funcionários da arte”...
RR: Repare, a história da arte é o lugar virtual onde conflui a História e a necrologia. Na realidade a arte não existe, e se existe, não é arte. A Arte sou eu. É tudo. Está em toda a parte. Há aquele artista que ficou conhecido porque ia às inaugurações com uma bolinha autocolante vermelha na testa para dizer que era um vendido e amarrava uma etiqueta com o seu preço no dedo grande do pé... Hoje em dia já nem sequer os artistas medíocres vão para directores dos museus. Os historiadores de arte, e até arquitectos, ocuparam esse território. Aliás, os historiadores de arte são agora os verdadeiros artistas porque sabem muito mais do que os artistas.

A&L: Como?

RR: Veja, a valorização dos saberes teoria-história-filosofia acompanham o declínio da importância da factura material do objecto de arte, tendo resultado num incremento da economia em todo o sistema artístico. Os artistas-historiadores-de-arte arranjaram uma fórmula perfeita. Como zombies, conhecem, justificam, e fabricam história de arte e perspectivam-se em futuros marcos. Assim, os historiadores da arte tecem o futuro da história de arte, não como artistas ou como historiadores, mas como historiadores-de-arte-artistas, numa completa perversão das regras mais elementares do Marquês de Queensbury, num auto-broche contínuo.

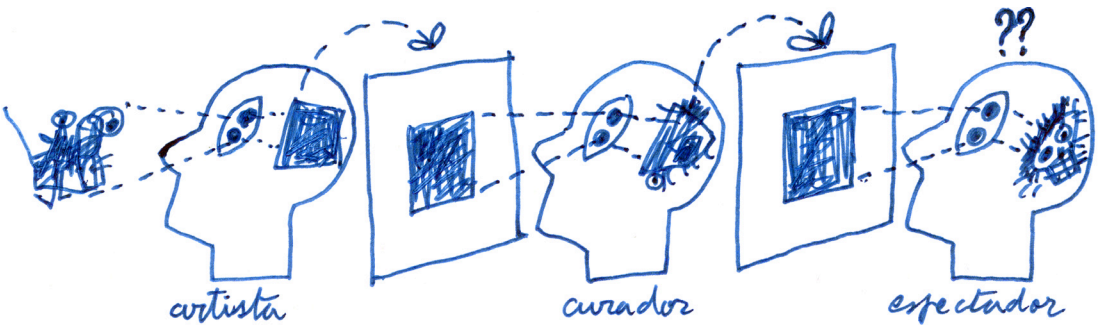
A&L: Chegou recentemente de uma residência artística no Orgone Institute no Maine, EUA. Quer falar dessa experiência?

RR: Estive ligado 8 dias ao mais recente e potente acumulador de energia Orgone. Era um atelier de indução orgásmica para apresentação a jovens artistas das técnicas desenvolvidas por Wilhelm Reich com o objectivo de viabilizar como meio de expressão plástica este fenómeno fisiológico. Confesso que curti imenso mas não tive muitas ideias para arte.

A&L: O seu último filme «Arte, Sexo e Morte», uma longa metragem com quarenta e seis horas, é um empréstimo dessa experiência?

RR: O filme é uma manipulação da problemática das relações edipianas e dos ritos fúnebres com o capitalismo artístico. A minha preocupação como artista só tem a ver com a responsabilidade ética e ecológica que é sempre inevitavelmente transportada para essa dança macabra.

A&L: Quer deixar um último testemunho antes de desaparecer como artista?
RR: Declaro que estamos a assistir ao fim das lendas, dos mitos e da magia a que a arte esteve associada. É um admirável mundo novo da arte.



407

O CURADOR Z.

Por ocasião de uma exposição com obras de arte pertencentes à colecção X realizada na fundação Y, ao abrigo do programa da Direcção Nacional da Cultura para divulgar património contemporâneo e difundir a colecção X como o exemplo do comportamento que deve ter uma colecção de arte em Portugal, foi realizada uma conferência pelo curador desta exposição: o curador Z. O curador e conferencista Z, falaria sobre o tema “Tudo pode ser arte?”. A exposição tinha um nome como “INFORMAÇÃO: OBJECTO: FRICÇÃO”; um daqueles nomes-design-remissivo em que TUDO: PODE SER: MUITA COISA.

Cheguei 15 minuntos atrasado. Entrei na sala, estava cheia (ligeiro bruáá..). Usava na altura um bigode à Lech Walesa e trazia uma mochila preta, ténis e calças de fato treino Boss-Orange azuis, casaco de linho Industri cinzento e T-Shirt Banana Republic verde azeitona. Fiquei estupidamente de pé encostado à porta. Z manifestou de imediato enfado pela terceira interrupção da sua apresentação e sugeriu que se fechasse a porta à chave. Revelou, pela primeira vez para mim, que era adjunto do director artístico da colecção X e que vinha aqui para falar de assuntos relacionados com o saber fazer exposições bonitas. Z manifestou impaciência por eu estar de pé (múrmurios e risadas). Foi possivel que uma cadeira encravada no canto oposto da sala pudesse ser utilizada, expressando pela minha parte a maçada de interromper novamente a conferência para poder passar e sentar-me. Fiquei sentado à 1 hora de Z. Z estava nervoso: a perna direita esteve sempre cruzada sobre a esquerda e era agitada de uma forma rítmica e involuntária. Tinha o cabelo cuidadosamente rebelde e descuidado.

435

Esteve uma hora a falar sobre comissários e curadores de exposições; porque os anos 80 tinham comissários mas agora há uma coisa completamente inovadora e melhor que são os curadores. Os curadores são os verdadeiros especialistas da intermediação entre o boneco que o artista faz e que o público-cretino nunca poderá perceber. Aí entra o curador-super-herói que percebe logo o que o artista não diz e transforma, com grande habilidade técnica, essa obra de arte no que deve ser compreenstetificadado, e depois TCHAMMPFFGGHH!
Aparece uma exposição cheia de intencionalidade bi-autoral e o público entra na exposição de gatas e em deslumbramento pela virtuosidade do curador.

Z não conseguiu ocultar comportamentalmente que a sua notável presença estava a ser absolutamente desvalorizada por uma assembleia artisticamente indigente e analfabeta. Percebeu-se que Z não estava natural e que também não era natural todo o interesse daquela assistência. Saberia ele as funcionárias da fundação Y são obrigadas a comparecer às conferências para garantir quorum? Acharia Z que todos estavam a gostar de o ouvir? Havia tensão na sala..

O momento de quebra ocorreu a propósito de uma obra do artista K que Z considerava o zénite da antipornografia. Z perguntou se alguém achava possivel que uma câmara apontada para uma cena indeferenciada produziria um resultado passível de ser considerado pornográfico? Como tinhamos sido postos à vontade para falar ou fazer perguntas levantei o dedo e disse: “Eu acho que sim.” – Z respondeu peremptório “Eu acho que não! Mas depois vou explicar porquê.” A partir desse momento comecei a suspeitar que haveria entre mim e Z uma divergência. Era evidente que a obra do artista anti-porno K só com grande imaginação e ofício do curador poderia representar substantivamente qualquer tipo de essência ou mesmo qualquer coisa.

Z apresentou seguidamente a fábula da diferença entre o comissário e o curador: o comissário espera que o artista faça uns bonecos que depois são organizados com um determinado nexo e depois oferecidos em sacrifício à deusa cadela da arte: o mercado. O curador não. O curador tem uma abordagem shamanística e planificada: a arte existe dentro de um território e não sai desse território.

Um curador tem um curso de curadoria artística e não faz arte com arte, que é o que os tontos dos artistas estão eternamente tantalizados a fazer. Faz antes uma coisa muito mais superveniente que é não fazer absolutamente nada e manipular coisas artísticas de uma forma historicamente abstrusa e teoricamante ardilosa...

Z estava quase a vencer, mas aconteceu uma coisa que revoltou os presentes: o uso insistente no discurso da palavra aporia. A palavra foi usada 4 vezes até que uma das senhoras normais sem interesses particulares que estava na assistência perguntou o que queria dizer. Z peremptório: "Ainda bem que perguntou porque assim temos a chave de tudo o que disse até agora." A assistência conseguiu manter a calma. Eu achei que ia haver sangue. Mas não. Quando Z terminou não houve palmas. Um silêncio fúnebre acompanhou-nos até ao exterior da fundação Y. Na rua, as pessoas entre olhavam-se como sobreviventes de um desastre de comboio.

A ARTE BETA

Os artistas dividem-se entre os que têm um, dois e três nomes.

A maior parte dos que usam só um nome já morreram e foram fixados à história como marca. São os artistas que estão nas caixas de bombons e nos *posters* que se vendem nos museus; Giotto, Rafael, Ticiano, Rembrandt, Constable, Courbet, Manet, Monet, Columbano, Malhoa, Pissarro, Renoir, Duchamp, Picasso, Warhol, Ben, Beuys, Koons. Mas há artistas que usam só um nome (ou sigla) e estão vivos: Cargaleiro, Cutileiro, Pomar. A maioria, no entanto, desenvolve uma actividade artística neo-urbana iconografítica que requer reconhecimento na cultura pós-alternativa em espaço público: Bansky, Blu, Voina, Gêmeos, Rigo, etc.(1)

Nos artistas que usam dois nomes temos que distinguir várias categorias: os que usam um nome próprio e o nome de família (e que constitui a maioria) como Pedro Portugal, John Ireland, Joe Vasconcelos, Orgasmo Carlos ou Ricardo Rocha; os que usam dois nomes próprios como João José, Carlos Carlos, Nuno Tiago, etc; e os que usam dois nomes de família como Pereira Coutinho, Bordalo Pinheiro, Ornellas e Gusmão, Leitão de Bairrada, etc.

Com o aumento quântico do número de artistas foi necessário acrescentar um terceiro nome ao nome artístico para que a distinção, hierarquização e reconhecimento se tornasse toponimicamente eficiente. Nos registos recentes há muitos artistas que recorrem à aposição de um terceiro nome (próprio ou de família) no seu BI artístico: João Pedro Vale, João Maria Gusmão, Luís Fernando Graça, Ana Neves Guerreiro, Pedro Cabrita Reis (2), José Pedro Croft, José Maçãs de Carvalho, Columbano Bordalo Pinheiro, Filipe Rocha da Silva, etc. Há ainda curiosos casos de artistas com três nomes próprios como João Pedro Rui. (3)

Onde esta análise pretende chegar é à verificação da existência de uma pequena zona no mundo da arte que não tem sido alvo de estudo crítico sob o ponto de vista do potentado do mundo da arte contemporânea.

Estamos a falar de uma matéria de estudo que se poderia chamar “arte beta” — ou a arte que é produzida e comercializada num circuito que por vezes intersecta a complexa esfera do artístico. Não estamos a falar de uma arte no sentido experimental, mas da arte que fazem as pessoas que socialmente são classificadas como “betas” e que são artistas. Os parâmetros são dúcteis, dúbios e refundidos e existe algum pudor social associado à designação — não são povo e têm (ou tiveram) quinta ou herdade. O que é um “artista beto”? Nenhum artista “beto” se apresenta como “artista beto” nem sequer reconhece a categoria. Não há uma guilda de “artistas betos”. Um “artista beto” nunca tem só um nome.

O primeiro pode, por vezes, ser um *dimi* como Cuca, Buga, Pi, Bu, Té, Pató, D, Ni ou Xá. Usa por vezes o *short* + o nome de família com dois nomes: Xá Vila Viçosa, Xixi Espírito-Santo, Ù Andrada Marrocos, Aya Pinto d’Albuquerque, etc. Os dois nomes de família contam como um só e por isso são na realidade artistas com dois nomes.

Há aparentemente um mal estar *blasé* nestes artistas e começam a aparecer discretamente formas organizadas de pressão para que aumente a percentagem de artistas “betos” na primeira divisão da arte contemporânea. A cobertura teórica é ainda deficitária pelas mesmas razões da falta de presença na divisão A. São no fundo uma vanguarda de reserva que tem que ser unida e dobrada pelo factor que Barthes chamava a “liberdade conferida pela transformação”.

Falámos com alguns artistas betos que disseram desprendidamente das suas razões:

— “Porque é que a arte que genuinamente gostamos de fazer não é, nem nunca será (?), considerada arte da primeira divisão da arte contemporânea? E porque é que os artistas que passaram fome quando eram pequenos ou que tiveram de lutar pela vida têm prioridade na sedimentação histórica e museológica!? Veja, são os nossos pais e tios como administradores/gestores/donos das instituições ou parcelas do Estado que pagam os artistas ditos da categoria A. Concedem-lhes a oportunidade de ascenderem à 1ª divisão dessa espécie de aristocracia que é ser artista e ‘contemporâneo’ e alimentam financeiramente as instituições que os inventam! Para quê? Para ver um cordel pendurado no meio de uma sala? Ou uma prateleira com livros de impostores pervertidos exportados pela desmedida arrogância cultural francesa?”

— “A arte não é do povo, é das elites. O povo vê arte e não percebe um boi. As elites também não percebem mas têm o boi. São coisas que penso... sentimentos fluidos de uma participação activa, militante, doutrinária e machista... no bom sentido, é claro.”

— “É possivel através de várias batotas históricas excluir uma fatia importante da arte produzida num determinado período de tempo. Ok! Eu sei que o falseamento da coisa artística tem imponderáveis estranhos...”

— “Queremos amor-arte em *chill-out* filosófico e *felling-good* e *non-stop-life-enjoying*... Arte sim, é preciso, mas não precisamos dela para viver, ou para ganhar o direito à vida.”

— “A nova cidade não exige que os artistas sejam miseráveis ou mercenários. Os arquitectos vão deixar de adorar os ‘Deuses Brancos’ e voltar a desenhar com brio os ‘Konzentrationslager’ como hoje desenham museus de arte contemporânea. Vai voltar a haver telhados inclinados para todos, um dia...”

— “Quem é esta gente que está a dirigir as grandes instituições artísticas? De onde é que eles saem? Como se chamam os pais? Esta é a nossa perplexidade e fastio. Porque pretendemos uma arte originadora de felicidade e satisfação e cumplicidade social.

Uma arte que se possa mostrar à mãe sem embaraço. Arte sim, mas não tanto!...”

— “A vida que vivemos não é assunto para um artista sério. A arte cria os próprios factos da arte. É a sua própria realidade. Vê a forma como o seu conteúdo e o estilo como o sentido. A arte é sempre, de alguma maneira, uma gaguez sobre a sua própria linguagem.”

(1) Há alguns artistas que pela sua notoriedade poderiam usar só um nome mas que infelizmente não o fazem por causa das conotações ou possibilidade de *calembours* maldosos como Rego, Batarda, Caramelo, Cavaco, Carvalho, Maluda ou Orgasmo.

(2) Toda a gente sabe que o Pedro é o Pedro mas como artista é o Cabrita e “lá fora” é Cabrita Reis.

(3) De referir que as glórias internacionais da pintura portuguesa do século XX têm três nomes e tinham pais ricos.

408

O CINEMA PORTUGUÊS (I)

O cinema português não é francês.

"Odiamo-nos uns aos outros – não aos pares, mas na generalidade. Eis a dificuldade de ser português." Apócrifo século XX.

O cinema português não é francês (simultaneidade *nic-nic* + Deleuze), não é soviético (heróico-espiritual), nem alemão (expressionismo angular), nem americano (*dollar cut*).

Há uma exaltação primária de sobrevivência de uma classe que se formou a partir dos anos 60 do séc XX quando se toca numa coisa que é tabu na cultura portuguesa. A classe é a dos realizadores e a coisa é o "cinema português".

Só subsistem duas profissões despóticas no mundo: a de realizador e a de arquitecto. Porquê? Porque são as últimas profissões no ocidente em que se pode exercer o desenho absoluto de todos os pormenores.

Sem que tenha a ver directamente com esta correlação é notório e aceite que o cinema e a arquitectura são as maiores invenções culturais portuguesas. Aliás, do ponto de vista "estético", o cinema português é praticado dentro da arquitectura portuguesa e a arquitectura portuguesa é uma estrutura cinematográfica. A contra-moldagem é benéfica e importante. Tem repercussões na imagem do país e são importantes estandartes políticos.

Esta extraordinária conquista para o cinema e para a arquitectura portuguesa deve-se justamente ao esforço tirânico dos realizadores e arquitectos na defesa dos territórios de duas espécies de espécies que são continuamente atacadas por ferozes predadores culturais, pela erosão da crítica e pela generalizada rejeição e escárnio público.

Em qualquer dos casos o povo não tem razão – gostando ou não, o cinema e a arquitectura servem a propaganda dos estados e fazem-no corporativamente a partir da segunda metade do século XX.

Mas porque é que o assunto “cinema português” inflama tanta gente? Quem tem medo do “cinema português”? E porque é que os franceses protegem o “cinema português”? Porque é que os actores portugueses falam daquela forma tão particular? Porque é que os realizadores portugueses usam um Panamá Montecristi?...

O povo diz:

– O “cinema português” é um tema para a National Geographic.

– O “cinema português” é um *soufflé*.

– O “cinema português” falece na escrita.

– O “cinema português” produz uma imagem do mundo à parte do objecto da representação.

– O “cinema português” é um acontecimento rizomático a-centrado.

– O “cinema português” tem actores que não representam porque são prisioneiros do filme.

– O texto é o sexo do “cinema português”.

– Fazer “cinema português” é dar de comer a um milhão de portugueses.

– Um filme português é pôr a câmara a filmar e ir almoçar.

Nos últimos 50 anos foi construída em Portugal (com a ajuda da França) a ideia de que existe uma maneira única e diferente de fazer cinema: o “cinema português”. O que faz o “cinema português” um *terroir* inimitável? É que só pode ser feito em Portugal, por realizadores, actores, produtores e técnicos portugueses. A adulação do “cinema português” pelos franceses tem origem na desmedida auto-celebração da França como império cultural. Os franceses pensam que as filmografias dos países que invadem e colonizam são expressão directa do efeito que a exposição ao génio francês produz. Um francês foi treinado a pensar que o “cinema português” é o resultado da leitura pelos portugueses do conjunto do pensamento e cultura francesa — porque a França é a super-potência possuidora do arsenal civilizacional mais importante da humanidade: a cultura. (1)

Só por isso é que é possível que ao "cinema português" seja perdoado e depois celebrado o aparecimento de uma *perche* numa cena de grande produção.

A perche actriz é "cinema realité" em estado etno-franco-puro – o cinema está dentro do cinema e o cinema é aquilo que toda a gente sabe que é o cinema.

Mas, o equívoco proporcionado pela aparente boa vontade francesa em admitir uma grave falha técnica como genuína intencionalidade autoral, não é mais do que um pretenciosismo xenófobo e neocolonialista humilhante para Portugal. Sobretudo porque o "cinema português" é visto como uma realização da mensagem e do brilho da *intelligentsia* francesa e apreciado apenas pela curiosa degenerescência antropológica e técnica do *non savoir faire*. (2)

Este oxímero, é o grande segredo há décadas guardado com bravura por realizadores, produtores, equipas técnicas, actores e sobretudo pelo estado, que através de um semi-automático financiamento burocrático do "cinema português", mantém administrativamente um género e uma maneira de fazer que garante o *appraise* internacional. (3)

(1) O desvario imperialista francês deu origem aos gloriosos fracassos da indústria automóvel como o *Vel Satis* (*Velocité-Satisfation*) e o *Avantime*. São o produto de uma ambição de conquista e preponderância sem equivalência com o balanço de poder no mundo e que faz esta nação manter ainda operacional um porta-aviões nuclear.

(2) O filme «A Religiosa Portuguesa», de Eugéne Green, 2008, é um exemplo patético múltiplo da distorção de interpretação do que é fazer "cinema português".

(3) A embaixada de Joaquim de Almeida e Soraia Chaves a Cannes em 2008, numa réplica de caravela paga pelo Allgarve, foi *pénible* e um enorme embaraço para todos os jornalistas presentes (os portugueses esconderam-se onde puderam e não foi publicada uma linha sobre esta aventura). Desde Junot que Portugal não se prostava tão subservientemente à França.

409

O cinema português. (II)

O cinema português é um oxímero.

"Não há filmes para além da morte. Não há morte que não seja cinematográfica."
Apócrifo século XX.
"Se o cinema português valesse alguma coisa eu ia mas é para actor!" Mário Viegas no filme «Kilas, O Mau da Fita» (1980) de José Fonseca e Costa.

O tempo na pintura é diferente do tempo no cinema. A imagem numa pintura está parada há 500, 5.000 ou 30.000 anos. (Deleuze refere este aspecto a respeito da pintura)
Na realidade a pintura só parou de mexer quando surgiu o cinema. Até à reprodução mecânica da representação as pinturas sempre se mexeram no pensamento dos espectadores. Ver uma pintura era ir a um sítio longínquo, correspondia a uma viagem, a uma nova emoção, a um capricho irrepetivel ou a um despotismo.
Precisamente até ao fim do século XIX, a pintura foi a forma mais aperfeiçoada de representar o mundo, os sonhos e demonstrar poder. O cinema substituiu a pintura porque as imagens se começaram a mexer efectivamente, embora o cinema sempre tenha ficado com a nostalgia, a partir daqui inatingível, da imagem parada.
A pintura e o desenho são aquilo que as palavras não dizem. Mas o "cinema português" diz uma coisa que as palavras não dizem e que a pintura já não pode dizer.
A virtualidade mágica do "cinema português" foi ter conseguido aproximar-se do efeito que a pintura produzia antes do aparecimento do cinema — mais nenhuma cinematografia do mundo o conseguiu. O "cinema português" provoca a indução inobjectiva de uma inércia ontica (1) no espectador transportando-o numa "viagem no tempo do olhar" para este poder ver um filme como se olhava para uma pintura à 500 anos.

Como pôde o que se chama "cinema português" produzir esta singularidade?
Se dermos atenção, há uma curiosa afinidade no que aconteceu aos portugueses que foram trabalhar para as obras em França e os intelectuais que se exilaram em Paris na mesma altura. Estávamos nos gloriosos anos sessenta do século XX e a França ainda se considerava o farol da vanguarda teórica e artística — e uma porta sempre aberta para trabalho não qualificado.

Se o primeiro grupo de portugueses regressou para os saudosos ósculos hirsutos das mães e para o amplexo das berças, onde construiram com amor nos mais miseráveis lugares, casas de sonho com aquecimento central, telhados com ângulos por vezes superiores a 60° e outras tecnologias aprendidas no norte, o segundo grupo, (muito mais pequeno) bebeu de pénalti todas as novas teorias, foi cortado ao meio pela admirável *nouvelle vague* e voltou para Lisboa com uma ambição de escala desproporcionada ao país.
Os que voltaram para as aldeias e os que ficaram em França, tornaram-se no tema para a *nouvelle vague* do "cinema português": partida, saudade, regresso, opressão, revolução, fraternidade, liberdade.

Como dizia uma rainha francesa: misturar o nosso sangue com o do povo é pôr estrume na linhagem. Os portugueses foram para a França, misturaram-se, voltaram e em antropomorformização fizeram o cinema como os franceses estavam a deixar de fazer: longos planos de deslumbramento com o opóbrio, nudez (de notar que mesmo despida uma francesa nunca está nua), natureza etnificada, crueza, cintos elásticos, calças brancas, gajas malucas, inserts de ideologia *partout*, amor de mãe, joelhos de adolescentes, cor deslavada (azulados e magentas), sexo (por vezes frenético), personagens que desaparecem misteriosamente, música despropositada, intensidade civilizacional, inconsequência sociológica, geo-melancolia, etc.
A grande fêmea da cultura mundial pôde perpetuar-se assim em Portugal com o "cinema português". É aliás, a única razão do amor devotado a uma maneira de fazer cinema que a França abandonou à muito tempo - na realidade, o cinema Francês só quer é ser Americano.
Este maneirismo de fazer cinema aproxima-se muito mais da pintura e da fabricação de uma tradição que a arte portuguesa nunca teve (porque foi e é inexoravelmente formalista). O "fazer cinema português" deve continuar a ser financiado e defendido como património intelectual. Sobretudo hoje, quando está a acontecer uma espécie de render da guarda dos velhos realizadores e técnicos, que mantiveram heroicamente o cânone original do "cinema português", e a surgir uma nova geração de realizadores cujos filmes são igualmente vexados e empalados por público e crítica.

Zénites visuais de "cinema português" puro como «Cinerama» (2009) de Inês Oliveira ou a «A Espada e a Rosa» (2010) de João Nicolau, serão venerados como filmes de culto dentro de décadas. Os que hoje troçam destas realizações pertencem à entropia negativa que troçou dos «Toiros de Mary Foster» (1972) de Henrique Campos ou do experimentalismo de Artur Semedo em «O Querido Lilás» (1987).
É graças a todos estes bravos cinéfilos que aquilo que ficou a ser a maneira de fazer "cinema português" se cristalizou num extraordinário oxímero de equívocos múltiplos e secularizou no *meme* (2) mais potente produzido pela cultura portuguesa do século XX.

(1) desaceleração de Ser.

(2) virus cultural (Dennett; Dawkins)

NB: Numa análise da narrativa do que se convenciona como "cinema português", e que deriva desta característica, observamos um certo número de “papéis semânticos” constantes. Há personagens principais, acções e instrumentos. Os personagens são: o Realizador (Herói), o Filme (Vítima), o Estado/Produtor (Vilão) e os Actores e Equipas Técnicas (Ajudantes).
O Realizador é intrinsecamente bom. O Estado/Produtor é intrinsecamente mau. As principais acções passam-se nesta ordem: uma Vilania é praticada pelo Estado/Produtor sobre o Filme; o Realizador tem que enfrentar Dificuldades; há uma Batalha entre o Realizador contra o Estado/Produtor; o Realizador vence o Estado/Produtor; o Filme é salvo pelo Realizador; o Estado/Produtor é Castigado; o Realizador é Recompensado.
Victória, Salvamento, Castigo e Recompensa restauram o balanço moral.
Há uma variante em que o Realizador é também o Filme. É uma narrativa de Auto-Filme: o Realizador salva-se a si próprio. E ainda outra variante em que o Realizador é o Vilão. Tenta ser bom mas não gosta. Torna-se secretamente um Super-Vilão. Por fim o realizador é considerado um Herói...
Citação livre adaptada: “The Political Mind”, George Lakoff

ARTIGOS PUBLICADOS (2007-2011):

- «ARTÓRIA — ARS LONGA VITA BREVIS», In: www.artecapital.net, Lisboa (03.01.2007) http://artecapital.net/opinioes.php?ref=35

- «O Artista Vuum», In: revista DIF, Lisboa, nº 53, Novembro de 2007, p. 60, 61

- «SOBRE A ARTICIDADE (OU OS ARTISTAS DENTRO DA CIDADE)», In: www.artecapital.net, (ONLINE), Lisboa (16.05.2008), http://artecapital.net/opinioes.php?ref=66

- «BI DA CULTURA. OU, QUE FAREI COM ESTA CULTURA?», In: www.artecapital.net, (ONLINE), Lisboa (04.08.2008), http://artecapital.net/opinioes.php?ref=69

- «PORQUÊ CONSTRUIR NOVAS ESCOLAS DE ARTE», In: ARTECAPITAL.NET, (ONLINE), Lisboa. (08.01.2009) http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=76

- «ANACULTURA OU UMA CIVILIZAÇÃO SEM CULTURA», In: Artes&Leilões, Lisboa. (Nº20 JUL-AGO. 2009); p. 78 e 79

- «TURISMO DE INVESTIGAÇÃO», In: Artes&Leilões, Lisboa, nº 21 Setembro de 2009; p. 78 e 79

- «BARRARQUITECTURA», In: Artes&Leilões, Lisboa, nº 23 Novembro de 2009; p. 78 e 79

- «QUEM TEM MEDO DE ORGASMO CARLOS», In Artes&Leilões, Lisboa, nº 25, Março/Abril de 2010; p. 58 e 59

- «A ARTE NÃO É PARA SER" (parte I)», In Artes&Leilões, Lisboa, nº 26, Maio/Junho de 2010; p. 58 e 59

- «A ARTE NÃO É PARA SER" (parte II)», in Artes&Leilões, Lisboa, nº 27, Julho/Agosto de 2010; p. 58 e 59

- «ARTE PÚBLICA: VÍCIO PRIVADO», In www.artecapital.net, (ONLINE), Lisboa (22.09.2010) http://artecapital.net/opinioes.php

- «ARTE PÚBLICA: VÍCIO PRIVADO», In Artes&Leilões, Lisboa, nº 28, Novembro/Dezembro de 2010; p. 42

- «ENTREVISTA COM O JOVEM ARTISTA RICARDO ROCHA», In Artes&Leilões, Lisboa, nº 29, MARÇO de 2011; p. 42

- «O CURADOR Z», In Artes&Leilões, Lisboa, nº 30, Abril de 2011; p. 42

- «A ARTE BETA», In Artes&Leilões, Lisboa, nº 31, Maio de 2011; p. 42

- «CINEMA PORTUGUÊS (I)», In Artes&Leilões, Lisboa, nº 32, Julho/Agosto de 2011; p. 42

- «CINEMA PORTUGUÊS (II)», In Artes&Leilões, Lisboa, nº 33, Setembro de 2011; p. 42

INDÍCE DE IMAGENS:
(quando não indicado as fotografias são da autoria de Pedro Portugal)

1
«ALABARDA DE VIRIATO», 2005, Pedro Portugal. Alumínio, aço, cabedal, madeira, vison, 235 x 37 x 12 cm. K7, Oeiras. Colecção do Artista.

2
«ARCAICO, CLÁSSICO, BARROCO, MODERNO E CONTEMPORÂNEO», 2009, acrílico s/papel, 70 x 70 cm. Colecção Particular, Lisboa.

3
«*The Course of Empire: Savage State; Arcadian State; Consummation; Destruction; Desolation*», Thomas Cole, 1836. New York Historical Society, Nova Iorque.

4
«A assinatura é falsa!» Cartoon modificado. © cartoonbank.com

5
«Os jovens artistas arriscam bastante não achas?» Cartoon modificado. © cartoonbank.com

6
Mel Brooks. *History of the World* (1981) *Part I - The Stone Age.*

7
«A CAVERNA DE PLATÃO», 2007, Pedro Portugal. Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm.
(O prisioneiro A (Artista) descobre o caminho para a luz do dia em C e é morto pelos outros prisioneiros em D)

8
Desenho da palavra OSÍRIS: OOS (trono) IRIS (olho). A bandeira indica que se está na presença de um deus. (Gombrich, 2006: 35)

9
«SHOES», 1888. Vincent van Gogh. Óleo Sobre tela, 45.7 x 55.2 cm. The Annenberg Foundation Gift, 1992. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

10
Kouros (jovem) 590-580 a.C. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

11
«Não tem significado, minha senhora, acredite em mim — fui eu que o pintei.»
© cartoonbank.com

12
Sem título, 2002, Pedro Portugal. Tinta da china sobre papel, 100 x 100 cm. Colecção particular, Lisboa.

13
«OS 3 STOP DA ARTE NO MUSEU», 2007, Pedro Portugal. (Ilustração explicadista).

14
Sem título, 2002, Pedro Portugal. Tinta da china sobre papel, 100 x 100 cm. Colecção particular, Lisboa.

15
«BODY OF WORK», 2006, Pedro Portugal. Acrílico sobre papel, 50 x 70 cm. Colecção Portugal Telecom, Lisboa.

16
© Pedro Portugal

17
«OBSERVADOR - OBSERVADOR - OBSERVAÇÃO», 2006, Pedro Portugal. Acrílico sobre papel, 50 x 70 cm. Colecção Portugal Telecom, Lisboa.

18
Sem título, 2002, Pedro Portugal. Tinta da china sobre papel, 100 x 100 cm. Colecção particular, Lisboa.

19
«*MAKE ME A PICASSO*», 2006, Pedro Portugal. Acrílico s/ tela, 100 x 100 cm. Colecção Particular, Lisboa.

20
«*NARTISTA*», 2011, Pedro Portugal. Acrílico s/ tela, 100 x 100 cm. Colecção do artista.

21
Sem título, 2002, Pedro Portugal. Tinta da china sobre papel, 100 x 100 cm. Colecção particular, Lisboa.

22
Sem título, 2002, Pedro Portugal. Tinta da china sobre papel, 100 x 100 cm. Colecção particular, Porto.

23
«ARTISTA/CURADOR/ESPECTADOR», 2011. Pedro Portugal. Desenho a tinta da china sobre papel, 23 x 30 cm. Colecção particular, Lisboa.

24
«OS 3 BOTÕES DA ARTE», 2011. Pedro Portugal. Desenho a tinta da china e sanguínea sobre papel, 23 x 30 cm. Colecção particular, Lisboa.

25
Esquema de explicadismo do 2º grau, 2007. © Pedro Proença

26
Andy Warhol, *Invisible Sculpture*, 1985, pedestal e tabela de parede.

27
«MOUSEION CAMPUS», 2007, Pedro Portugal. Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm. Colecção do Artista.

28 e 29
Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1982.

30
Capa da primeira edição da revista HOMEOSTÉTICA. 1982.

31, 32, 33, 34
Capa das revistas HOMEOSTÉTICA, O ESCARRO ILUSTRADO, ESPARTA e OS FILHOS DE ÁTILA, 1982.

35
Desdobrável para a primeira exposição HOMEOSTÉTICA, ESBAL,1983.

36
O simbolo da editora HOMEOSTÉTICA «Asa de Icarus». É um meio zigurate rodado 180º. Versão de Paulo Ramalho, 1988.

37
Pedro Portugal na sala de pintura do primeiro ano, ESBAL, 1981.

38
Pedro Portugal, Pedro Proença e Manuel Vieira, ESBAL, 1981.

39
Pedro Proença, Manuel Vieira e Pedro Portugal, ESBAL, 1981.

40
Agrupamento HOMEOSTÉTICA fotografado no jardim em frente à ESBAL. Manuel Vieira, Ivo, Pedro Proença e Pedro Portugal, 1982.

41
Primeira versão do símbolo HOMEOSTÉTICA desenhada em 1983 baseado nas «Teorias do Ângulo Recto e 6=0» desenvolvida por Pedro Proença e Fernando Brito.

42
Símbolo HOMEOSTÉTICA definitivo sintetizado por Fernando Brito, 1983.

43, 44
Expedição à Beira-Baixa para a rodagem do filme «O Selvagem», 1983.

45
Pedro Portugal, Inês Medeiros, Catarina Portas e Pedro Cavalheiro, ESBAL, 1984.

46, 47, 48 e 49
Grupo PORKYS (Pedro Proença e Manuel Vieira) e grupo CO.CO. (Fernando Brito e Pedro Portugal) 1985/86.

50
Festa no Guggenheim, Veneza, 1986.

51
Jantar no CAM. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.

52 e 53
Inauguração na galeria Cómicos, Lisboa, 1987.

54
Rodagem do video «MARILÚ» dos Ena Pá 2000. Foz do Arelho, 1987.

55
Imagem do filme «TARZAN», Pampilhosa da Serra, 1986.

56
Performance colectiva «DUELO À SOMBRA», ESBAL, 1985.

57
Fernando Brito, José Eduardo Rocha, Catarina Baleiras, Jorge Colombo e Mimi. Lisboa, 1985.

58
«DUELO À SOMBRA II», ESBAL, 1985.

59, 60, 61, 62, 63 e 64
Acções colectivas de pinturas neo-rupestres, Capinha, Fundão, 1983.

65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72 e 73
Rodagem do filme «O Selvagem II» e «Budonga», 1984

74
Rodagem do filme «Olá Vera», Salgueiro, Fundão, 1985.

75
Pedro Cavalheiro e Pedro Portugal, Salgueiro, Fundão, 1985.

76
Cartaz da exposição «Um Labrego em Nova York», ESBAL, 1983.

77
Pedro Portugal, Nova York, 1987.

78
Centro Comercial Amoreiras, Lisboa, 1985.

79
Sem título, 1985, Pedro Portugal. Óleo s/ tela, 30 x 21 cm. Colecção Particular, Lisboa.

80
Joana Vicente, Sintra, 1984.

81
Inês Simões, Lisboa, 1985.

82 e 83
Folheto da exposição «Educação Espartana», CAPC, Coimbra, 1986. O desenho é pré-explicadista com gráficos que explicam a drive e pressupostos da HOMEOSTÉTICA.

84, 85
Iniciação à HOMEOSTÉTICA de Fernando Brito, 1985, Coimbra.

86
João Pinharanda e José Luís Porfírio, Lisboa 1984.

87
Sem título, 1984, Pedro Portugal. Acrílico s/ papel, 150 x 200 cm. Colecção do artista.

88
Sem título, 1985, Pedro Portugal. Óleo s/ tela, 21 x 30 cm. Colecção Particular, Lisboa.

89
Sem título, 1985, Pedro Portugal. Óleo s/ tela, 30 x 21 cm. Colecção Particular, Lisboa.

90
Alexandre Pomar e Mário Teixeira da Silva, Lisboa 1985.

91
Alexandre Melo e Manuel Castro Caldas, Lisboa 1985.

92
Fernando Azevedo e Rui Mário Gonçalves, Lisboa 1985.

93
Sem título, 1985, óleo s/ tela, 21 x 30 cm. Colecção Particular, Lisboa.

94
TRON (1982). Steven Lisberguer.

95
Texto manuscrito de Fernando Azevedo para o folheto da primeira exposição individual de Pedro Portugal, 1985.

96
Sem título, 1885, Pedro Portugal. Desenho a lápis de cera s/ papel, 30 x 20 cm. Colecção Particular, Lisboa.

97
Jornal de Letras, Artes e Ideias, 26 de Fevereiro de 1985.

98
Pedro Portugal na sala da Associação de Estudantes da ESBAL, 1985.

99
«O SELVAGEM», 3'27'', 1982, Pedro Proença e Pedro Portugal. Com Manuel Guerra no papel de selvagem.

100
«PRESERVATIVOS VIRIACTO — OS MELHORES PARA O ACTO!», 1986. Pedro Portugal. Acrílico s/ tela, 100 x 125 cm. Colecção particular, Santarém.

101
Poster para o agrupamento *rock* ENA PÁ 2000, 1985.

102
Inês de Medeiros e Pedro Cavalheiro durante a rodagem da segunda versão do filme «O SELVAGEM II», Azeitão, 1985.

103
Alexandre Melo, Lisboa, 1983.

104
Sem título, 1987, Pedro Portugal. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Colecção da Secretaria de Estado da Cultura.

105
Sem título, 1987, Pedro Portugal. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Colecção da Secretaria de Estado da Cultura.

106
Sem título, 1987, Pedro Portugal. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Colecção da Fundação Luso-Americana.

107
Sem título, 1987. Pedro Portugal. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Colecção Particular, Lisboa.

108
Lima de Carvalho, ESBAL, 1983.

109
Expresso, 12 de Abril de 1986.

110
Cartaz para a iniciativa política «À ESQUERDA DA INDIFERENÇA», Lisboa, 1986.

111,112, 113
Armazém com 1500 m2 no Poço do Bispo, em Lisboa, emprestado para a execução das pinturas da exposição «Continentes», 1986.

114
Desenho de Fernando Brito para uma insígnia da Homeostética, 1986.

115
O grupo Homestética fotografado no atelier da Matinha em 1986 por Mário Cabrita Gil.

116
Frente e verso do convite para a exposição «CONTINENTES» na SNBA, Lisboa, 1986.

117
Catálogo da exposição A exposição «CONTINENTES» foi dedicada a Ernesto de Sousa. Essa dedicatória era deliberadamente o único texto no catálogo.

118
Expresso, 1 de Novembro de 1986.

119
Semanário, 8 de Novembro de 1986.

120
«PÓLOS», 1986, Pedro Portugal. Acrílico s/ tela, 255 x 1000 cm. Colecção da Fundação de Serralves, Porto.

121
«CATY», 1988, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 200 x 300 cm. Colecção da Fundação Luso-Americana, Lisboa.

122
Pequeno texto escrito por Manuel Vieira para uma exposição de Pedro Portugal (1988).

123
Art in America, Setembro de 1997

124
David Joselit com Manuel Vieira e Pedro Proença. Lisboa, 1987.

125
No período de entusiasmo pela pintura o Centro de Arte Moderna da FCG convida um conjunto de críticos estrangeiros para se deslocarem a Lisboa e conhecerem a arte portuguesa. A fotografia é tirada no restaurante do CAM depois de um jantar em Junho de 1987. Corresponde à presença em Lisboa de David Joselit.

126
Galeria Módulo. Lisboa, 1987.

127
Sem título, 1987, Pedro Portugal. Acrílico s/ tela, 160 x 240 cm. Colecção particular, Porto. Depósito na Fundação de Serralves, Porto.

128
Pedro Casqueiro e José de Sousa Machado. Galeria Módulo, Lisboa, 1987.

129
Pedro Proença e António Rodrigues numa inauguração na galeria Módulo, Lisboa, 1987.

130
Pedro Portugal no seu atelier da Estrela, Lisboa, 1987.

131
Sem título, 1987, Pedro Portugal. Acrílico s/ tela, (2x) 21 x 30 cm. Colecção Particular, Lisboa.

132
Manuel Vieira e João Pinharanda, Lisboa, 1987.

133
Pedro Proença e João Pinharanda, Lisboa, 1987.

134
Pedro Portugal e António Rodrigues, Lisboa, 1987.

135
Pedro Portugal, Alexandre Pomar e António Cerveira Pinto, Lisboa, 1987.

136, 137, 138, 139, 140
Festas e inaugurações em Lisboa, 1987.

141
Frames de um vídeo realizado na inauguração de uma exposição de Pedro Portugal na Galeria Módulo em Lisboa, 1988.

142
Pedro Portugal, Alexandre Melo e António Cerveira Pinto. Fotografia de José Paulo Ferro, 1988.

143
Sem título, 1988, Pedro Portugal. Acrílico s/ tela, (4x) 100 x 80 cm. Colecção Particular, Lisboa.

144
«JOLY», 1988, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 200 x 250 cm. Colecção da Fundação-Luso Americana, depósito na Fundação de Serralves, Porto.

145
«CINDY», 1988, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 200 x 250 cm. Colecção Particular, Porto.

146
«FANNY», 1988, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 200 x 300 cm. Colecção do Ministério das Finanças, Lisboa.

147
«LUCY», 1988, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 200 x 250 cm. Colecção Particular, Lisboa.

148
«MACACA», 1989, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 250 x 200 cm. Colecção Particular, Porto.

149
«FP», 1989, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 250 x 200 cm. Colecção Particular, Porto.

150
«AMO-TE», 1989, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 250 x 200 cm. Colecção Particular, Porto.

151
O Independente, 7 de Dezembro de 1989.

152, 153
Expresso, 21 de Julho de 1990.

154
Sem título, 1990, Pedro Portugal. Serigrafia, 70 x 70 cm, edição de 90 exemplares numerados e assinados, 5 cores, papel Fabriano 350 gr, Impressão Aparte, Lisboa.

155
Público, 10 de Dezembro de 1990.

156
Expresso, 20 de Abril de 1991.

157
Pedro Portugal, Leonel Moura e Pedro Proença, Lisboa, 1991.

158
Público, 7 de Junho de 1991.

159
O Independente, 24 de Maio de 1993.

160
Sem título, 1989, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho 200 x 250 cm. Colecção da Caixa Geral de Depósitos.

161, 162
Atelier de Pedro Portugal na Estrela, 1990. Assistentes «G», Maria João e «Caixa».

163
Sem título, 1989, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho 200 x 250 cm. Colecção Particular, Lisboa.

164
«PORTUGAL», 1989, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 200 x 250 cm. Colecção Particular, Lisboa.

165
«SLEEP», 1989, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, 210 x 160 cm. Colecção Particular, Lisboa. (Polaroid no atelier)

166
Público, 8 de Junho de 1991.

167
«EUCALIPTO/HOMENAGEM», 1991, Pedro Portugal. Diversos materiais, dimensões variáveis, Lisboa (Rotunda do Aeroporto, Festas de Lisboa). Colecção do artista.

168
«EUCALIPTO/HOMENAGEM», 1991, Pedro Portugal. Placa cenografada de granito, 100 x 80 x 15 cm. Letras em latão (destruída).

169, 170, 171, 172
«EUCALIPTO/HOMENAGEM», 1991, Pedro Portugal. Remoção com raiz de um eucalipto na mata de Monsanto, Lisboa.

173
«EUCALIPTO/HOMENAGEM», 1991, Pedro Portugal. Implantação do eucalipto na Rotunda do Relógio, Lisboa.

174
«EUCALIPTO/HOMENAGEM», 1991, Pedro Portugal. Pintura de cor de laranja do eucalipto durante a noite.

175
«EUCALIPTO/HOMENAGEM», 1991, Pedro Portugal. Diversos materiais, dimensões variáveis, Lisboa (Rotunda do Aeroporto, Festas de Lisboa). Colecção do artista.

176
Capa e contra-capa do catálogo editado pela galeria Atlântica para a exposição «*PORTUGAL FOREVER*». Porto e Lisboa, 1991.

177
Vista da exposição «Portugal Forever», Galeria Atlântica, Lisboa, 1991.

178
Vista da exposição «Portugal Forever», Galeria Atlântica, Lisboa, 1991.

179
«*PORTUGAL FOREVER*», 1991, Pedro Portugal. 6 desenhos a tinta-da-china sobre papel, 50 x 50 cm. Colecção Particular, Lisboa.

180
Protótipo de jogo, MDF, 30 x 30 cm, 1991.

181
Vista da exposição «Portugal Forever», Porto, 1991.

182
«*PORTUGAL FOREVER*», 1991, Pedro Portugal. Desenho a lápis de cor s/ papel, 21 x 30 cm. Colecção do artista.

183
Sem título, 1988, Pedro Portugal. Acrílico s/ tela 100 x 81 cm. Colecção Particular, Lisboa. (as silhuetas a negro são Luís Serpa e Mário Teixeira da Silva).

184
PIAF - *Pinderical International Art Fair,* 1991. Forum Picoas, Lisboa.

185
O Independente, 25 de Outubro de 1991.

186
«SALA DE BRINCAR», 1992, Pedro Portugal. Instalação, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, Bélgica. Colecção do artista.

187
Michael Biberstein, Sintra, 1992.

188
Manuel Castro Caldas, Lisboa, 1991.

189
Pedro Portugal no seu atelier da Estrela em 1991.

190
Os ENA PÁ 2000 fazem 10 anos e lançam o disco ENAPÁLIA 2000 — são evidentes as conotações com a Europália e com o auge do cavaquismo: a inauguração do CCB.

191
A primeira fotografia oficial dos IRMÃOS CATITA. Campo de Ourique, Lisboa, 1992.

192
Encontro de Artistas Plásticos no Hotel Ritz em Lisboa, 1992.

193
A mesa com Ana Isabel Rodrigues, António Cerveira Pinto, João Vieira e Rui Sanches.

194
«KOALA», 1992, Pedro Portugal. Instalação, dimensões variáveis, materiais diversos. Colecção Particular, Porto.

195, 196
Alexandre Melo e Pedro Portugal em Serralves durante a montagem da exposição «10 Contemporâneos», 1992.
(Melo tem ao colo um *koala* peluche com um *babygrow* cor de laranja tricotado pela mãe do artista. — o *Koala*, como o eucalipto, são espécies não indígenas do território português. Os milhares de hectares de plantação industrial de eucaliptos em Portugal são na totalidade compostas de espécies não adequadas à dieta dos *Koalas*.)

19
«CIRCUITO DE MANUTENÇÃO», 1992, Pedro Portugal. Instalação, madeira de eucalipto e chapa de metal impressa, dimensões variáveis. Colecção da Fundação de Serralves, Porto.

198
A Capital, 5 de Novembro de 1992

199
Sem título, 1992, Pedro Portugal. Tinta da China s/ papel, 40 x 30 cm. Colecção Particular, Lisboa.

200
«OS 12 INDOMÁVEIS PATIFES», 1992, Pedro Portugal. Tinta da China s/ papel, 40 x 30 cm. Colecção Particular, Lisboa.

201
O catálogo da exposição «DESENHOS ERÓTICOS», na Galeria Diferença, em 1992, era uma pequena cábula em papel dobrado (reproduzida em 1:1) contendo um alfabeto que permitia a decifração dos desenhos.

202, 203, 204
Entre 1992 e 1996 Pedro Portugal não faz exposições. Viaja e trabalha na exploração florestal da família na Beira Baixa.

205, 206
«BRITO ESTILITA», 1994, Pedro Portugal, Manuel Vieira e Fernando Brito. Performance, estrutura metálica, tenda, telefone, água e bananas. Política XXI, eleições para o Parlamento Europeu de 1994. Largo da Misericórdia, Lisboa.

207
«ESPELHO DE CASA DE BANHO», série «Produtos brancos», 1994, Pedro Portugal. Espelho e tampo de sanita branco, 37 x 43 x 4 cm. «Qualquer semelhança é impossível», Loja da Atalaia, Lisboa. Colecção Particular, Lisboa.

208
«ÚLTIMAS PINTURAS», 1996, Pedro Portugal. Apresentação online e em vídeo-conferência (Leonor Nazaré — Paris, Miguel von Hafe Pérez, Porto, Alexandre Melo, Pedro Proença e Pedro Portugal, Lisboa) no Fórum Portugal Telecom, Lisboa.

209, 210
Capa e contra-capa do catálogo «ÚLTIMAS PINTURAS», 1996. Edição de autor, Lisboa.

211
Desenho com os tamanhos em que foram realizadas as pinturas «ÚLTIMAS PINTURAS», 1996.

212
«PP.1UP96», 1996, Pedro Portugal. Acrílico sobre tela de linho, 200 x 250 cm. Colecção do artista, Lisboa.

213
«PP.2UP96», 1996, Pedro Portugal. Acrílico sobre tela de linho, 200 x 250 cm. Colecção do Museu de Serralves, Lisboa.

214
«PP.3UP96», 1996, Pedro Portugal. Acrílico sobre tela de linho, 200 x 250 cm. Colecção do artista, Lisboa.

215
«PP.4UP96, 1996, Pedro Portugal. Acrílico sobre tela de linho, 200 x 250 cm. Colecção do Museu de Serralves, Lisboa.

216
«PP.4UP96», 1996, Pedro Portugal. Acrílico sobre tela de linho, 200 x 250 cm. Colecção do Museu Arte Contemporânea de Elvas, Elvas.

217
Interface do site da exposição virtual «Últimas Pinturas», 1996.

218
O Independente, 15 de Setembro de 1995.

219
«PINTURA SOBRE MADEIRA», 1996, Pedro Portugal. Galeria Edicarte, Funchal.

220, 221
«PINTURA SOBRE MADEIRA», 1996, Galeria Edicarte, Funchal.

222
Vista da exposição «QUEM DESENHA QUER PINTAR», Pedro Portugal. Galeria 1991, Lisboa, 1997.

223
Postal de Natal da ACOS (Associação de Criadores de Ovinos do Sul), 1997.

224, 225
Tosquia de ovelhas para a sessão fotográfica do postal de Natal da ACOS, Lagos, 1997.

226
«ÁGUA DE ALQUEVA», 1997, Pedro Portugal. Mármore de trigaches, 300 x 110 cm. Colecção do artista. (fotografia José Manuel Rodrigues)

227
Expresso, 3 de Maio de 1997.

228
O presidente da Câmara Municipal de Moura, Manuel Mestre e o Presidente da AMDB inauguram a 10 de Maio de 1997 a «estátua da garrafa» numa rotunda em Moura. (fotografia José Manuel Rodrigues)

229
Garrafa de Água Castello que serviu de molde para a execução da garrafa em mármore «ÁGUA DE ALQUEVA», 1997.

230
Expresso, 17 de Maio de 1997.

231
Manuel Correia (Documentário «Fora de Água», 1997 de Catarina Mourão).

232
«PIVOT», 1997, Pedro Portugal. Pivot de rega com secção de 30 m. Beja. Colecção do artista.

233, 234
«NEVE», 1997, Pedro Portugal. Água e químicos. Mértola. Colecção do artista.

235, 236, 237
Montagem da escultura em mármore «ÁGUA DE ALQUEVA», 1997, Moura. (Documentário «Fora de Água», 1997 de Catarina Mourão).

238
Manuel Mestre, presidente da Câmara Municipal de Moura em 1997 durante uma sessão pública na CMM. (Documentário «Fora de Água», Catarina Mourão, 1998)

239, 241
«NEVE», 1997, Pedro Portugal. Água, químicos, Mértola. Colaboração da Força Aérea Portuguesa e dos Bombeiros Voluntários de Beja e Mértola. (Fotografias de José Manuel Rodrigues).

242
Público, 16 de Junho de 1997.

243
Público, 25 de Maio de 1997.

244
Avaliação da escultura «ÁGUA DE ALQUEVA» em Moura ordenada pelo Tribunal da Relação de Évora, 1998.

245
Manuel Camacho, presidente da Associação de Municípios do Distrito de Beja em entrevista ao *Diário do Alentejo*, de 16 de Maio de 1997, afirmava: «É possível o diálogo entre arte e política».

246
Pedro Portugal na apresentação do projecto «Além da Água». Vidigueira, 1997.

247
Público, 15 de Junho de 1998.

248
«PIVOT», 1996, Pedro Portugal. Pivot de rega, 60 m de diâmetro. Colecção do Artista.

249, 250
Imagens da inauguração da escultura «ÁGUA DE ALQUEVA» de 1997. (Documentário Fora de Água, Catarina Mourão, 1998)

251
A garrafa em mármore «ÁGUA DE ALQUEVA», 1997, encontra-se presentemente na margem da Barragem da Capinha (Fundão). Depósito do artista na Junta da Freguesia da Capinha em 2002.

252, 253, 254
«PPORTUGAL COMIC BOOK», Políptico de 26 pinturas apresentado na Galeria Fernando Santos, Porto, 1997.

255
Capa do catálogo «PPORTUGAL COMIC BOOK», 1997. Galeria Fernando Santos, Porto.

256
Convite da exposição «PPORTUGAL COMIC BOOK», 1997. Galeria Fernando Santos, Porto.

257, 258
Imagens do catálogo «PPORTUGAL COMIC BOOK», 1997. Galeria Fernando Santos, Porto.

259, 260
Imagens do catálogo «PPORTUGAL COMIC BOOK», 1997. Galeria Fernando Santos, Porto.

261
Capa do catálogo da exposição «FAMA, LILI E CÃO», 1998, Pedro Portugal. Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão.

262, 263, 264
Desenhos de Miguel Van Hafe Pérez para o catálogo da exposição «FAMA, LILI E CÃO», 1998. Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão.

264
Explicação da pintura «PPP1AA1521.98» de Pedro Portugal.

265
Explicação da pintura «PPP2AA1521.98» de Pedro Portugal.

266
«PPP2AA1521.98», 1998, Pedro Portugal. Acrílico s/ linho, (16 telas) 50 x 62,5 cm. Moldura em casquinha 62 x 74,5 cm. 16 Colecções particulares, Lisboa.

267
Capa da embalagem do PP-ROM para a exposição «*ANCH'IO SON'PITTORE*», 1999, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
(Diogo Dória faz de pintor no clip para a RTP2 anunciando a exposição)

268
Instruções para a utilização do PP-ROM, 1999. Edição Fundação Calouste Gulbenkian e Lusófona, Lisboa.

269
Contra-capa da embalagem do PP-ROM para a exposição «*ANCH'IO SON'PITTORE*», 1999, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

270
«*ANCH'IO SON'PITTORE*», 1999, Pedro Portugal. Instalação, *software* (pp-rom), *hardware*, ecrã *touch-screen,* tela de retroprojecção, cavalete. Galeria de Exposições Temporárias do CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian. Edição de 200 CD-ROM.

271, 272, 273, 274
4 exemplos de imagens produzidas utilizando o *software* PP-ROM no modo manual.

275, 276, 277, 278, 279, 280
6 exemplos de imagens produzidas utilizando o software PP-ROM no modo manual.

281
Vista da exposição «*ANCH'IO SON'PITTORE*», 1999, Pedro Portugal. Galeria de Exposições Temporárias do CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian.

282
Spot RTP 2, 16'', cor, 1999, com Diogo Dória.

283
Mira desenvolvida para a aplicação PP-ROM, 1999.

284
Maquete de explicação para o funcionamento do interface PP-ROM.

285
9 fundos pré-formatados para a aplicação PP-ROM: *outline* e exemplos de manipulação cromática.

286
Vista da exposição «*ANCH'IO SON'PITTORE*», 1999, Pedro Portugal. Galeria de Exposições Temporárias do CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian.

287
Vista da exposição «*ANCH'IO SON'PITTORE*», 1999, Pedro Portugal. Galeria de Exposições Temporárias do CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian.

288
JL, 6 de Outubro de 1999.

289
Diogo Dória durantes as filmagens do *spot* de televisão do PP-ROM nas reservas da FCG.

290, 291, 292
«PILLOWTAUR», 1998, Pedro Portugal. Algodão, espuma e aprestos marítimos, 250 x 200 x 30 cm (edição de 5), Colecção Particular, Lisboa. Almofadas insufláveis (edição de 50).

293
«REVOLUTION BOMBOMBOM», 1999, Pedro Portugal. Maqueta para caixa de bombons evocativa do 25 de Abril. Colecção Particular, Lisboa.

294
Caixa de cubos com o alfabeto PP-Font (edição de 5 exemplares), 2000, cobre com aplicação de esmalte, 2 cm lado, caixa em carvalho francês, 31 x 14 x 5 cm. Colecções particulares, Lisboa.

295
«ALFAPINTURA», 2000, Pedro Portugal. Acrílico sobre tela, 150 x 450 cm (27 painéis com 50 x 50 cm). Galeria Reverso, Lisboa. Colecção Particular, Porto.

296
«PPFONT», 1999.

297
R. Buckminster Fuller, Wichita House, 1948.

298
«GLOCAL DWELLING 300» ©, 1999, Pedro Portugal. Ferro, mogno e contraplacado marítimo, 336 x 493 x 337 cm, ExperimentaDesign99, Gare Marítima de Alcântara, Lisboa. Colecção do Artista.

299
Marcel Duchamp, *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals*, 1913-15.

300, 301
«GLOCAL DWELLING 300» ©, 1999, Pedro Portugal.

302
«2 MATCH FOR PPORTUGAL», 2001, Pedro Portugal. Vidro, acrílico, polistireno, 60 000 fósforos queimados, cabos de aço, madeira e cortiça, 130 x 205 x 100 cm. Exposto na Galeria Filomena Soares em 2001. Colecção Particular, Lisboa.

303, 304
Produção da obra «2 MATCH FOR PPORTUGAL», 2001.

305
«VIEIRA2001.COM», 2001, Pedro Portugal, Filipe Melo, Pedro Proença, Fernando Brito, Pedro Cavalheiro, Bruno Almeida). Performance, materiais e médias diversos.

306
Pedro Portugal, Jorge Sampaio e José Manuel dos Santos, Pestana Palace, 2003.

307
Imagens da campanha de Manuel João Vieira para as presidenciais de 2001. «O CANDIDATO VIEIRA», 20 Anos a Pedalar na Bosta. DVD, 75 mn, 2004, ARCO Films.

308
«25 PINTURAS SINTÉTICAS 25», 2001, Pedro Portugal. Políptico/instalação, 25 pinturas com 62 x 110 cm, acrílico s/tela, *software/hardware*, ecrã plasma, ecrã *touch-screen*, Galeria Fernando Santos, Porto. Colecção Caixa Geral de Depósitos, Lisboa.

309
Dispositivo multimédia para visualização acessória das pinturas da exposição «25 PINTURAS SINTÉTICAS 25».

310, 311, 312
O público pode, através de um *touch-screen* antever num ecrã (16:9) — à escala 1:1 — as pinturas executadas sobre tela apresentadas em sala contígua.

313
«PPORTUGAL 2004», 2004, Pedro Portugal. Couro, poliuretano, ferro, 2000 x 100 x 100 cm. Colecção do Artista.

314
Rendering com a substituição do monumento Cristo-Rei em Almada pelo «PPORTUGAL 2004».

315
Capa e contra capa do DVD «*EVER EVORA*»; Michelle Nicol, Stephanie Moisdon-Tremblay, Hans Ulrich Obrist, Pierre Bismuth e Pedro Portugal. Pestana Palace, 2003, Lisboa.

316
«CIRCUITO DE MANUTENÇÃO», 1992-2006, Pedro Portugal. Colecção da Fundação de Serralves. Exposição «O Poder da Arte. Serralves na Assembleia da República», 2006, Lisboa.

317, 318
«RETRATO RETRETE», 2006-2010, Pedro Portugal. Cerâmica e papel, dimensões variáveis (duas versões). Colecção da Fundação Orgasmo Carlos Foundation.

319
«ASES DA PALETA», Galeria Quadrum, 1989.

320
Pedro Portugal, 2007. Fotografia de Abílio Leitão.

321, 322
Vistas da exposição «*TRETICONOGRAPHY*», 2005, Pedro Portugal. Galeria António Henriques, Viseu.

333
Explicadismo primitivo, 2004, Pedro Portugal.

334, 335
Systema Treticonográfico Geral, 2005, Pedro Portugal.

336
«SGNLS», 2005, 300 x 600 cm (20 painéis), Pedro Portugal. Galeria Marta Vidal, Porto. Colecção da Fundação Ilídio Pinho, Porto.

337
Convite da exposição «SGNLS», 2005, Porto.

338, 339
Vistas da exposição «SGNLS», 2005, Porto.

340
Endofuncionamento Explicadista compreensivo do *Systema* Treticonográfico, 2005, Pedro Portugal.

341
Pedro Portugal no atelier do Chiado, 2007.

342
«JARDIM DAS DELÍCIAS», 2005/2007, Pedro Portugal. Acrílico, fotografia e papel sobre caixa articulada de contraplacado, 200 x 400 cm. Exposto na Galeria Fernando Santos, «Eu Explico», Lisboa. Colecção Particular, Borba.

343
«MULTIGRAPHOS», 2005, Pedro Portugal. Acrílico e colagens sobre tela, 200 x 200 cm. Colecção Particular, Porto.

344, 345, 346
Pintura «JARDIM DAS DELÍCIAS». Projecto e fases de execução no atelier do Chiado e no Eremitério em Borba, 2007.

347
«ARTOM», 2007, Pedro Portugal. Acrílico e colagem sobre tela, 100 x 100 cm. Colecção Particular, Porto.

348
«EU SOU UMA PINTURA E FAÇO PINTURAS», 2007, Pedro Portugal . Acrílico sobre tela, 50 x 50 cm. Colecção Particular, Porto.

349
Hieronymous Bosch, *Tentações de Santo Antão*, tríptico, c. 1500, óleo s/ madeira, 131,5 x119 cm (painel central) x 53 cm (volantes), prove. Palácio das Necessidades, 1913, MNAA INV.1498 PINT.

350
«CATEGORIA-AGGREGAT», 2007, Pedro Portugal. Acrílico s/ papel, 130 x 100 cm. Colecção Particular, Lisboa.

351
«TENTAÇÕES», 2005/2007, Pedro Portugal. Tríptico, acrílico, fotografia e papel sobre caixa articulada de contraplacado, 120 x 220 x 15 cm. Exposto na Galeria Fernando Santos, «Eu Explico», Porto, 2007. Colecção do Artista.

352
Projecto para a «PINTURA HERÓICA ALENTEJO TERRA-MÃE», 2008. Évora.

365, 366, 367, 368, 369
Preparação da tela para a «PINTURA HERÓICA ALENTEJO TERRA-MÃE», 2008.

353
«PINTURA HERÓICA ALENTEJO TERRA-MÃE», 2007/08, Pedro Portugal. Técnica mista, 200 x 600 cm. Apresentada na Fundação Alentejo Terra-Mãe, Évora em 2008 e na exposição «Museu do Esquecimento», Palácio Galveias, Lisboa, 2009. Colecção do artista.

354
Pedro Portugal, Comemorações oficiais dos 35 anos do 25 de Abril de 1974 da Câmara Municipal de Lisboa, 2009. Acção pública: lançamento de 5000 cravos sobre o Largo Camões, em Lisboa. 16:00h, 25 de Abril de 2009.

355, 356, 357
Acondicionamento dos cravos num helicóptero *Alouette III* da Força Aérea Portuguesa no Aeroporto militar de Figo Maduro, Lisboa.

358, 359
«MENSAJÓDROMO», Largo de Camões
(sistema de mensagens em directo para ecrã instalado na Praça Luís de Camões em Lisboa)

360
Público, 26 de Abril de 2009

361
Pedro Portugal, AULA DE PINTURA EQUESTRE, 2009, Universidade de Évora.

362
«*ORGASM PAINTING # 9876*», 2009, Pedro Portugal. Acrílico sobre papel, 400 x 300 cm. Exposição «Não Sou Veado não», Fundação Orgasmo Carlos Foundation, Sala do Veado, Lisboa. Colecção dos Museus da Politécnica, Universidade de Lisboa.

363
Orgasmo Diário #2, 2009, edição de 400 exemplares (suplemento *FODDY*). Asa de Icarus, Lisboa.

364
Insígnia do projecto CRUS0E2, 2010, Monsaráz.

365
Rendering com a embarcação CRUS0E 2 na aproximação à ilha autorizada para a realização da experiência.

366
Hidronautas Carolina Oliveira e Afonso Jesus durante a preparação da experiência.

367, 368
Desenhos dos planos de construção da embarcação CRUS0E 2.

369
Fotografia aérea da ilha autorizada para a realização da experiência CRUS0E 2.

370
Mapa da área da albufeira de Alqueva onde se encontra a ilha autorizada para a realização da experiência CRUS0E 2.

371, 372, 373
Construção da embarcação no estaleiro CRUS0E 2, Universidade de Évora, 2010.

374
Deslocação de prospecção à albufeira de Alqueva, 2010.

375
O princípio da inundação. Athanasius Kircher, Arca Noe, p. 155.

376
CRUS0E 2, cartaz da primeira expedição, 2010.

377
«TENTAÇÕES», 2005/2007, Pedro Portugal. Tríptico, acrílico, fotografia e papel sobre caixa articulada de contraplacado, 120 x 220 x 15 cm. Colecção do Artista.

378
Hieronymus Bosch, *Tentações de Santo Antão*. Tríptico, c.1500. Óleo sobre madeira; A.131,5 X 119 cm (painel central) X 53 cm (volantes). Prov. Palácio das Necessidades, 1913. MNAA inv.1498 pint

379
«TENTAÇÕES», 2005/2007, Pedro Portugal. Tríptico, acrílico, fotografia e papel sobre caixa articulada de contraplacado, 120 x 220 x 15 cm. Exposto na Galeria Fernando Santos, «Eu Explico», Porto, 2007. Colecção do Artista.

380
Tentações de Santo Antão. (volantes fechados).

381
«CATEGORIA-AGGREGAT», 2007, Pedro Portugal. Acrílico, fotografia e colagens sobre papel, 130 x 100 cm. (desenho correspondente com os volantes fechados da pintura Tentações).

382, 383
Exposé com as peças e protótipos conceptuais usados na composição da pintura Tentações (Tríptico aberto).

384, 385
Exposé com as peças e protótipos conceptuais usados na composição da pintura Tentações (Tríptico fechado).

386, 387
Por vezes os artistas e os historiadores em Artória estão em *BRANES* diferentes e a escultura confunde-se com a pintura. (Visualizações realizadas por Horta do Rosário, 2006. Artes Visuais, Univ. Évora. Museu do Ciado, Lisboa).

388
Andreia Brandão (ventoinha segura com ar toalha de mesa de papel à parede). Galeria VPF, Lisboa, 2007.

389
Artur Duarte (parede apagada com borracha verde). Galeria VPF, Lisboa, 2007.

390
Thomas Cole, 1836, «*The Course of Empire: Savage State; Arcadian State; Consummation; Destruction; Desolation*», New York Historical Society, Nova Iorque.

391
Ilustração de Pedro Portugal, 2009.

392
Gravura modificada. Pedro Portugal, 2009. Desenho explicadista demonstrando como o desenho está no lápis e não no olho.

393
O mais recente e melhor edifício para escola de arte em Portugal onde funcionam os cursos de Artes Visuais, Mutimédia e Design da Universidade de Évora. Projecto de Inês Lobo. Custo aproximado 5.000.000€. (os habitantes de Évora chamam-lhe o Inter-Cidades)

394
Artistas-estudantes com Pedro Portugal, o mestre da cadeira de PROJECTOS ETNOMORFICOS II. (Pintura Heróica Alentejo Terra Mãe, 2008 - http://br.youtube.com/watch?v=63Ksno1vWHk)Pintura Avançada II, Univ. de Évora, 2009).

395
Imagem modificada. Pedro Portugal, 2009. (A Aclamação do 0%)

396
Imagem modificada. Pedro Portugal, 2009. (exemplar de *ZENBRIAN*)

397
Barrarquitectura de Filipe Matos sobre arquitectura de Inês Lobo, 2007, Évora.

398
Performance de Orgasmo Carlos «FODAÇÃO», apresentada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 2009.

399
«MISSERRALVES», 2009, na Fundação de Serralves durante o Serralves em Festa.

400
Performance de Orgasmo Carlos, «ORGASMO RICO RECEBENDO UMA FLOR DE UMA CRIANÇA», 2010, Sala do Veado, Museus da Politécnica, Lisboa.

401
Aviso colocado na porta da exposição da *Fundação Orgasmo Carlos Foundation*, Sala do Veado, 2009.

402
Pedro Portugal com as assistentes Claire, Bodil e Adriana no seu atelier do Chiado, 2010.

403
Pedro Portugal com os alunos Catita, Gonçalo, Koen, Jesus, Carolina e João durante a preparação da expedição CRUS0E 2 nos ateliers da Universidade de Évora, 2010.

404
Walt Disney frente ao plano da cidade de EPCOT (*Experimental Prototype Community of Tomorrow,* 1966). As únicas obras de arte pública autorizadas seriam estátuas do rato Mickey e dos seus amigos...

405
Project d,'aménagement de la Grande Galerie du Louvre, 1798, óleo s/tela, 120 x 143 (Museu do Louvre) do pintor Hubert Robertt, um dos primeiros comissários de compras do Louvre.

406
O jovem talento Ricardo Rocha numa sessão de *Orgone Painting*, 2010.

407
«O CURADOR». Ilustração de Pedro Portugal, 2010.

408
Imagem do filme «A RELIGIOSA PORTUGUESA», de Eugéne Green, 2010.

409
Imagem do filme «CINERAMA» de Inês Oliveira, 2009.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA:

ARISTÓTELES (2003). *Poética*. Lisboa: INCM.

ARISTÓTELES (1991). *La Métaphysique*. Paris: Pocket.

ABBOTT, Edwin A. (1993) *O País Plano*. Lisboa: Gradiva.

ARENDT, Anna (1981). *The Life of the Mind*. Nova Yorque: Harcourt.

BAKHTIN, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

BARATA, Paulo Martins (2001). Glocal Dwelling 300, Revista Prototypo #006. Lisboa: Stereomatrix.

BARTHES, Roland (1972). *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press.

BOAS, Franz (1996) *A Arte Primitiva*. Lisboa: Fenda.

BOURDIEU, Pierre (1989) *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.

BROWN, Norman O. (1985). *Life Against Death* (*The Psychoanalytical Meaning of History*), Hanover NH: Wesleyan University Press.

BURROUGHS, William (2003). *A Revolução Electrónica*. Lisboa: Público.

CAETANO, Joaquim Oliveira (1999). *Invocação Destruição; Work & Shop*. Lisboa: Culturgest.

CLAIR, Jean (2010). *La Paradoja del Conservador*. Barcelona: Elba.

CIORAN, E.M. (1973). *De l'inconvénient d'être né*. Paris: Gallimard.

CROCE, Benedetto (1913). *Guide to Aesthetics*. Indianapolis: Hackett.

CONSIGNY, Scott (2001). *Gorgias — Sophist and Artist*. Columbia: University of South Carolina Press.

CRICK, Francis (1995). *The Astonishing Hypothesis*. Nova Yorque: Touchstone.

CRUZ, Maria Teresa (1999). *Anch'io son'pittore.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DAMÁSIO, José Manuel (1999). *Anch'io son'pittore.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DAWKINS, Richard (2003). *O Gene Egoísta*. Lisboa: Gradiva.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1992). *O que é a filosofia?*. Lisboa: Presença.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1995). *O ANTI-ÉDIPO*. Assírio e Alvim: Lisboa.

DUCHAMP, Marcel. *The Creactive Act*, Art News, 56 nº 4 (Verão 1957).

ENO, Brian. http://www.edge.org/3rd_culture/eno/eno_p1.html. Acesso em Junho de 2010.

FREEDGERG, David (1991). *The Power of Images*. Chicago: Universidade de Chicago.

FREUD, Sigmund (1963). *Leonardo da Vinci and a memory of his childhood*. Londres: Pelican.

FREUD, Sigmund (1995). *The Freud Reader*. Londres: Vintage.

FOUCAULT, Michel (1992). *O que é um autor*. Lisboa: Vega.

FULLER, R. Buckminster (1998). *Manual de Instruções para a Nave Espacial Terra*. Porto: Via Optima.

GOMBRICH, E.H. (1999). *The Uses of Images*. Londres: Phaidon.

GOMBRICH, E.H. (2006). *Uma Pequena História do Mundo*. Lisboa: Tinta-da-China.

GOMBRICH, E.H. (2006). *A História da Arte*. Lisboa: Público.

GONÇALVES, Rui-Mário (2004). *Anos oitenta. Vontade de mudança: cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Caminho.

GOODMAN, Nelson (1976). *Los Lenguajes del Arte*. Barcelona. Seix Barral.

HEIDEGGER, Martin (1998). *Caminhos de Floresta*. Edições 70: Lisboa.

HEIDEGGER, Martin (2005). *A Origem da Obra de Arte*. FCG: Lisboa.

JOYCE, James (2000). *Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres: Penguin Books.

LAPA, Pedro (2010). *Linguagem e Experiência* — Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos. Lisboa: Culturgest.

KANT, Emmanuel (1996). *La Fim de Toutes Les Choses*. Arles: Actes Sud.

KUBLER, George (2004), *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega.

KUHN, Thomas S. (1983). *La Structure des Révolutions Scientifiques*. Paris: Flammarion.

KOONS, Jeff (1989). *Full Fathom Five.* Revista Parkett, nº 19, 1989. Zurique: Parkett Verlag.

LORCA, Federico Garcia (1968), *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1997), *Tristes Tropiques*. Nova Yorque, The Modern Library,.

MELO, Alexandre (1996). *Últimas Pinturas — Pedro Portugal*. Lisboa: Asa de Icarus.

MELO, Alexandre (1998). *Artes Plásticas em Portugal — dos anos 70 aos nossos dias*. Algés: DIFEL.

MELO, Alexandre (1999). *Panorama da Arte Portuguesa do Séc. XX*. Porto: Campo das Letras e Fundação de Serralves.

MELO, Alexandre (2007). *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Bertrand.

MITCHELL, W.J.T. (1987). *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.

MOLDER, Jorge (1999). *Anch'io son'pittore.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

NAZARÉ, Leonor (1996). *Últimas Pinturas — Pedro Portugal*. Lisboa: Asa de Icarus.

NAZARÉ, Leonor (1990). *Portugal Forever.* Lisboa: Asa de Icarus.

NAZARÉ, Leonor (1999). *Anch'io son'pittore.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

NIETZSCHE, Friedrich (2002). *Crepúsculo dos Ídolos*. Lisboa: Edições 70.

PÉREZ, Miguel Von Hafe (1996). *Últimas Pinturas — Pedro Portugal*. Lisboa: Asa de Icarus.

PÉREZ, Miguel Von Hafe (2006). *Anamnese*. Porto: Fundação Ilídio Pinho.

PINKER, Steven (2003). *The Blank Slate: The Denial of Human Nature and Modern Intellectual Life*. Londres: Penguin.

PINTO, Antonio Cerveira (1992). «PEDRO PORTUGAL». (não publicado)

PLINIO (1991). *Natural History*, Londres: Penguin Books.

PROENÇA, Pedro (1984). *Étant Donnés.* (não publicado).

PROENÇA, Pedro (1987). «O que eu penso da minha arte». (não publicado)

PROENÇA, Pedro (1989). sem título. (não publicado)

PROENÇA, Pedro (1991). *Triptico*. Gant: Museum Van Hedendaagse Kunst.

PROENÇA, Pedro (1996). *Últimas Pinturas — Pedro Portugal*. Lisboa: Asa de Icarus.

PROENÇA, Pedro (2001). *Sutra para Pedro Portugal*. (não publicado).

PROENÇA, Pedro (2008). *Notas sobre a epicultura*. (não publicado).

PROENÇA, Pedro (2008). *What is artephysis?* (http://budonga.blogspot.com/2008/01/was-ist-artephysis.html).

QUINE, W.V. (1990) *Quiddities, An Intermittently Philosophical Dictionary*, Londres: Penguin Books.

REINHARDT, AD (1991). *Art as Art: the selected writings of Ad Rainhardt*. Los Angeles: UCP.

Ó, Jorge Ramos do (2004). *6=0, Homeostética*. Porto: Fundação de Serralves.

Ó, Jorge Ramos do (2007). *Eu Explico*. Porto: Fernando Santos.

SANTOS, Rui Afonso (1997). *Pportugal Comic Book*. Porto: Fernando Santos.

SILVA, Filipe Rocha da (2005). *A Maniera Moderna*. Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Évora: Universidade de Évora.

SLOTERDIJK, Peter (1987). *Critique de la Raison Cynique*. Paris: Christian Bourgois.

SONTAG, Susan (1990). *On Photography.* Londres: Picador.

SONTAG, Susan (1990) *Against Interpretation*. Nova Yorque: Anchor Books.

STEINER, George (2001). *Grammars of Creation*. Londres: Faber and Faber.

STEINER, George (1992). *No Castelo do Barba Azul*. Lisboa, Relógio de Água.

STOICHITA, Victor I. (1999). *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion.

THOREAU, Henry David (1997). *Walden; or, Life in the Woods*. Boston: Beacon Press.

VIEIRA, Manuel João 1987. Sem título. (não publicado)

VIEIRA, Manuel João (1995). «A arte de Pedro Portugal hoje ou o possível em arte no contexto actual (nacional)». (não publicado)

WARHOL, Andy (2007). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Londres: Penguin.

ARTIGOS EM PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS:

AFONSO, Lígia (2007). http://artecapital.net/criticas.php?critica=120. Acesso em 20 Novembro de 2010.

AZEVEDO, Fernando. Galeria Módulo, Janeiro de 1985.

BARATA, Paulo Martins. PROTOTYPO, *Glocal Dwelling*, n.º 6, Dezembro de 2001.

CARLOS, Isabel. Expresso (Cartaz), sem título, 31 de Outubro de 1992.

CORREIA, Manuel. A Planície, *UMA FENOMENAL GARRAFA*, 15 de Abril de 1997.

DIAS, Carlos. Público. *O que fazer com um "pivot" de rega*, 15 de Junho de 1998.

DIABO, sem título, n.º 1184, 1999.

CORREIA, Manuel. A Planície, *A GUERRA DA GARRAFA. VENCEU O DINOSSAURO*, 15 de Maio de 1997.

EXPRESSO, *PS decide recusar bananas*, 20 de Abril de 1991.

EXPRESSO, *CML tira e volta a pôr "arte pública"*, 8 de Junho de 1991.

EXPRESSO, *Texto contra Cavaco agita Europália*, 4 de Outubro de 1991.

EXPRESSO. *Tribunal manda devolver garrafa*, 18 de Março de 2000.

FROTA, José. Expresso, *Moura repudia estátua de garrafa de água*, 3 de Maio de 1997.

FROTA, José. Expresso (Revista), *Vingança Anunciada*, 17 de Maio de 1997.

GASPAR, Miguel. Diário de Notícias, *Direito de autor reconhecido em tribunal*, 21 de Janeiro de 1998.

GONÇALVES, Eurico. Diário de Notícias, *A descomplexidade de soluções plásticas*, 11 de Outubro de 1992.

HENRIQUES, António. Expresso (Revista), *Mamarrachos dizem Eles*, 30 de Agosto de 1997.

JOSELIT, David. Art in America, *Report From Lisbon. Portugal: The Younger Generation*, Setembro de 1987.

LUIS, Sara Belo. JL, *O artista de poucas palavras*, 6 de Outubro de 1999.

MACHADO, José de Sousa. Semanário, sem título, 26 de Janeiro de 1985.

MACHADO, José de Sousa. Diário Popular, sem título, 9 de Dezembro de 1988.

MACIAS, Santiago. Diário do Alentejo, *Serão bons artistas?*, 16 de Maio de 1997.

MELO, Alexandre. JL, *Pedro Portugal: o princípio da destensão*, 26 de Fevereiro de 1985.

MELO, Alexandre. Expresso (Cartaz), *Pedro Portugal e Pedro Proença: o entusiasmo "homeostético"*, 12 de Abril de 1986.

MELO, Alexandre. Expresso, *As Seis Partidas do Mundo*, 1 de Novembro de 1986.

MELO, Alexandre. Expresso, *Mostruário condensado*, 21 de Março de 1987.

MELO, Alexandre. Flash Art (n.º 148), Junho de 1989.

MELO, Alexandre. Expresso, *PEDRO PORTUGAL*, 21 de Julho de 1990.

MELO, Alexandre. ARTFORUM, Dezembro de 1991.

MELO, Alexandre. Expresso, *Tragam-me a cabeça de...*, 24 de Agosto de 1991.

MORAL, Duarte. Expresso, *Soares é "chic"*, 13 de Abril de 1991.

NAZARÉ, Leonor. Expresso, *Realizar arte*, 29 de Junho de 1991.

NAZARÉ, Leonor. Expresso, sem título, 25 de Novembro de 1999.

OLIVEIRA, Emídio Rosa. Semanário, *A 5.ª exposição homeostética*, 8 de Novembro de 1986.

PORFÍRIO, José Luís. Expresso (Actual), *Emergir, recomeçar a pintura*, 26 de Março de 1984.

PORFÍRIO, José Luís. Expresso, *O que é a pintura agora*, 26 de Janeiro de 1985.

O INDEPENDENTE, *PEDRO PORTUGAL*, 24 de Maio de 1991.

PINHARANDA, João. Arena, nº 1, Fev. 1989.

PINHARANDA, João. Público, *Os artistas estão incomodados com a estupidez dos políticos*, 8 de Junho de 1991.

PINHARANDA, João. Público, *O RISCO DA BANANA*, 14 de Junho de 1991.

PINHARANDA, João. Público, *AS LIÇÕES DA PINTURA*, 14 de Junho de 1991.

PINHARANDA, João. Público, sem título, 18 de Setembro de 1992.

PINHARANDA, João. Público, sem título, 16 de Outubro de 1992.

PINHARANDA, João. Público, *6+9 desenhos em carvalho francês que é mais duro que o português*, 30 de Outubro de 1992.

PINHARANDA, João. Público, *O catálogo de pintura de Pedro Portugal na Internet — "Eu até gosto de pintar"*, 18 de Março de 1996.

PINHARANDA, João. Público, sem título, 16 de Maio de 1997.

PINHARANDA, João. Público, *DO IT YOURSELF*, 17 de Setembro de 1999.

PINHEIRO, Paula Moura. Público (Pública), O "mamarracho de Pedro Portugal", 25 de Maio de 1997.

PINTO, António Cerveira, O Independente, *MARTENS IX - EUROPÁLIA XI*, 25 de Outubro de 1991.

PINTO, António Cerveira, MOURA, Leonel, VIDAL Carlos. Diário de Notícias, *Carta aberta ao meio artístico português*, 14 de Novembro de 1992.

PINTO, António Cerveira, O Independente, sem título, 5 de Fevereiro de 1997.

POMAR, Alexandre. Expresso, sem título, 2 de Fevereiro de 1985.

POMAR, Alexandre. Expresso, sem título, 15 de Junho de 1991.

POMAR, Alexandre. Expresso, sem título, 2 de Novembro de 1991.

PORFÍRIO, José Luís. Expresso, *Emergir, recomeçar a pintura*, 26 de Março de 1984.

PORFÍRIO, José Luís. Expresso, *O que é a pintura*, 26 de Janeiro de 1985.

PORFÍRIO, José Luís. Expresso, *Coisas novas para ver*, 1 de Novembro de 1986.

PORFÍRIO, José Luís. Expresso, *Para além da pintura — Marcas e Citações — Pedro Portugal*, 22 de Junho de 1991.

PÚBLICO, *Arte pública: Portugal rejeitado*, 3 de Maio de 1997.

RODRIGUES, António. JL, sem título, 13 Abril de 1987.

ROSENGARTEN, Ruth. O Independente, *Portugal Irónico*, 7 de Dezembro de 1989.

SANTOS, David. Arte Ibérica, *Também eu sou pintor?*, n.º 29, Novembro de 1999.

SOUSA, Rocha. JL, sem título, 6 de Outubro de 1999.

TRIBUNAL DA RELAÇÃO DE ÉVORA. Processo nº 272/02-3. Acordão de 6 de Maio de 2002.

VELEZ, João Paulo. Público, *Arte Pública, timidez privada*, 7 de Junho de 1991.

VELOSO, Carlos. Diário de Notícias da Madeira, *Pedro Portugal: A teatralidade das imagens*, 4 de Dezembro de 1996.

VIDAL, Carlos. O Independente, *Meia Ironia*, 28 de Junho de 1991.

VIDAL, Carlos. A Capital, *A FATALIDADE*, 5 de Novembro de 1992.

VIDAL, Carlos. A Capital, sem título, 18 de Maio de 1997.