

PARTE II - OBRA



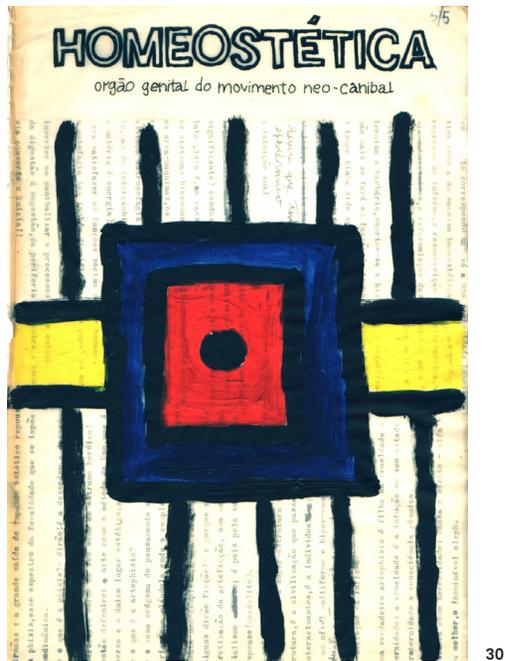
ARCAICO



28



29

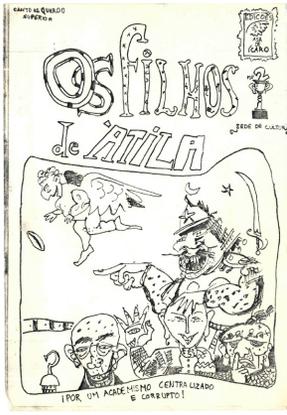


Como homeostasia aplicada à arte, a Homeostética deveria fazer apelo ao equilíbrio termodinâmico, a uma auto-conservação viva dos corpos, a uma permanente auto-regulação das organizações: todos os seus movimentos, de diferença e mesmo de desordem morfológica, teriam sempre supostos impulsos no sentido do reequilíbrio e da absorção crítica das rupturas estéticas entretanto experimentadas pelos seus praticantes. Fossem eles quais fossem e viessem de onde viessem, todos os fluxos da energia artística homeostética alimentariam a existência e a manutenção mesma do sistema. Esta era a ideologia homeostética.

Naturalmente que o trabalho para a causa Homeostética passou a ter uma importância maior do que o trabalho para a escola. Fabricámos um universo e uma mitologia própria para combater a academia e ao mesmo tempo enfrentar necessariamente o mundo artístico que se desdobrava à nossa frente. «Do intenso labor homeostético desses anos, o público teve a hipótese de ver uma meia dúzia de exposições colectivas e talvez tenha tido alguma notícia crítica acerca da última delas, sobretudo por causa do espectáculo de provocação a que ficou associada a respectiva inauguração. Discreto nas realizações e desprezando olímpicamente a sua própria glorificação, o projecto homeostético perdeu em visibilidade externa ou ambição de poder o que viria a ganhar em modo de existência.» (Ó, 2004:34)

É de daí que, no meu entendimento, provém todo o seu esplendor e interesse histórico-cultural. Como se cada um deles à sua maneira e todos em conjunto tivessem assumido o pacto, explicitado na mesma conjuntura por Michel Foucault, de intentar fazer da existência individual uma obra de arte; como se se tivessem obstinado em colocar esta interrogação e em querer retirar dela todas as suas consequências existenciais: “porque razão este desenho, esta casa é um objecto de arte e não a minha própria vida?”. No situacionismo comunitário homeostético, a prática da criatividade, supôs, pois, um novo princípio de autenticidade: o de que o eu não nos pré-existe e que, por consequência, estamos obrigados a constituir-nos a nós próprios, a fabricarmo-nos metodicamente, como se de mais um artefacto artístico se tratasse.» (Ó, 2004:35)

31
32
33
34



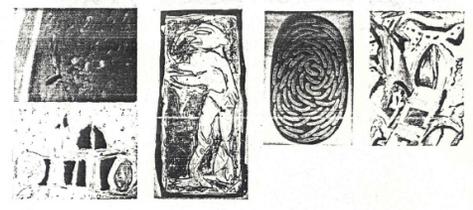
76

HOMEOSTÉTICA

Edição: 1982
Lúcia de Sá e P. da Rosa
TVO, FROB, PIRELLA
MAIA, FROB, WEMBA
MANUE VIXIRA

MANIFESTO HOMEOSTÉTICO

Viviamos em as regras matemáticas de despotismo coletivo. Não temos, nos conflitos, espaço suficiente para a "crise" ou a "excessão", pois, como "discurso" o único caminho de liberdade encontra-se na "crise" ou no "excessão". Não temos, nos conflitos, espaço suficiente para a "crise" ou a "excessão", pois, como "discurso" o único caminho de liberdade encontra-se na "crise" ou no "excessão". Não temos, nos conflitos, espaço suficiente para a "crise" ou a "excessão", pois, como "discurso" o único caminho de liberdade encontra-se na "crise" ou no "excessão".



35

Sob o nome editorial Asa de Icarus foram publicados diversas revistas e panfletos (1982/1983): «Homeostética — O órgão genital do movimento neo-canibal»; «O Escarro Ilustrado»; «Esparta» e «Os Filhos de Átila». Em 1983 é realizada a primeira exposição Homeostética na sala de exposições da ESBAL e publicado no desdobrável da exposição o primeiro manifesto Homeostético.

Depois de ter frequentado parte de um curso técnico de Construção Civil na Escola Comercial e Industrial de Castelo Branco e depois de um ano na Escola António Arroio, Pedro Portugal entra em 1981 com média de 18 valores para a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. No mesmo ano funda com Manuel Vieira e Pedro Proença o Movimento Neo-Canibal que se tranforma em Movimento Homeostética com a integração de Ivo, Xana e Fernando Brito.



37

Como afirma o maior especialista mundial em Homeostética Jorge Ramos do Ó no catálogo 6=0 editado por Serralves em 2004 : «A palavra “homeostética”, que os iria identificar nos anos seguintes, surgiu no quadro de procura de nome para uma revista de arte e estética que deveria divulgar a nova organização artística. Nos corredores da Escola foram então afixados vários cartazes onde se podia ler, a par de outras frases, o anúncio-declaração HOMEOSTÉTICA É O ÓRGÃO GENITAL DO MOVIMENTO NEO-CANIBAL, acompanhado desta outra intenção programática: POR UMA ESTÉTICA NÃO ECLÉTICA MAS SINCRÉTICA... Contudo, a autoria do nome não foi de Vieira ou de Proença, mas de um terceiro elemento que entretanto se lhes juntara. Na verdade, o neologismo “homeostética” foi cunhado por Pedro Portugal em Fevereiro ou Março de 1982, a partir de leituras do livro *O Método*, em que o sociólogo francês Edgar Morin desenvolvía reflexões em torno das teorias da complexidade, prolongando o esforço dos pioneiros da cibernética e de várias outras teorias originadas no campo da biologia. Morin tratava ali o conceito de homeostasia como correspondendo, “em cada ser vivo, a um complexo de estados estacionários (*steady states*) pelos quais o organismo mantém a sua constância e se identifica ao ser que o transporta.



38



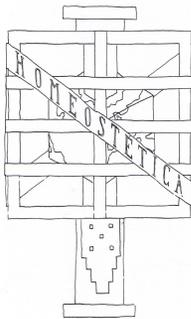
39



40

77

A ideia da fusão Homeostética parecia ser a ideia que estava certa. O método estava definido: determinar oposições relativamente ao contexto de produção através de uma categorização; se o contexto é pluralista, delimitar os componentes do contexto; falsificar, mimetizar, absurdizar, desvalorizar (o grande copianço), des-legitimar, parodiar; obsessão: criar nós de expressão, focos de atenção; hierarquização a partir do elementar; des-complexificação sem recorrência ao elementar. Só existe des-montagem (como a criança que desmonta relógios, brinquedos, carros); mistura e encaixe: estilo (histórico) visto como sequência (Kubler e Bateson). Montagem de in-sequências (estilo egípcio + estilo chinês, arte indiana + expressionismo abstracto, pintura rupestre + pintura *naif*, *pop art* + maneirismo). Exemplos ainda mais concretos: Caravaggio discípulo de Roy Lichtenstein, Giotto vivendo na Índia no período Gupta, um Fídias dos anos 80, etc. Ou situações do género «como eu teria criado a Gioconda, como eu teria filmado *Taboo*», etc.); eclético: articulação de linguagens diversas; esquemas de sentido/esquemas de produção de diferenças. (...) Supor um método muito simples: Estratégias reactivas (isto é, fazer o contrário do que se está a fazer, do que um artista da «moda» ou do que se fez ao longo da arqueologia de toda a História da



41



42

Arte); estratégias construtivas (isto é, determinar linguagens «fechadas» a partir de regras simples). Efeito de jogo. Exige-se a definição de interditos; estratégias des-
construtivas (de dismantelamento de estruturas, formas e jogos pré-existentes).
Estratégia semiológica (tentativa de articulação da linguagem a partir da ideia de
«esquemas de produção de diferenças», que serão esquemas simples); estratégia
sincretista (mistura de estilos, reprodução, cópia, ecletismo mal reproduzido, *kitsch*,
etc.). A Homeostética, mais do que a escola, foi a aprendizagem.



43



44



45

Neste atento texto sobre a Homeostética, Jorge do Ó constata: «Aqui como noutros planos, estes artistas devem também ser colocados muito mais próximos das práticas de filiação conceptual do que da atmosfera neo-romântica que atingiu a maioria dos artistas da primeira metade dos anos 80. Depois, as aparições homeostéticas nunca puseram a tónica no “eu” nem perseguiram o filão modernista do intimismo e da pulsão inconsciente como raiz da sua produção. Bem ao contrário, canalizaram o melhor dos seus esforços para vincar a inconstância do sujeito, ridicularizando exuberantemente a pose do artista e as várias retóricas de legitimação social que, na época, lhe passaram também a estar associadas. Como consequência natural, não poderiam ter sido levados seriamente por quem então já se via a si mesmo de modo grave e circunspecto, ou seja, todos quantos estavam a criar mesmo no “apartamento do lado” e se iam imaginando como putativos artistas oficiais do novo regime democrático, ou aqueles outros que começavam a publicar crítica de artes plásticas. Manuel João Vieira caracteriza retrospectivamente esse sentimento nos termos seguintes: “os homeostéticos esvoaçavam por sobre a realidade; não eram vistos pelo meio das artes como parte do mundo real e, mesmo aqueles que funcionavam melhor nas transacções e na dinâmica das galerias, faziam-no de cima, como que pairando”. “Existiu sempre”, continua, “um sentimento de fantasmagoria”. Ora, esta “dissociação vinha da matriz que nos era comum: nós ficámos perpetuamente marcados por uma espécie de messianismo que se tornou de certa maneira caricatural e demasiado transparente apenas no seu lado de festa e riso, no irónico, no parodiante e no jocoso». (Ó, 2004:35)

80



46



52



47



48



50



53



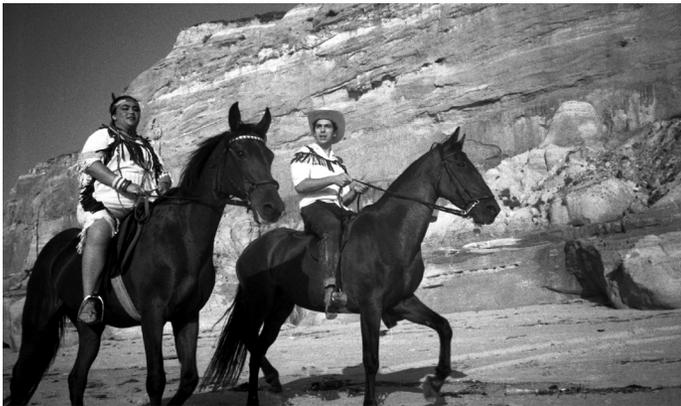
51



49

Durante o período que mediou a entrada para o universo profissional do *art world* desta associação de artistas-estudantes auto-denominados “Movimento Homeostética”, foi de facto produzida uma enorme quantidade de acções e ideias que permaneceram invisíveis e numa aparência de vanguarda convencional só que, no caso, insensata, com um brilho invulgar e com intenções comunicativas “infrascriptográficas” (como Pedro Proença muito bem definiu). A criação do universo 6=0 demorou o tempo da Homeostética.

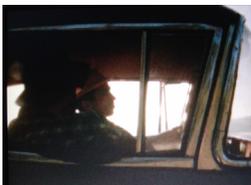
«Tal como para Heráclito, a ideia de Movimento (com M maiúsculo) foi fundamental para os homeostéticos não apenas para provocar o deslocamento como, inclusive, para tornar movediço o mais firme dos solos. Nota Proença: “a vida é mais forte do que a arte que se quer tornar arte; a nossa ebriedade não se confinava a umas quantas pinturitas, mas estendeu-se aos aspectos da vida, mesmo os mais caricatos”. Deve referir-se, a propósito, a existência — muito circunscrita, é verdade — de uma órbita de amigos gravitando em torno do núcleo duro e que se reviu sempre no espírito de construção-desconstrução ou no “esforço de guerra homeostético”, como Manuel Vieira tanto gosta de dizer. Falar de grupo deixa, assim, de fazer sentido, a não ser como correspondendo à parte esotérica do movimento. Podia recorrer-se, em alternativa, ao conceito de espírito mas “movimento” é, em definitivo, o significante que melhor esclarece o devir homeostético, o sentido e o alcance da sua intervenção.»(Ó, 2004:36)



54



57



55



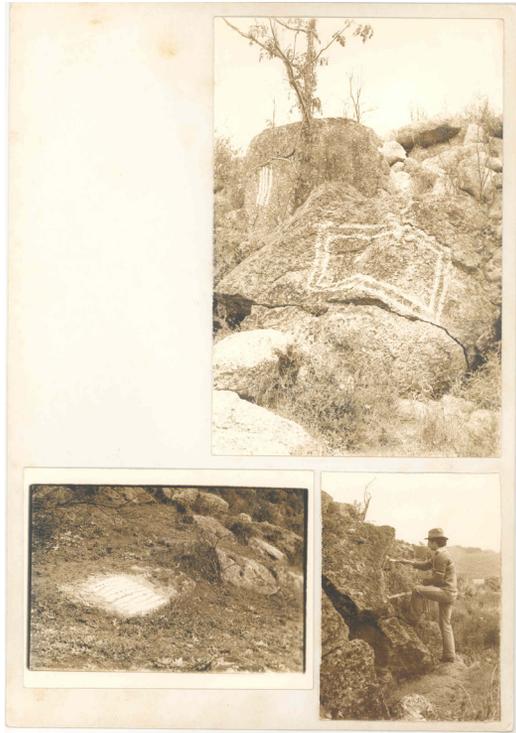
56



58

«Em Outubro-Novembro de 1982 tudo se precipitou. No início do 2º ano lectivo na ESBAL, e após muita insistência de Vieira e Proença, Pedro Portugal — que exactamente admite ter sempre querido “deixar de ser artista” mas que nunca o conseguiu, em grande parte pela acção dos seus “amigos homeostéticos” — pôs de lado a ideia de abandonar o curso de Pintura. Proença lançou a ideia juntamente com Portugal e Vieira e iniciou também contactos formais com Xana — “entrei para lá porque achava o trabalho deles de grande honestidade e sinceridade” — e Ivo, que aceitaram. Foi então que, no átrio da Escola, se realizou um primeiro anúncio da novel Homeostética: um duelo-*performance* entre Manuel Vieira e Pedro Cavaleiro pontuado por gritos lancinantes de Xana que também lançava tinta vermelha sobre os dois oponentes. Por esta altura terá ficado decidido que se faria uma primeira exposição colectiva.» (Ó, 2004:59)

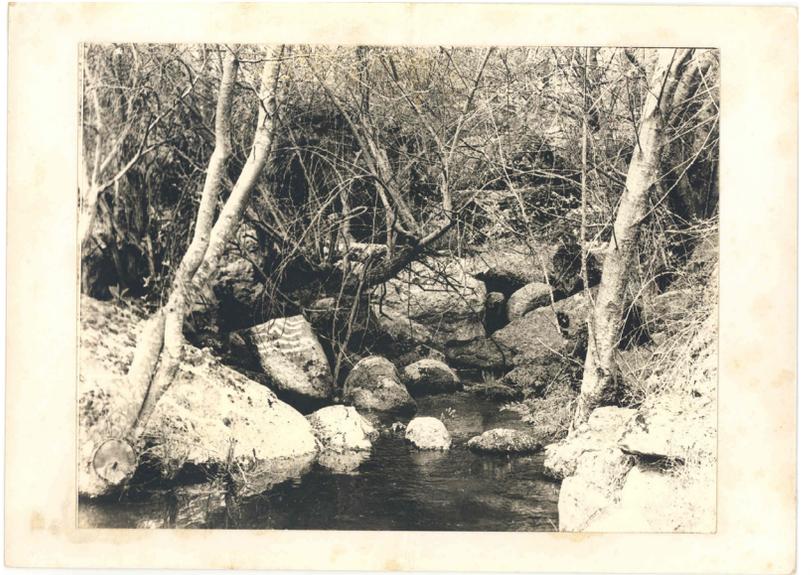




60
61
62



63



64



65
66
67
68
69



84

70
71
72

Durante os anos da ESBAL são organizadas inúmeras viagens a diversas casas de província que são o cenário para a realização de filmes: *O Selvagem*, *Budonga*, ... e de pinturas neo-rupestres. Numa dessas viagens de comboio foi inventado o nome Ena Pá 2000 para um agrupamento *rock* que seria o braço musical da Homeostética.

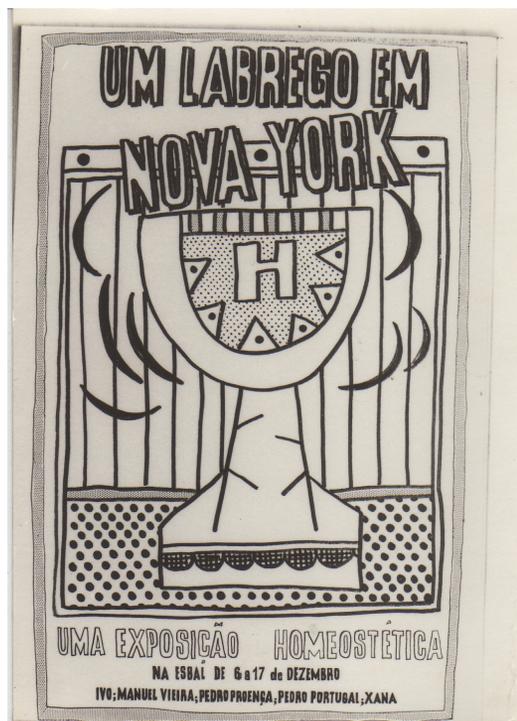
Refazer o Paraíso, regressar ao Paraíso, inventar um mundo estava no enunciado do primeiro manifesto da Homeostética: «Para os homeostéticos tratava-se, e no mesmo sentido que havia apontado Kafka, de demonstrar que nunca se havia saído do Éden, podendo dessa maneira ousar assumir o dever militante de contrariar a propensão para o infernal!». «Num outro texto-bandeira assinado por Proença é-nos dado ler: TODA A ARTE ... FRAUDE (diz [despudoradamente] Pedro Portugal) / TODA A ARTE ... RAPTO (digo [eu] / ou uma delicada estupidez (...)) / TODA A ARTE ... SIMULACRO DE FRAUDE / TODA A FRAUDE ... SIMULACRO DE ARTE ou FRAUDE & SIMULACRO: O MIMETISMO. O conceito de antropofagia foi central para os homeostéticos, adquirindo significado no plano do auto-consumo mas também no da apropriação de linguagens externas. A consciência homeostética impôs o dogma da cativação, da cópia e do ecletismo porque partia do postulado de que a arte e as suas práticas não vinham do nada. Foi amplamente defendida a legitimidade da adesão, da interiorização, da digestão e, por fim, da citação de todo e qualquer modelo artístico, presente ou pretérito. O passado deixou de ter a função de prova e de exemplo moral para se transformar num tesouro inesgotável, sem princípio nem fim, de referências, formas e modos de fazer. “A história é nossa a partir do momento em que se refaz a nossa vida, em que se torna actual”. Por isso, escreveu Proença, não seria disparatado dizer: “a história é a confluência de todas as modas, na sua singularidade, no seu sincretismo e na sua potencialidade; a história é a morfologia que torna mais rica a nossa plenitude!”.» (Ó, 2004: 38)



A 2.^a exposição Homeostética «Um Labrego em Nova York» (1983) era a tomada de consciência de que os labregos eram os próprios homeostéticos e a sua condição mais do que pós-moderna: o Português tinha passado de um honesto homem do campo para um nómada num mundo desmesurado, onde a concorrência não se estabelecia com o vizinho do lado mas com o melhor do mundo. A inteligência portuguesa mais nova não teve tempo sequer para saborear a ressaca revolucionária largando a todo o vapor para a euforia embriagada que internacionalmente estava na moda.



86



76



77



79

78

75

Os anos 80 comprimidos têm a crise que emerge após a morte de Sá Carneiro: Governos Balsemão, Freitas do Amaral, Mota Pinto e Mário Soares. Em 1985 aparece uma nova figura mitológica saída dos anos 70, o verdadeiro homem da Regisconta que sobe triunfante a uma oliveira mágica do poder no Congresso do PPD na Figueira da Foz. A integração na Comunidade Económica Europeia, a vitória absolutista de Cavaco e Herman José são o *zeitgeist* que fazem o *ersatz* da Homeostética. A emergência, auge e decadência da Homeostética corresponde em rigor a este período de *aforia*. Num texto de Pedro Proença sobre o contexto da altura chamado *Étant Donnés* é dito: «O Herman é o émulo mediático da Homeostética e a sua decadência (esgotamento) é a decadência da Homeostética. Para um espectador exterior ao embrógllo nacional entre 1982/86 o exotismo Português é palha nos filmes do Wim Wenders e do Alain Tanner (a *Cidade Branca*, com a nossa amiga Joana Vicente em plano final) dão conta do ar-fora-de-tempo bom para turistas. A ideia *post-moderna* americana do consumismo replicante (que Pedro Portugal foi o primeiro a importar por cá) era inadequado a um país em grande parte medieval-artesanal e tardo-modernista, ainda não tão desertificado.» (PROENÇA, 1984)

80



87

81

A porta do bar Frágil era um local obrigatório até altas horas da noite só para ver quem entrava e quem ficava à porta. A porteira era a nossa amiga da ESBAL, a temível Inês Simões, que filtrou durante anos os eleitos que podiam pertencer à elite.

EDUCAÇÃO ESPARTANA

ENVOLVIMENTO HOMEOSTÉTICO POST-PARADOXOLÓGICO, INFRACRÍPTOGRAFICO E TRANSMEMPEICO

**CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS
COIMBRA
1986**

82

ARTISTAS GRÁFICO DE POPULARIDADE COIMBRÃO

BOXA PARADOXA

TENDÊNCIAS INDIVIDUAIS

	F. BRITO	IVO	M. VIEIRA	P. PORTUGAL	P. PRADENÇA	XARUA
1983	○	△	□	×	▽	◇
1984	○	△	□	×	▽	◇
1985	○	△	□	×	▽	◇
1986	○	△	□	×	▽	◇

TENDÊNCIA HOMEOSTÉTICA

TIPAS DE TENDÊNCIAS:

- NEO-CLÁSSICO
- ABSTRACTO
- △ CONCEPTUAL
- × SIMBÓLICA
- ▽ ART-POP
- ◇ BARROCO
- PUNKRILISMO
- SURREALISMO
- PRIMITIVISMO
- ▽ ANTESMARTO
- ◇ VIDEO-ART/CIÊNCIA
- ▽ OUTROS

83

88



84



85

O Dogma DOXA EST IN PARADOXA permitiu-nos não cair no parolismo omissivo e dar uma certa «glória» (KAVOD) a esta situação paradoxal. Ao contrário do grupo autofágico dos «Arquipélagos» (SNBA, 1985) — narcísico-omissivo — a ideia dos CONTINENTES é a de globalização sem submissão ao imperialismo americano e sem excessivo solipsismo. O conceito de «Margem» de Derrida (e de Quadrum nalguma Arte Conceptual) estendeu-se ao mundo como ornamentalidade. A Margem só tem sentido relativamente a um pequeno espaço (a «ilha») e insere-se num espaço maior. «O nosso espaço é o nexa de todas as marginálias e o que as contém. Nesse sentido é uma Multiplicidade (via Deleuze) não-enquadrável: isto é, não há monologia que nos feche. (...) Por isso a Homeostética prefere a Sofística à Filosofia e a patafísica à metafísica. A pluralidade de Cage-Joyce implica uma intencionalidade/não-intencionalidade em colagem/des-colagem permanente. Isso foi claro desde o início, e o dadaísmo fracassante vem precisamente de não considerar o triunfo mediático como «a prioridade». Caso exemplar de P. Portugal e «suas» entrevistas, o auto-destrutivismo de F. Brito, o exílio edénico de Xana, o dadaísmo selvático de Vieira, o hiperpositivismo de IVO.» (PROENÇA, 1984)

A vinculação a galerias comerciais destes artistas foi quase imediata, num período em que os jornais dedicaram uma atenção sem precedentes e não repetida às artes visuais.

A primeira referência escrita sobre a minha actividade artística é de Março de 1984. José Luís Porfírio num artigo no *Expresso* «Emergir, recomeçar a pintura» (26-03-84) do caderno «Actual». Denota o entusiasmo da altura pela pintura: «Emergência de uma geração nova e cada vez mais jovem, re-começo da pintura de artistas de outras gerações: dois exemplos, duas exposições que testemunham uma nova situação.» Porfírio contrapõe a exposição colectiva «Uruboros» na galeria Módulo, com Pedro Casqueiro, Madalena Coelho, Ilda David, Pedro Portugal, Pedro Proença, Ruth Rosengarten e Ana Vidigal e que classifica como o «nascer de um novo caos de contraditória informação visual, sem vanguarda nem retaguarda» e uma exposição de João Vieira na extinta Galeria Altamira: «o domínio das matérias e das expressões; o trabalho bem feito que sabe o que é.» E sobre as pintura de Pedro Portugal: «fundo de pintura bem sensual com bonecos-bichos à tona, jogo brincado entre a figuração e a pintura, o mais novo.» (PORFÍRIO, 1984)



José Luís Porfírio no jornal *Expresso* em 26 de Janeiro de 1985 a propósito da primeira exposição individual de Pedro Portugal na Galeria Modulo em Lisboa: «São algumas dezenas de pequenos formatos a óleo, os mais recentes, e a lápis de cera, os outros. Trata-se de um pintor que começa e a expressão dos seus desenhos está singularmente adaptada a esse começar: linguagens figurativas elementares, a marca dos desenhos da areia dos índios americanos, a lembrança da figuração infantil, linguagens, sinais, elementares figurações do espaço e das direcções fundamentais, em pequenas explosões que apontam para um sem-número de possíveis; um deles já vem sendo desenvolvido nos pequenos óleos mais contidos na cor, cheios de referências urbanas e decorativas, menos brincados talvez. Um começar pelos princípios das coisas com uma continuação em que o tempo e o espaço parecem afunilar numa experiência mais limitada.

Num passeio imaginário ou real que tivesse que dar pelas galerias de Lisboa começava-o e acabava-o diante da paleta do José Barrias, na sua pintura-pensamento que me parece uma fronteira entre mundos ou tão só entre gerações novas que começam logo mais adiante na sensualidade de Rocha Pinto e na figuração antiga, nova e retro de Pedro Portugal, gente que não porá como Barrias questões à pintura mas que, espero, as tentará pôr na pintura.

Diante desta paleta ponho uma questão: o que é pintar agora? Inocência renovada ou assumida perversão?» (PORFÍRIO, 1985)

Sou referido como pertencendo ao tipo de gente que pinta mas cuja pintura não diz: «Olha para mim! Eu sou uma pintura que reflecte sobre o facto de ser pintura, e, embora isso não seja um assunto, se me estás a pintar, deves saber como e o que é que se deve pintar agora. — Ser ou não ser uma pintura pintura, como se dizia.»

90



87

Uma pintura pintura é uma pintura que é mais do que só a pintura que ela é. Admitamos que há pensamento do artista sobre o que está a fazer—só que isso nem sequer é o mais importante sabendo da nulidade da maior parte do que é pensado pelo artista quando pinta ou quando pensa na pintura. Uma pintura é uma imagem. Não é substituível literalmente por palavras. Na realidade estas pinturas não continham pensamento e também não diziam grande coisa, não tinham nada a ver com desenhos na areia de índios americanos, nem figuração infantil, nem decorativismo urbano. Teriam mais a ver com banda-desenhada pós-modernista e *graffiti*, com figuração francesa à mistura e Keith Haring e Jean Michel Basquiat, que eram os heróis da altura, e ainda com uma grande dose de atraso mental deliberado. No mesmo dia, mas no jornal *Semanário* (26-01-85), José de Sousa Machado informa sobre a exposição na galeria Módulo: «A visita é obrigatória devido não só à cativante beleza e sobriedade dos óleos mais recentes mas também porque permite ao espectador comum acompanhar a evolução que o pintor experimentou até chegar à depuração quase desmaiada e à figuração elementaríssima que os óleos testemunham. A exposição está organizada em três espaços distintos que correspondem cronologicamente a períodos diversos da actividade plástica de Pedro Portugal. As intenções são diferentes nos três casos mas entre eles esboça-se uma relação de continuidade que confere à exposição um forte cunho retrospectivo, não tanto enquanto breve biografia do pintor mas no sentido em que o passado pode iluminar e esclarecer o momento actual.



88

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



89

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

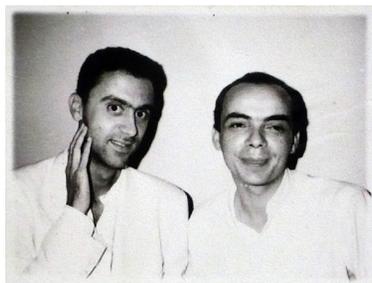
Embora se trate de um pintor jovem, nascido em 1963, os trabalhos expostos manifestam uma clara maturidade que se traduz por um lado na exigência de rigor no tratamento da cor e delimitação dos esboços figurativos e também na contenção assumida enquanto forma de conhecimento; uma espécie de asceticismo que abdica de tudo aquilo que não é essencial.

Se na altura de «Uruboros» a pintura de Pedro Portugal se apresentava como uma celebração da cor e do sonho, povoando as telas de fantasias pueris assentes na elementaridade e economia de meios característicos das crianças, nos óleos mais recentes a excessiva contenção produz resultados surpreendentes que têm que ver com a redução da figuração à sua mais ínfima sugestão. Este esforço denota por outro lado um voo no sentido do absoluto, uma tentativa de fixar a carga telúrica das formas mais simples lançando-as em cenários estáticos e intimistas.» (MACHADO, 1985)



90

Alexandre Pomar e Mário Teixeira da Silva, Lisboa 1985.



92

91

Alexandre Melo e Manuel Castro Caldas, Lisboa 1985.



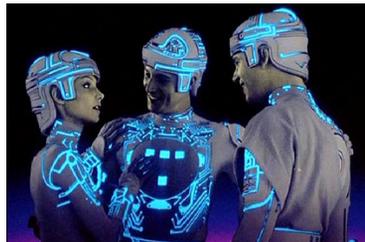
92

Fernando Azevedo e Rui Mário Gonçalves, Lisboa 1985.

Em Janeiro de 1985 o artista Fernando Azevedo, na altura também director do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian e da direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes, escreve um texto para o desdobrável impresso para a minha primeira exposição individual na galeira Modulo. Não é uma qualidade comum o discurso encomiástico de um artista sobre outro. Os velhos artistas escrevem sobre os novos artistas por vaidade ou para demonstrar aos outros artistas a sábia capacidade de ver uma nova combinatória e relacioná-la com o mundo? O texto que refiro termina assim: «Pedro Portugal, participa, é, proclamo-o, um magnífico pintor do mundo mágico em que já vivemos!» (...) «Se o acaso, por mim, reuniu numa só leitura imagens afinal tão diversas, talvez que o não seja tanto assim. Digamos que a juventude do pintor é paralela à juventude dos processos utilizados para a inovadora linguagem fílmica que refiro. De resto, penso que os diversos mundos se tocam, no tempo em que se encontram; e que a ironia e o humor, sobretudo este, formam diferentes modos de ser, no percurso do homem e conforme ele se vai defendendo para fazer ruir, em gesto visível, o que lhe é impiedosamente imposto. E, também, ou principalmente, fazendo amar, ou dando a amar aquilo que mais ama. Outra ideia que tenho é a de que, assim como este halo das figuras serenas de Pedro Portugal (não imóveis, note-se), halo de luz pegado às figuras como outrora a sombra, não se ignora no mundo do tecnicismo holográfico e digital das imagens feitas e reenviadas, não se ignora tão-pouco no mundo directo dos aborígenes da Austrália, dos índios da Amazónia, de certas civilizações negras, ou mais para trás, buscando o princípio, da pré- história. E porque não do Antigo Egipto, a língua desenhada do hieróglifo, a linha “halográfica” do baixo-relevo das paredes dos templos iluminados em contra-luz pelo sol do deserto? E porque não, um começo, mais começo ainda, quotidiano e puro: o modo das crianças, a sua imediata, colorida e fascinante imagem do mundo?» (AZEVEDO, 1985)

93

93



94

Revi, à pouco, "Thru", o filme de Lisberguer, que a Walt Disney produziu em 1988 com o seu fabuloso arsenal de técnicos e especialistas de efeitos. Evidentemente, o grande, o mais formidável espectáculo; por dentro dele, ainda, uma surpreendente procura de linguagens ou de uma ^{so} empolgante linguagem visual que vem a fazer-se a partir de e com várias outras, comandada, não só na aparência, pelo que de exacto tanto quanto de versátil, a digital alcançou já. No vertiginoso mover das imagens, no espaço abstracto que quasi sempre em mutação constante, as sustém e multiplica, ficou-me com a sua história e para além dos mitos criados ou invocados, uma espécie de halo que acompanha todo o seu lento mover. Ficou, como apisionando-as, numa memória de contornos, o seu desenho exterior, enfim o seu holográfico e contagiante ~~assim~~ perimetro. Acontece que revi, e também à pouco, os desenhos ^{as} e pinturas de Pedro Portugal, de que a maior parte está nesta exposição, que fazem esta sua ~~boa~~ ^{boa} bela exposição.

Não é meu intuito trazendo aqui as duas situações, a do filme e a da pintura, fazer de propósito, estética comparada ou coisa semelhante. Igualmente até se o Pedro Portugal terá sido de "facto" tocado pelo filme de Lisberguer, ou se lhe apraz seguir a companhia aqui assim chamada. O importante, porém, é o para mim, e que, desde ^{seus} desenhos e pinturas eu guardo também, para além das histórias e dos mitos criados ou nelas invocados, uma memória do

94

95

Fernando Azevedo escreve isto em quatro páginas manuscritas sem eu lhe ter dito nada e olhando só para as pinturas. O que vejo neste texto de Fernando de Azevedo é a demonstração de que saber ver é um conhecimento especializado dos artistas. Quando um artista olha para uma coisa vê dez vezes mais coisas que outro profissional da arte e cem vezes mais que um membro anónimo do público. Nenhum artista chorou em frente a uma pintura (a não ser de raiva) nem nunca pagaria o que é pedido por uma qualquer pintura. «Tendo, assim, como que traçada uma malha de cruzamentos que são vértices comunicantes entre a pura visualidade, o alto grau sensível de uma cultura e a disciplina criativa em Pedro Portugal. À vontade no seu tempo como noutro qualquer, procurando porém, e encontrando, talvez o estilo, talvez apenas o modo em que, do que sabe, fica verdadeiramente à vista o que demais puro quer saber. A figuração deste pintor não se nega nem ao quotidiano nem ao exorcismo que evidentemente o transcende. Da *Break Dance* a *Lancelot* e o *Santo Graal*, da máquina de música à batalha hierática de Bayeas, por exemplo, dá-se nesta pintura de Pedro Portugal, pela escrita que a percorre àqueles dois níveis, uma descoberta e um encantamento. O lápis de cera satura de cor ou entenece, harmoniosamente, as superfícies, quer narrando, quer abstractizando, e, do quotidiano como mitologia ao mito como transcendência, fiel ao muro, ao plano do papel, à tela, à cor pintada, a arte deste jovem artista projecta-se num outro espaço, novo, movente e deslumbrante que lhe corre paralelo. A isso é preciso estar atento.» (AZEVEDO, 1985) (1)



96

95

(1) Eu próprio ainda tenho dificuldade em analisar e pensar com o que é que tem a ver uma figuração como esta. Uma preferência pelo primitivo? Mas em que estágio simbólico? Pós-Egípcio, Neo-Mesopotâmico, Retro-Graffiti ou Para-Aborígine?

Módulo**Pedro Portugal:
o princípio
da destensão***Alexandre Melo*

Não se deve a gralha o facto de neste título aparecer um e num sítio onde seria suposto estar um i.

A intenção inicial era utilizar a palavra **destensão**: «tracção excessiva e/ou violenta que provoca deslocamento ou repuxo» (na formulação brasileira do Novo Dicionário Aurélio). Uma definição que reúne sob uma mesma designação duas situações consecutivas mas opostas: «tensão demasiada» e «afrouxamento, relaxação». A duplicidade da palavra é útil e recuperável para balizar balanços do gosto artístico, mas já que se pretendia enfatizar a contraposição havia que sublinhar o binómio **tensão/des-tensão** (suprimido o travessão por capricho estético).

Como o título tem duas palavras, acrescenta-se que **princípio** vale na dupla acepção de começo e lógica. Ou, mais exactamente, esboço de começo de uma lógica a apreender.

1. **Tensão** é referência genérica aos registos expressionistas ou metafísicos que predominaram no panorama internacional e nacional — descontados alguns anacronismos natos que se eternizam e ressaltadas algumas personalidades a consagrar — das artes plásticas dos primeiros anos destas décadas.

São trabalhos frequentemente centrados na figuração humana e na evocação ou propulsão de espaços e situações vitais. Cedendo à generalização simplificadora, são arrebatamentos ou asceses que se desforram da falência do homem e do progresso racionais, ou modernos.

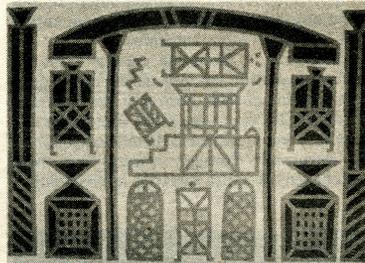
Não se deve esquecer que uma desforra não pode, em limite, escapar à lógica do jogo que a antecedeu; é, apenas, uma tensão demasiada.

Destensão.

As formas que tomarão os deslocamentos ou os repousos do corpo já solto da tensão são do domínio da profecia que é a mais descontraída área de exercício da opinião. Diga-se então, em desabono do revanchismo das luzes, que tudo será lírico mais que lógico, lúdico mais que táctico. Assim sugerem o cinema mais espectacular, alguns discos ou telediscos.

Exemplo entre muitos, e muito diversos, são os trabalhos — pastel e óleo — de **Pedro Portugal** expostos na **Módulo**.

2. No discurso e no gesto, é como se a um novo pintor fosse possível passar do exercício



Pedro Portugal no Módulo: o aprumo do ofício

jovial do talento e da imaginação para o aprumo do ofício, sem necessidade de dramatizar a promoção através de uma qualquer política de si próprio ou pose excessivamente voluntarista.

Pedro Portugal é um rapaz discreto de 21 anos. Na noite da inauguração estava um pouco nervoso, mas bem disposto.

Algumas características plásticas do movimento da destensão que estes trabalhos conformam:

Um código de estilização figurativa ou, mais genericamente, sistema de sinais (de referência antropomórfica) reportável — liricamente — às histórias infantis (lendas, lutas de super-heróis) e — mais directamente — à banda desenhada e ao cinema de animação. Vocação simbólica e narrativa que se confirma nas histórias inventadas antes e contadas depois, diante dos quadros. Note-se que aproximações e grafismos vários — integráveis na linhagem dos **graffiti boys** americanos — se resolvem aqui nos antípodas de qualquer tendencial espontaneísmo de execução.

Ressalta, ao contrário — num trabalho de composição predominantemente em superfície — o apuro no tratamento da face visível dos materiais e a harmonia na distribuição das formas. São exemplos concretos o recurso à simetria, ou aos tons pastel, em zonas de homogeneidade cromática que chegam à monocromia com nuances. A pequena dimensão dos trabalhos realça os valores de delicadeza.

Seriam desenhos e pinturas descansados se este tempo já soubesse os segredos do cansaço e das sestas. Por detrás dos olhos, Pedro Portugal terá o sono muito leve, como o sorriso. Não sei se se insónias. ■

Alexandre Melo tem um discurso mais inflamado no Jornal de Letras, Artes e Ideias (26-02-85). Num artigo intitulado «Pedro Portugal: o princípio da destensão» avança: «No discurso e no gesto, é como se a um novo pintor fosse possível passar do exercício jovial do talento e da imaginação para o apuramento do ofício, sem necessidade de dramatizar a promoção através de uma qualquer política de si próprio ou pose excessivamente voluntarista.

Pedro Portugal é um rapaz discreto de 21 anos. Na noite da inauguração estava um pouco nervoso, mas bem disposto.

Algumas características plásticas do movimento da destensão que estes trabalhos conformam:

Um código de estilização figurativa ou, mais genericamente, sistema de sinais (de referência antropomórfica) reportável — liricamente — às histórias infantis (lendas, lutas de super-heróis) e — mais directamente — à banda-desenhada e ao cinema de animação. Vocação simbólica e narrativa que se confirma nas histórias inventadas antes e contadas depois, diante dos quadros. Note-se que aproximações e grafismos vários — integráveis na linhagem dos *graffiti boys* americanos — se resolvem aqui nos antípodas de qualquer tendencial espontaneísmo de execução.

Ressalta, ao contrário — num trabalho de composição predominantemente em superfície — o apuro no tratamento da face visível dos materiais e a harmonia na distribuição das formas. São exemplos concretos o recurso à simetria, ou aos tons pastel, em zonas de homogeneidade cromática que chegam à monocromia com *nuances*. A pequena dimensão dos trabalhos realça os valores de delicadeza.

Seriam desenhos e pinturas descansados se este tempo já soubesse os segredos do cansaço e das sestas. Por detrás dos óculos, Pedro Portugal terá o sono muito leve, como o sorriso. Não sei se insónias.» (MELO, 1985)

E ainda Alexandre Pomar no *Expresso* (02-02-85): «É uma primeira individual que confirma a atenção despertada por anteriores aparições, pela posse de um notável domínio técnico sobre os processos, o lápis de cera e o óleo, e a emergência de uma “maneira” que se transporta entre aqueles e os sucessivos discursos que na exposição se reúnem. Das imagens irónicas em que se recolhem sinais primários às arquitecturas dos últimos trabalhos, P.P. diverge das soluções alheias e tece desafios ao seu próprio talento.» (POMAR, 1985)



98

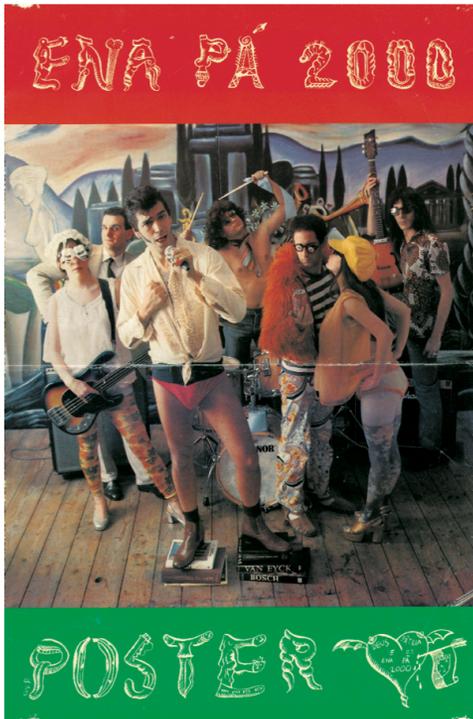
Em 1985 estava no 4.º ano do curso de pintura da ESBAL. Fui eleito presidente da Associação de Estudantes da ESBAL numa lista única. Durante o mandato de um ano procedi ao arranjo da sala de exposições dos alunos com a instalação de um sistema de iluminação, pintura das paredes e recuperação das janelas. Procurei ainda garantir a manutenção para a Associação de Estudantes dos vários espaços que pertenciam à Associação, o que me valeu um guerra surda com a direcção da ESBAL, tendo incluído arrombamentos e mudanças de fechaduras. Devo notar que a direcção da Associação de Estudantes seguinte, uma turba de tardo-trotskistas da mais baixa extração, perdeu todos esses espaços para a direcção da ESBAL.

Nunca me pareceu estranho que o trabalho de grupo que fazia com os outros artistas homeostéticos não fosse apresentado aos professores da escola (incluído as pinturas desenhos e *performances* apresentadas na própria escola). Aliás, ainda tenho as cópias de pinturas de Henrique Pousão que eram obrigatórias no 4º ano de Pintura e que por inépcia ou rigor académico do professor da cadeira da altura, Gil Teixeira Lopes, foram consideradas insuficientes ou reveladoras de pouca motivação para executar o programa. Um assunto que quase levou ao chumbo na cadeira não fosse a intervenção meritória de Lagoa Henriques, a quem devemos a sensibilidade que sabemos, e que tinha dado, a mim e ao Pedro Proença, uma nota de 18 valores na cadeira de Introdução às Artes Visuais pelo filme *O Selvagem*.



99

100



101

“PRESERVATIVOS VIRIACTO — OS MELHORES PARA O ACTO!”
Acrílico s/ tela, 100 x 125 cm. Depois de fotografada e feitas ampliações *standard* serviu para recortar e dobrar para a realização de uma pequena edição de 32 preservativos distribuídos num concerto dos Ena Pá 2000 no B-leza em 1986.



102



Em 1986 Alexandre Melo passa a ter o domínio da opinião sobre a arte em Portugal ultrapassando Alexandre Pomar e José Luís Porfírio numa batalha dentro do jornal *Expresso* que só acabará anos mais tarde. O *Art World* em Lisboa são 100 pessoas que vão quase todos os dias ao Frágil. Não há possibilidade educada de erro ou distração. Um dos assuntos que fez Melo brilhar na altura foi precisamente o seu oportuno entusiasmo com a Homeostética. A palavra «homeostética» faz eco. Melo associa-se à invenção.

Melo, num artigo metodológico de duas páginas no «Cartaz» do jornal *Expresso* de 12 de Abril de 1986 faz título com: «Pedro Portugal e Pedro Proença: o entusiasmo “homeostético»». Diz: «Incluem-se na “quarta vaga” de artistas plásticos dos anos 80, o que é sintoma da aceleração do ritmo de revelação de artistas e correspondente diminuição de idade da respectiva promoção pública. Surgiram em 83 sob a sigla do Grupo Homeostético e têm agora duas novas exposições em Lisboa». Toma notas, é rápido e não perde nenhuma ponta. Descreve compreensivamente, tolerante e analiticamente a formação e evolução do equívoco Homeostético. Transcreve cuidadosamente referências a Feyerabend, Lyotard e Bakhtin e diz: «Alguém há-de, com certeza, descobrir em tudo isto uma animação algo escolar e muito adolescente — se é que os dois adjectivos não se excluem. Por mim, ultimamente, só tenho conseguido encontrar vantagens na animação adolescente. Tanto mais quanto, neste caso, ela é sintoma — para além da animação global já referida — de uma das características fundamentais do que teremos que chamar a atitude homeostética: o sincretismo e o entusiasmo.» Alexandre Melo, de uma forma lúcida e intuída não se coíbe de expressar o seu distanciamento técnico com todas estas excitações: «Os trabalhos apresentados por Pedro Portugal na sua primeira exposição individual identificavam-se por uma figuração antropomórfica fortemente geométrica e exaustivamente narrativa. Cada quadro “contava uma história” com personagens, enredos e cenários próprios. Mas porque a história não era uma anedota, o espectador que a quisesse conhecer teria que a adivinhar com o mesmo afincamento com que o autor a inventara, e representara, depois, segundo regras estritas — simetria, bidimensionalidade — de composição. Supõe-se que seriam histórias de guerreiros, rainhas e palácios; aventuras, portanto.» (...) «A raiz narrativa continua presente na exposição agora patente na galeria Módulo. Aqui está um sujeito deitado no divã do psicanalista.



104



105



106



107

Está a contar um sonho, representado num balão como os da banda-desenhada. Mas é um sonho em linguagem homeostética: exotérica e labiríntica». (...) «Por outro lado, nas pinturas mostradas nesta exposição, e para além da mudança nas cores dominantes — dos tons pastel de anteriores trabalhos para opções mais “tenebristas” — assinala-se uma elisão da dimensão narrativa em favor de uma figuração apostada na definição e estruturação do espaço.

Em trabalhos ainda mais recentes — actualmente em Madrid — a questão do espaço torna-se dominante. Abrindo uma nova linha de pesquisa, Pedro Portugal geometriza os elementos figurativos, até ao ponto de os tornar quase abstractos e, sobredetermina a sua razão de estar, por meio de uma exaustiva fragmentação espacial, obtida por acumulação e sobreposição de diferentes perspectivas. “Tudo dividido, camuflado, sobreposto”. Mais uma vez, e para voltarmos quase ao princípio, o sincretismo: “Não há ponto de fuga”. Basta o entusiasmo, se for um modo de coincidência entre obsessão e trabalho». (MELO, 1986)



108

actual
exposição

Pedro Portugal e Pedro Proença: o entusiasmo «homeostético»

TOMADAS as idades de Pedro Portugal e Pedro Proença, o resultado fica ainda confortavelmente aquém dos 50 anos. Não obstante, estão actualmente disponíveis as que são já, respectivamente, as suas terceira e quarta exposições individuais. A que importará acrescetar as que, desde 1983, vêm regularmente realizando sob a sigla do grupo Homeostético, de que também fazem parte Fernando Brito — a mais recente aquisição —, Ivo, Manuel Vieira e Xana.

Num esforço «arrumador», relativamente abusivo, podemos incluir este grupo na «quarta vaga» de artistas plásticos dos anos 80. Considerando na primeira, os que vieram de 70 (J. Sarmento, entre outros) na segunda, o «Arquipélago» (Cabrita, Calapez, Croft, R. Carvalho, A. León, R. Sanches), e na terceira os «Talentos emergentes» (Casqueiro, Ana Vidigal, entre outros). Esta arrumação serve fins meramente informativos. A sua necessidade é de qualquer modo sintoma de uma aceleração, nesta década, do ritmo da revelação de artistas

*Incluem-se
na «quarta vaga»
de artistas plásticos
dos anos 80, o que é sintoma
da aceleração do ritmo
de revelação de artistas
e da correspondente
diminuição da idade
da respectiva promoção
pública. Surgiram em 83
sob a sigla do Grupo
Homeostético e têm agora
duas novas exposições
em Lisboa*

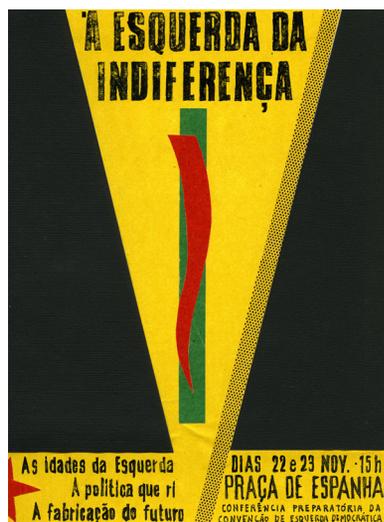
Alexandre Melo

Pedro Proença e Pedro Portugal na exposição do primeiro: desenvoltura perante todas as referências teóricas e plásticas

SNBA decorria à exposição «Depois do Modernismo», o grupo que no ano anterior com a exposição «Um labrego em Nova Iorque» e com a publicação de «Os filhos de Atí por Manuel Vieira, que deu lugar a uma banda desenhada, um diário de bordo profusa-tética: o sincretismo e o entusiasmo. No folheto da sua última exposição «Educação. Função caricatural revela-se assim uma atitude sincrética que permite compreender a forma como...

A blindagem entre o que era feito para escola — como entidade administrativa, pedagógica e comunidade de alunos — e o que era feito para Homeostética era total. A rivalidade com os próprios professores era notória. A distância aos outros colegas era vista como soberba pedante. A confrontação com os professores foi patética. Em particular com o professor Lima de Carvalho, que nas aulas de nu gostava de realçar os defeitos dos modelos femininos e os mantinha sempre com as pernas abertas.

Fora da escola havia os Ena Pá 2000, a política, os filmes e a preparação da grande (e última) exposição «Homeostética». Na política iniciou-se uma colaboração com os jovens renovadores do Partido Socialista chefiados por António Costa com a produção de material para uma acção a que se chamou *À Esquerda da Indiferença*.



102

140



141

O armazém com 1500 m² no Poço do Bispo, em Lisboa, emprestado para a execução das pinturas da exposição «Continentes», 1986.



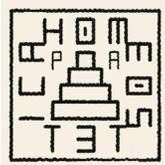
Homeostética Lisboa 1986

142

Jorge Ramos do Ó sobre a última exposição «Homeostética», defende: «A fome da controvérsia e mesmo altercação terá ainda estado na base da Vª Exposição, denominada «Continentes», embora desta vez o combate se tenha feito não tanto pelas palavras — ainda que tenham passado para a boca de cena problemas de carácter eminentemente teórico — e mais por uma “vigorosa procura de efeitos e afirmação estética”, como logo se apercebeu o crítico João Pinharanda do *Jornal de Letras, Artes & Ideias*. Tratou-se aqui essencialmente de produzir “um espectáculo de pintura” e, por opção consensual, no respectivo catálogo não existe qualquer texto, excepto uma curta dedicatória ao pintor Ernesto de Sousa. Patente entre Outubro-Novembro de 1986 na Sociedade Nacional de Belas-Artes — tendo talvez por isso sido a única que mereceu mais atenção da crítica —, seria a última realizada pelos homeostéticos. Haviam-se fechado todos durante meses num enorme armazém em Xabregas, descoberto por Pedro Portugal, dispostos a dividir o mundo entre si, a canibalizar toda a arte e, por fim, a fazer jus ao dogma do $6=0$. Nesse espaço de interacção homeostética, que funcionou como *atelier*, cada artista por si, mas em contacto quotidiano com todos os outros, procurou fazer as maiores pinturas da história da arte portuguesa (seis painéis iguais com cinco módulos cada, correspondendo a uma superfície unitária de 10 x 2,5 m) naquele continente que, por acordo geral, lhe ficara atribuído: a Xana coube a Atlântida, a Vieira a Europa, a Ivo a África, a Portugal os Pólos, a Brito a América e a Proença a Ásia; existiu ainda uma Secretária Continental concebida por Filipe Alarcão. “Continentes” deveria ser um contraponto vigoroso à exposição «Arquipélagos», realizada exactamente no mesmo salão da SNBA no ano anterior e pela geração de artistas que precedia os homeostéticos. Para estes, o conceito de arquipélago não era outra coisa que a consequência teórica das chamadas «Atitudes Litorais» — título de uma outra exposição organizada por Miranda Justo na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa — e na qual cada artista se via remetido para um papel de marginalidade: o tema central era o da autofagia e a litoralidade fora entendida como a possibilidade de se poder estar ontologicamente fora da territorialidade; o artista passava, dessa sorte, a ser visto como uma ilha apenas conectada no plano emocional ou simbólico, fosse por uma amizade ou uma cumplicidade estratégica.

103





114

Ora, esta ideia de que cada um devia apenas “cultivar o seu jardim” era para os homeostéticos empobrecedora e, por isso, ousaram com a exposição «Continentes» contrapor-lhe “virilmente”, não a evidência da noção de território, mas a possibilidade, muitíssimo mais ampla, “de grandes massas de contacto, de inter-influência, de práticas colectivas”, num esforço suplementar de “assimilar ao máximo todas as tradições” que os haviam precedido no espaço e no tempo. Proença aduz acerca da continentalidade: “nós tínhamos a firme convicção de que estávamos num espaço que já não era Portugal nem uma sub-Nova Iorque (porque as grandes metrópoles também tinham o seu provincianismo) mas o próprio globo terrestre; e, se a ideia da territorialidade tinha o lado negativo nas aspirações *naifs* dos nacionalismos, nós pensávamos que, pelo contrário, a pluralidade das culturas tem uma legitimidade relativa que pode ser superada pela miscigenação e que ignorar especificações culturais de terceiros é ser bimbo, pois é evidente que se perde uma enorme riqueza quando nos fechamos apenas nas nossas tradições ou anti-tradições; hoje fala-se de globalização e já não há ilhéu que seja convincentemente ilhéu sem que isso represente qualquer coisa de reaccionário ou de empobrecimento voluntário”. O “brilhanatismo da noite da inauguração” da exposição «Continentes» foi para o crítico Alexandre Melo digno de nota. Deixou registado no semanário Expresso que havia comparecido “um numeroso público e muito mais jovem” do que era “habitual na SNBA”, com o fito de assistir ao concerto simultâneo dos Ena Pá 2000 — “quem faz as enchentes não são os artistas plásticos, é o *rock*”, logo nos faz lembrar Brito — onde pontificaria a voz de Manuel Vieira; a assistência não terá deixado, além disso, de notar que os seis homeostéticos se apresentavam então “magnificamente vestidos com fatos pretos e imaginosos da autoria de Inês Simões/Pérolas a Porcos”. “Um êxito”, concluía Alexandre Melo, que logo deixa a sua ressentida farpa, “apesar de os homeostéticos se queixarem de “ser altamente discriminados pelo sistema e pelo complexo histórico-crítico-jornalístico”. (Ó, 2004: 70)

104



115



A Direcção da Sociedade Nacional de Belas Artes
e os Artistas

**FERNANDO BRITO, IVO, MANUEL VIEIRA
PEDRO PORTUGAL, PEDRO PROENÇA e XANA**

convidam V. Exa. para a inauguração da exposição

C O N T I N E N T E S

V EXPOSIÇÃO HOMEOSTÉTICA

que terá lugar no próximo dia
24 de Outubro de 1986 (Sexta-Feira) pelas 22 horas
e que estará patente até 12 de Novembro
diariamente das 14 às 20 horas.

SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES

Rua Barata Salgueiro, 36 - 1200 LISBOA - Tel. 52 10 46



CONTINENTES V EXPOSIÇÃO HOMEOSTÉTICA

1986

Este catálogo foi publicado por ocasião da Exposição
CONTINENTES

A Exposição Homeostética
promovida pelo Conselho Nacional de Belas Artes em Lisboa
de 23 de Outubro a 12 de Novembro de 1986,
foi divulgada no Imprensa 2000, respectiva-
mente papel Protostar 150 g e Chromocolor 300 g (24 cm
de largura) em 1986.

This catalogue has been published on the occasion of
CONTINENTS

A Exposition Homeostética
at the National Academy of Fine Arts, Lisbon,
from 23rd October to 12th November 1986,
is an edition of 1000 copies of 2000,
set Protostar 150 g and Chromocolor 300 g (24 cm
wide) in 1986.

© 1986, Fernando Botto, José Manuel Vieira,
Pedro Portugal, Paulo Pinheiro, Nuno
Teófilo, José Augusto
Luis Seabra

Programação e Organização: P.A.
Moura e Associados

Deposito Legal N.º 173/86m

Subsídios / Subsidized by:
Secretaria de Estado da Cultura

Financiamento / Financed by:
Comissão de Cultura, EP

Financiamento / Financed by:
Comissão de Cultura, EP

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

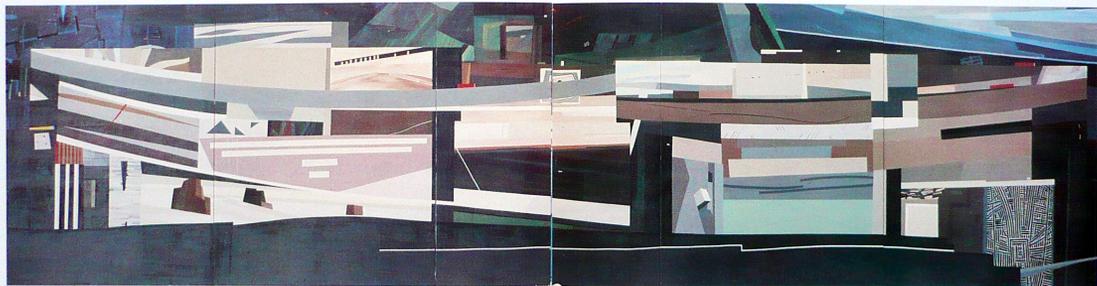
Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa

Financiamento / Financed by:
Comissão Municipal de Cultura
Câmara Municipal de Lisboa



Préface
L'Exposition Homeostética, 1986, organisée par P.A. Moura e Associados

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

As seis partidas do mundo

Alexandre Melo

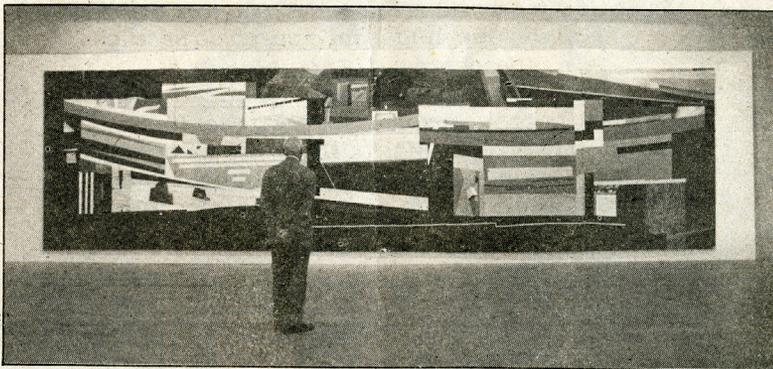
FOI num enorme armazém para os lados do Poço do Bispo que se realizaram os trabalhos expostos na V Exposição Homeostética, «Continentes» de seu nome.

Pode pensar-se que as dimensões do armazém que serviu de «satélite» tenham inspirado a ideia central da exposição: a de dividir o mundo entre os homeostéticos, numa espécie de Tordesilhas a seis.

Mas há outras explicações possíveis. Os próprios explicam que «a ideia é uma consequência lógica do grande dogma homeostético 6-0» e que, por outro lado, se pretendia a virilização da arte portuguesa. Uma outra hipótese é a de o título «Continentes» dever ser lido em contraponto ao título «Arquipélago» da exposição há tempos realizada, no mesmo salão, por um outro grupo de artistas. Polemizando, em bom estilo homeostético, declaram que «a exposição «Arquipélago» é apenas uma consequência teórica e prática das «Atitudes litorais» inserindo-se na vaga pós-moderna do «cada um cultiva o seu jardim». O resultado é uma insularidade crescente acompanhada de práticas autófagas e de uma obsessão pela morte. Pelo contrário, a continentalidade é um processo progressivo de interação em que a permanente superação se acelera pelo entusiasmo colectivo».

Possível ponto de clivagem entre estes artistas e alguns dos seus mais próximos antecessores será talvez uma posição diferente em relação à importância da reflexão e do pensamento não apenas sobre a obra mas na própria obra. Isto é, tratar-se-a, aqui, da recusa liminar de admitir a obra de arte como lugar de problematização de questões filosóficas, sociais ou outras. Uma abdicção teórica que passa em observações mais ou menos provocatórias como sejam «todas as pinturas são uma fraude», «sinto-me um idiota taoísta que contempla a pintura que surge para num ápice a esquecer».

Para lá do lado anedótico desta absoluta pseudo-abdicção teórica, que os homeostéticos cultivam como efeito de estilo e modaldade de «chamar», articulando assim a estratégia promocional que entendem mais adequada, importa entender o que ela revela como característica profunda da situação cultural contemporânea: uma disponibilidade infinita e instantânea de todas as referências, que tendem a tornar-se universalmente equivalentes, abandonando



Pedro Portugal, «Pólos» (10x2,5 metros): uma Arca de Noé da Arte

das que foram pelo pensamento contemporâneo todas as regras fixas da sua selecção e hierarquização. Fosse estas regras de natureza ideológica, estética ou mesmo pulsional, como o esgotamento dos novos expressionismo já mostrou.

Dada esta situação, a alternativa é entre uma dinâmica re-teorizadora que tenderá a recuperar perspectivas minimalistas e conceptuais e um conjunto de movimentos de sentido oposto em que se recensa a euforia citacionista, o eclectismo e sincretismo sem limites, a adesão «maté» aos imaginários ficcionais, oníricos, infantis, sob as diferentes formas em que os podemos encontrar em Basquiat, Combas, Kunc ou Salvo para dar exemplos muito dispersos.

Desde logo, a própria ideia da exposição pode ser vista como metáfora de uma intenção suprema que seria a de poder convocar e fazer interagir numa mesma e única exposição tudo o que há no mundo e tudo o que há na arte — hesitei entre escrever arte actual ou história da arte, mas a questão está em que actualmente as duas expressões podem ser equivalentes.

A arca e o igloo

Particularmente sintomática é a pintura de Pedro Portugal, «Pólos». As duas formas que regem a composição deste trabalho são a da Arca de Noé e a do igloo. «Fiz uma grande curva/ barca. Uma Arca de Noé da

Arte em que salvo com igualdade o leão e a galinha e ignoro muitos outros animais simplificados.» A hipótese de leitura é fácil de enunciar: o dilúvio como figura da catadupa de imagens e informações que banham a actividade artística contemporânea. O artista como Noé que tem de saber o que deve salvar tudo? — para se poder salvar. Na Arca de Pedro Portugal, o espectador atento poderá encontrar «fakes» de fragmentos de trabalhos de Angelo, Jorge Pinheiro, Jorge Martins, Ianhas, Rodrigo, João Vieira, Batarda, Cabrita Reis, Calapez, Proença e ainda bastantes outros, entre os quais, recorrente, Barnett Newman.

«Os números que estão dispersos pela totalidade da pintura (efeito que é, também ele, uma citação de Batarda, tal como, aliás, a própria ordem de série Fibonacci, um tídnico igloo que encerra no interior virtual a intenção da pintura.» Uma outra figura para o mesmo sentido já sugerido a propósito da Arca. Só que aqui se pode ver um acréscimo de sentido na circunstância de um igloo ser uma casa, um lar e até, precisamente, o mais circular e centrípeto dos lares.

Situações asiáticas e o «canto das rãs»

Pedro Proença é exemplo de uma parece que inesgotável capacidade de produzir suspeitas e bizarras personagens para his-

tórias que infinitamente se fazem e desfazem. Sob o imperativo das necessidades plásticas que lhe guiam o traço virtuoso do desenho.

Ao mesmo tempo que exercita a sua imagética típica, Pedro Proença adopta, neste trabalho, um tipo de composição que é comparável, na sua intenção, à de Pedro Portugal. Só que Proença cita-se sobretudo a si próprio, justapondo na sequência de um todo circularizável — as últimas faixas, de cada lado, ligam-se uma à outra — três painéis, que correspondem a três momentos diferentes do seu «catalis», diferenciáveis, sobretudo, pelo modo de composição. O mais antigo é o do painel central com vocação narrativa e cenográfica, sabotada, e alusão, no tratamento das paredes, aos jogos de arabescos entre formas e fundos característicos dos seus primeiros trabalhos.

O painel da esquerda remete para a composição por fragmentação, a frio, com contornos nítidos e rectos e cores limpas. Finalmente o painel da direita corresponde à fase actual do seu trabalho. O desenho e a figura desenhada ascendem ao papel central, sendo todos os outros elementos reduzidos a sinalizações emblemáticas que enquadram e adornam o elemento central.

Mais próximo de inspirações surrealistas — neo, se quiserem — o imaginário, já agora delirante, de Manuel Vieira. Se em anterior exposição de grupo, Alice, a do País das Maravilhas,

servira de pretexto, agora o tema foi a Europa. «A busca patológica do centro do universo, a Europa, viveiro de uma multidão efervescente e cósmica, produto de uma imaginação degenerada pelo pós-kitsch-neo-surrealista de tendências psíquicas e comunitárias.»

A propósito da sua pintura, propriamente dita, o autor afirma-se particularmente eloquente: «A pintura é inspirada no pitoresco das feiras populares, nos carrinhos de choque, no amor das mães, nas saudades dos marinheiros, nos cantos das rãs e no encanto das crianças. Ela surge de dentro de mim como um pomar e significa tudo quanto há de belo na vida. Sim, certamente procuro com ela conquistar o coração das empregadas domésticas que desconfiam Heracleto e o fogo como matéria-prima do universo.»

Objectos inventados, troféus e império

«O Mar estava lá com ondas grandes que me submergiam ou deixavam aparecer. Claro que eu estava muito mais interessado em olhar para o fundo do mar do que para qualquer pedaço de realidade mais firme. Só a minha cabeça me enovava o espírito e as minhas mãos dentro de baldes de tinta serravam rãs.» É o ponto de vista de Xana relativamente às ilhas que lhe coube construir. Continuando a não ser pacífica a questão de saber se Xana deve ser consid-

rado escultor ou pintor, vai-se entretanto tornando óbvio que constrói objectos que, embora às vezes fujam de, ou fujam para, destreços de coisas da natureza e da realidade, têm muito mais o ar de terem sido inventados, com habilidade e de propósito, e depois pintados.

Ivo, em África, optou por uma composição por justaposição de largas manchas das cores apropriadas ao continente em causa. Mapa ou vista aérea, pontuada, sinalizada e perturbada pelos símbolos, marcas ou gestos do que em nós faz vezes de memória ou sonho africanos. «Movimentei-me nesta superfície aos saltos, para não me perder no meu continente/tela, para conseguir fazer um único quadro. O quadro é uma simulação de simais africanos. Desde o início, o desafio era chegar à minha África. As várias citações transformaram-se e pertencem a uma nova «história».

Se no trabalho de Ivo, apesar da autonomia que nele adquire a dimensão especificamente pictórica, são possíveis algumas remissões para imagéticas primitivas ou «naivas» e por aí se poderiam experimentar aproximações a trabalhos anteriormente referidos, já a impressão de excepcionalidade provocada pelo trabalho de Fernando Brito se afigura mais incontestável.

Neste trabalho afirma-se uma sólida ancoragem na geometria, abstracção, arquitectura, simetria, como modo escolhido para o continente americano. Na ausência do próprio, outros homeostéticos falaram por F.B. «Esta será a pintura mais odiada da exposição, manifestação despótica de monumentalismo puro e aplicação livre da teoria do ângulo recto. É um Titanic de massa cinzenta. Um hino à corrupção e o primeiro degrau da epica escadaria que conduzirá ao cume da pirâmide do construtivismo oligárquico.»

Registe-se o brilhantismo da noite da inauguração. Um numeroso público muito mais jovem do que é habitual na SNBA e a possibilidade de presenciar uma prestação do grupo Ena Pá 2000, em que pontifica a voz de Manuel Vieira. Para além de se ter podido ver, o que não é muito habitual, seis homeostéticos com fatos pretos e imaginosos, da autoria de Inês Simões: «Pérolas e porcos». Um éxito. Apesar de os homeostéticos se queixarem de ser «salmente discriminados pelo sistema e pelo «complexo histórico-crítico-jornalístico».



Seis homeostéticos vestidos por Inês Simões: Xana, Manuel Vieira, Pedro Proença, Ivo, Fernando Brito e Pedro Portugal. O Salão da SNBA, com «Europa» de M. Vieira e «Ilhas» de Xana



Alexandre Melo, numa página do jornal *Expresso* de 1 de Novembro de 1986, sobre a exposição «Continentes», afirma que: «Particularmente sintomática é a pintura de Pedro Portugal, *Pólos*. As duas formas que regem a composição deste trabalho são a da Arca de Noé e a do *igloo*. “Fiz uma grande curva/barca. Uma Arca de Noé da Arte em que salvo com igualdade o leão e a galinha e ignoro muitos outros animais simpáticos.” A hipótese de leitura é fácil de enunciar: o dilúvio como figura da catadupa de imagens e informações que banham a actividade artística contemporânea. O artista como Noé tem de saber o que deve salvar — tudo? — para se poder salvar. Na Arca de Pedro Portugal, o espectador atento poderá encontrar “fakes” de fragmentos de trabalhos de Ângelo, Jorge Pinheiro, Jorge Martins, Lanhas, Rodrigo, João Vieira, Batarda, Cabrita Reis, Calapez, Proença e ainda bastantes outros, entre os quais, recorrente, Barnett Newman. “Os números que estão dispersos pela totalidade da pintura (efeito que é, também ele, uma citação de Batarda, tal como, aliás, a própria fúria de citar) fazem, unidos pela série Fibonacci, um titânico *igloo* que encerra no interior virtual a intenção da pintura”. Uma outra figura para o mesmo sentido já sugerido a propósito da Arca. Só que aqui se pode ver um acréscimo de sentido na circunstância de um *igloo* ser uma casa, um lar e até, precisamente, o mais circular e centrípeta dos lares.» (MELO, 1986) Este é o Alexandre Melo em princípio de carreira. Falou com os artistas para perceber o que lhes vai na alma (ou o que resta dela). Viu a exposição antes de escrever. O artigo é inteligente, viril, de escrita cuidada e com atenção focada.

ARTES PLÁSTICAS

CULTURA E ROTEIRO

8 de Novembro de 1986 • SEMANÁRIO • 35

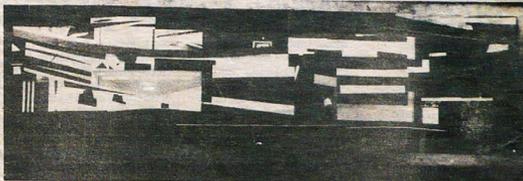
A 5.^a exposição homeostética

Destaque, no grupo, para o trabalho de Pedro Portugal. De resto, parece cedo ainda para se afirmar, já hoje, a existência de um «estilo homeostético», para se fazer a «cartografia» do seu «fazer artístico».

Esta é já a quinta exposição que realiza em conjunto este grupo de jovens que agora, no Salão da SNBA, se lança num projecto ambicioso, quer pelas dimensões das obras quer pelo ângulo temático polemicamente escolhido. O título adoptado para esta exposição foi o de «Continentes», em evocação alusiva ao título de um outro grupo de artistas da mesma geração que tinha exposto um ano antes no mesmo local sob a designação genérica de «Arquipélago». É nítido que, tanto numa como noutra das exposições, o despoje promocional que estes grupos arvoram tende a funcionar como *marca própria*. Mas, haverá já hoje um estilo homeostético? Em que medida é que este grupo difere dos trabalhos apresentados na exposição «Arquipélago»? A resposta a dar a estas questões ficará a cargo dos historiadores de arte que, por paixão ou ofício, se deverão pronunciar

sobre o que entretanto está a ser feito. Parece-me ainda cedo para formular respostas, tanto mais que estes grupos não se alinham academicamente numa tendência, nem são uma escola, mas antes um agregado movido por um polémico e irónico desejo de se afirmar e de desbravar caminho, mimando por dentro, através de uma *sensibilidade larvar* o paradigma pictórico que tem vigorado e comandado o «fazer artístico» nas artes plásticas. Mesmo assim é necessário começar a estabelecer, embora de modo precário, uma cartografia da sensibilidade artística destes dois grupos, que embrionariamente e em termos de visibilidade apontam já alguns novos rumos. O que terá que ser feito, não poderá confinar-se ao estilo «soft» jornalístico corrido, de uma certa crítica e ser acompanhado por uma investigação com o apoio das instituições e galerias que poderão providenciar com os

meios necessários, para que possa ser levada a cabo uma reflexão que tenha em conta, não só a produção de estudos monográficos, como a elaboração de critérios estéticos e do enquadramento das novas tendências no contexto internacional. Só assim é que a crítica poderá desempenhar uma função instrutiva e desenhar uma cartografia dos devires diversos que se processam no interior das artes plásticas entre nós. Na impossibilidade de apurarmos, por agora, o «estilo homeostético» do grupo, optarei por falar da diversidade que o habita e de uma hierarquização da diferença de qualidade que podemos talvez desde já escalar. É inegável o poder de arranque de Pedro Portugal ao orquestrar em amplo formato, no âmbito da sua pintura denominada «Pólos» — toda a sua produção anterior, sem provocar desfasamento de estilo. Em linguagem escolástica, dir-se-ia que Pedro Portugal, mais do que uma mudança de grau, terá operado através desta gigantesca tela uma mudança de natureza na sua pintura. O tamanho pôs em relevo o saber hábil de P. P. em lidar com fragmentos, ou aquisições contemporâneas da pintura de Jorge Martins, Batarda, Lanhas... etc.



Pedro Portugal, *Pólos*, 255 x 1000 cm, acrílico sobre tela

Simplemente, aqui, as citações são picturais, reajustando-se perfeitamente numa estrutura arquitectónica de horizontais e num jogo de sombras geométricas. Não estamos perante uma estrutura decorativa de enfeites citacionais muito ao gosto de uma certa pintura literária. A pintura de Pedro Proença, prossegue a mesma imagética optando por figurar cenograficamente e de modo irónico, desta vez o continente «Ásia», através de um virtuosismo gráfico portador e gerador dos seus próprios ornamentos retóricos e visuais. A sinalética é literária e por vezes exterior à pintura — acarretando os inevitáveis riscos de, por gosto da citação, se perder numa paisagística citacional exterior à pintura. O trabalho de Fernando Brito, «América», é um grande exercício de equilíbrios vários,

entre a geometria e a cor, ou seja, a distribuição da luz e a simetria. Uma monumental demonstração construtiva e uma grande expectativa pelo que esta obra irá trazer num futuro próximo. Aguardamos o que se segue, e penso que não há que alimentar «partis-pris» contra o processo de geometrização que uma certa crítica depreciava. O trabalho de Manuel Vieira é uma ilustração paródico-decorativa da «Europa» — de efeitos delirantes onde a *hemorragia* gozosa de imagens não chega para creditar o trabalho pictorial — um imaginário superior que transcreve o «já visto» algures. Ivo, sobre «África», demonstra uma preocupação em pintar, sinalizando através de marcas os vastos espaços, como ele diz: «Movimentei-me nesta superfície aos saltos, para não me perder no meu continente/te-

la, para conseguir fazer um único quadro». Coube a Xana o figurar as ilhas «Oceania». Em vez das ilhas, temos destroços e vestígios em objectos pintados que não correspondem ao desafio inicial. O seu trabalho não está suficientemente elaborado em termos de espaço e de escala. Mais uma vez ficamos sem saber se ele é pintor ou esculptor, mesmo depois de ele declarar que «não é um esculptor, mas um pintor que usa cores comprimidas».

(Exposição a ver e a rever na Sociedade Nacional de Belas-Artes até 12 de Nov. das 14 às 20h, R. Barata Salgueiro, 36 Lisboa).

Emídio Rosa de Oliveira

Esta pseudo-candura da descoberta da pintura pela crítica nos jornais é geral. Quem ler os jornais da altura parece que Portugal emerge como um potentado artístico com os pintores a liderarem uma revolução — um novo Renascimento feito em Lisboa. Pelo menos até 1988 é isso que parece. As artes visuais ocupam grande parte do território cultural e da atenção mediática. Qualquer das outras artes foi menor comparada com a notoriedade mediática dada deliberadamente à pintura, com óbvias e importantes repercussões comerciais.

Emídio Rosa de Oliveira detecta esta fúria jornalística num artigo no jornal *Semanário* a 8 de Novembro de 1986: «A 5.^a exposição homeostética»: «O que terá de ser feito não poderá confinar-se ao estilo “soft” jornalístico corrido, de uma certa crítica e ser acompanhado por uma investigação com o apoio das instituições e galerias que poderão providenciar com os meios necessários, para que possa ser levada a cabo uma reflexão que tenha em conta, não só a produção de estudos monográficos, como a elaboração de critérios estéticos e do enquadramento das novas tendências no contexto internacional». Faz ainda um destaque para a pintura *Pólos*: «É inegável o poder de arranque de Pedro Portugal ao orquestrar em amplo formato, no âmbito da sua pintura denominada *Pólos* — toda a sua produção anterior, sem provocar desfasamento de estilo. Em linguagem escolástica, dir-se-ia que Pedro Portugal, mais do que uma mudança de grau, terá operado através desta gigantesca tela uma mudança de natureza na sua pintura. O tamanho pôs em relevo o saber hábil de P.P. em lidar com fragmentos, ou aquisições contemporâneas das pinturas de Jorge Martins, Batarda, Lanhas... etc. Simplesmente, aqui, as citações são picturais, reajustando-se perfeitamente numa estrutura arquitectónica de horizontais e num jogo de sombras geométricas. Não estamos perante uma estrutura decorativa de enfeites citacionais muito ao gosto de uma certa pintura literária.» (OLIVEIRA, 1986)

A exposição «Continentes» motiva ainda José Luis Porfírio a escrever mais uma página no jornal *Expresso* de 1 de Novembro de 1986, «Coisas novas para ver». Faz considerações descritivas e dedica tempo a ver e a escrever. Sobre a pintura *Pólos*: «O desafio aqui é o da dimensão e da proporção da tela tomados num sentido de grande decoração. Pedro Portugal repete, ampliando-a, a maneira das suas últimas pinturas, adaptando-se muito bem ao seu longuíssimo formato, numa estrutura em que as dominantes horizontais nos fazem passar pelo seu trabalho como por um corredor.» (PORFÍRIO, 1986)







151

Esta pintura é um proto-explicadismo. O fundo é um Rothko geometrizado, a tabela oftalmológica e as «*stopagges*» são de Duchamp. O perfil é o do artista que faz uma medição da sua capacidade de ver arte através de uma representação artística.

112

A partir de 1986 foram escritos uma série de textos pseudo-apócrifos por Pedro Proença e Manuel Vieira como exercícios de explicação da minha perplexidade artística. Diz Pedro Proença no papel de Pedro Portugal: «O que eu penso da minha arte: O reconhecimento é um factor importante para quem vê uma pintura. Um rosto, um mito, uma paisagem, uma história, um quadrado, qualquer coisa que nos remeta para algo familiar. Sem familiaridade não há reconhecimento, mesmo que um estilo seja estranho, e contenha qualquer coisa de provocativo ou mesmo um elemento de novidade, nós reconhecemos um certo parentesco quer com o mundo das formas, quer com o da História da Arte. A arte moderna é fácil de identificar pelas famílias e pelos clãs. Hoje em dia não há famílias muito puras. Os descendentes dos diversos clãs já não possuem o fanatismo dos seus antepassados e às vezes tornam-se nuns traidores. Na minha pintura acontece por vezes um excesso de familiaridade. Se misturar um Polke com um Warhol, essa situação, na aparente harmonia, produz um confronto caseiro, como pessoas distintas que se associam para viver juntas. Algumas pessoas dizem que sou eclético. Quanto mais eclético melhor. Ser eclético não é tão fácil como isso. Quem hoje não é eclético? Ser eclético é deixar-se influenciar pela diversidade das coisas.» (PROENÇA, 1987)

«1. Uma arte que não responde, que não sinta necessidade de responder, que não tem necessidade de conceitos, que é puro jogo, que expressa — se alguma coisa expressa — um nemo, uma sensibilidade.

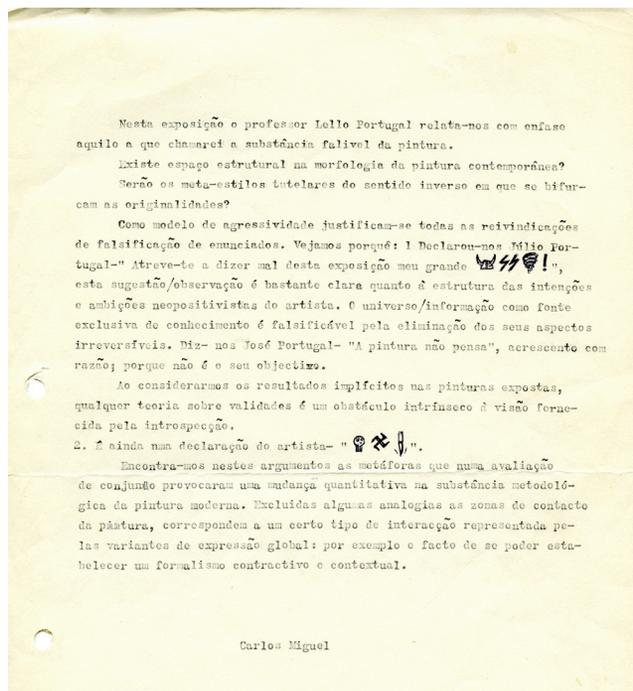
2. A minha arte contém um factor ético na medida em que é obrigada a seleccionar o seu material, isto é, valorizar umas obras em detrimento de outras. Este factor ético persiste quando algum do material é corrigido. Neste caso a tarefa crítica além de valorizar, purifica.

3. Eu apenas penso aquilo que os outros já pensaram. Se eventualmente pensar algo que alguém ainda não pensou devo considerar isso um pequeno acidente? Terei alguma vantagem em pensar algo de novo? Não sei. Sei que tenho vantagens em que os outros pensem algo de novo para eu depois pensar o mesmo.

4. Uma obra de arte é boa durante um determinado tempo. Se deixou de ser boa ou se virá a ser boa é algo que me deixa indiferente. As obras que utilizo são aquelas que no momento em que pinto são consideradas boas.

O ponto de vista adoptado é social e classicizante. Assim como a arte renascentista encontra o seu modelo na arte grega e romana aproveitando e desenvolvendo o que ela tinha de melhor, assim faço o mesmo com a arte moderna e contemporânea.»

(VIEIRA, 1987)





CLÁSSICO

A pintura *Pólos* merece destaque num artigo escrito por David Joselit para a revista norte americana *Art in America*. Em «Report From Lisbon. Portugal: The Younger Generation» (Setembro de 1987), Joselit, depois de fazer observações de referência sobre o contexto da arte em Portugal, começa por se referir à Homeostética e à exposição «Continentes»: «A romantic historical eclecticism has been adopted as a primary strategy, for instance, by a group of lively young artists in their 20^s originally gathered under the name of Homeostetica.» Sobre a pintura *Pólos* diz que «Pedro Portugal contributed an abstract painting whose forms, episodically arranged to suggest the shape of ship's prow, included several quotations from Homeostetica members and other artists whom they “endorse”.» (JOSELIT, 1987)

REPORT FROM LISBON

Portugal: The Younger Generation

In spite of the absence of official support and the Portuguese ambivalence toward entering the international market, Lisbon's contemporary art scene is diversifying and expanding.

BY DAVID JOSELIT

In Lisbon these days there is an amorphous feeling of excitement, of opportunity for young artists. Part of the reason for this may be the example of Madrid, where the Ministry of Culture as well as privately funded exhibition spaces have helped to consolidate an international reputation for Spanish art. The successes of Spain illustrate an opportunity for Portugal: the chance to enter the international market through the creation of a national artistic identity. In my short time in Lisbon, however, I sensed a deep ambivalence toward this sort of move (as well as the absence of a coherent artistic policy which could make it happen). Unlike other European countries, which have built upon august artistic traditions in order to lure the attentions of the American art world, Portugal cannot convincingly refer to Expressionism, for example, or to an art history that includes masters like Goya and Velázquez. Among the artists I met in Lisbon I sensed instead a problematic relationship to history; many spoke of the collapse of the Portuguese empire culminating in the revolution of 1974, and others, in referring to this past, stressed the peculiar character of Portuguese imperialism, which was less involved with governing and administration, than with a kind of commercial—and cultural—interchange.

Although these kinds of generalizations are dangerously reductive, I mention them because they seemed to be in the tongues of several people I met, and because, however simplistic their treatment of history, such observations provide a point of reference for certain aspects of contemporary Portuguese art. A romantic historical eclecticism has been adopted as a primary strategy, for instance, by a group of lively young artists in their 20s originally gathered under the name of Homeostetica (Homeostasis meets eclectic) and currently working as X-Homeostetica. Even the name of this group, however lightly intended, proclaims an esthetics of equilibrium, where diverse images enter the stage of the canvas like a motley cast of characters. A 1986 group exhibition titled “Continents,” in which each artist made a major work on the theme of an individual land mass, dramatically illustrated an art of historical equilibrium where cultural signs were combined with little regard for actual social or political relationships. Pedro Proença and Manuel Vieira both created stagelike settings. Vieira's, an idyllic classical garden representing a Europe in which grotesque figures engaged in a satirical romp, and Proença's, a catalogue of stereotypical images of Asia mingled

with opaque signs and patterns. Their colleague Pedro Portugal contributed an abstract painting whose forms, episodically arranged to suggest the shape of a ship's prow, included several quotations from Homeostetica members and other artists whom they “endorse.”

The sense of a global project on a domestic scale pervades the work of these young artists—indeed, the above-mentioned trio share a studio (which they have named the Foundry, in fond recognition of Andy Warhol) in a large apartment near the center of Lisbon. Together with Fernando Brito (the fourth member of X-Homeostetica), they are involved with leftist politics—of exactly what nature remained unclear to me—as well as with a conceptually oriented

band that, with Vieira as lead singer, frequently changes its musical style. In spite of a considerable amount of local, artistic innovation and bad-boy rhetoric, X-Homeostetica coexists quite well with the other elements of Lisbon's art world; their transgressions do not seem to go far enough to break its mannerly equilibrium. In fact, the group's strategy of working and exhibiting together is adopted from that of a slightly older group called Arquipélagos, whose primary point of connection is not style or content, but rather the desire for an artistic community.

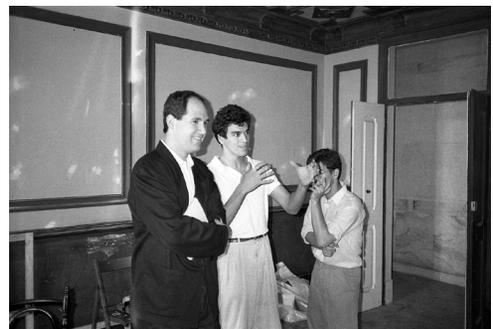
Lisbon only has three or four avant-garde galleries, and even this relatively minimal scene is very recent. Mario Teixeira da Silva



Pedro Portugal: The Poles, 1986, acrylic, enamel on canvas, 81 1/2 by 32 feet. Courtesy Museu Centro Difusor de Arte.



Julio Sarmento Seraglio, 1986, mixed mediana on canvas, 79 1/2 by 122 1/2 inches. Courtesy Galeria Continus.



124



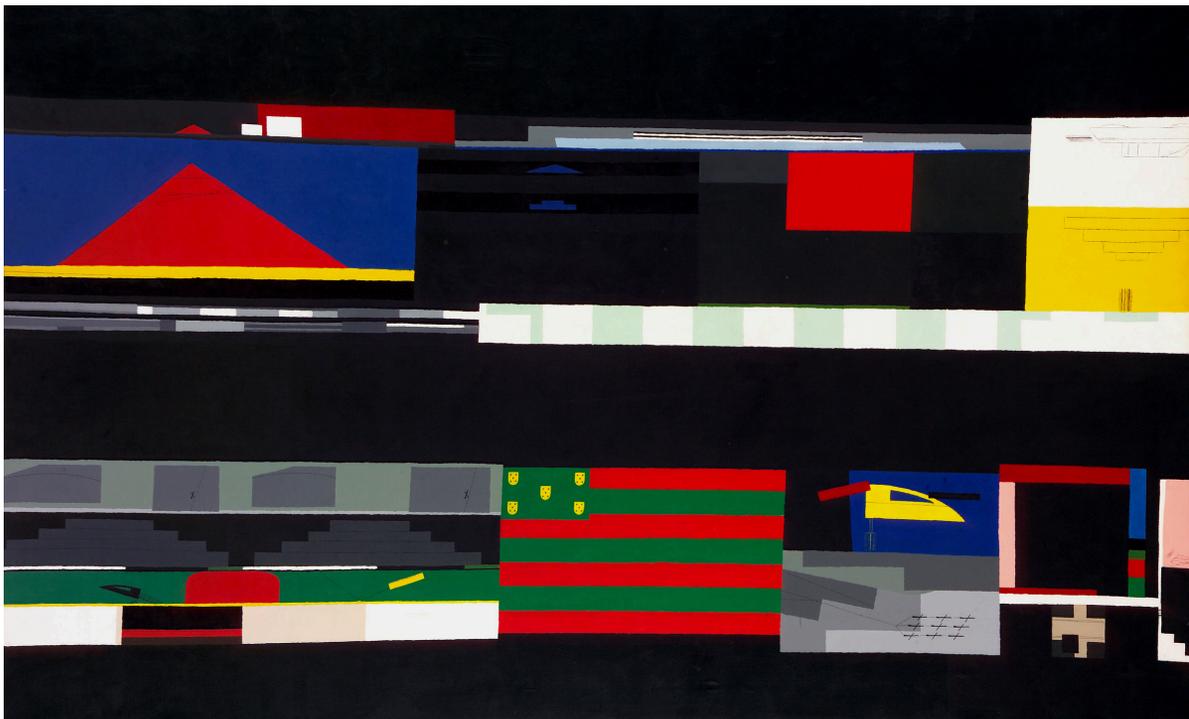
125

Num artigo intitulado «Mostruário condensado» publicado no jornal *Expresso* de 21 de Março de 1987 Alexandre Melo dedica a sua capacidade analítica à explicação do artista e das obras em exposição. «Na primeira exposição individual de Pedro Portugal, em princípios de 85, na Módulo, eram-nos apresentados pequenos óleos e pastéis em que avultava um código de estilização figurativa ou, mais genericamente um sistema de sinais, reportável liricamente às histórias infantis (lendas, lutas de super-heróis) e mais directamente à banda-desenhada e ao cinema de animação. Revelava-se uma vocação simbólica e narrativa que se confirmava nas histórias contáveis, prévia ou subsequentemente aos quadros. Já nessa altura, porém, a aproximação aos grafismos era feita não através de qualquer espontaneísmo ou “facilidade” de execução mas, pelo contrário, através de um meticuloso trabalho de composição, predominantemente em superfície, com grande apuro no tratamento da face visível dos materiais e preocupação de harmonia na utilização das cores. Exemplos destas preocupações eram o recurso constante a jogos de simetria ou a insistência nos tons pastel muito delicadamente contrastados. Nos trabalhos seguintes, mantinha-se a estilização de figuras humanas elementares, como ponto de partida, mas, para além da adopção de uma paleta muito mais carregada, jogando com os brilhos e os opacos, passava-se também de uma composição bidimensional para a colocação de problemas de perspectivação e estruturação espacial. Estes aspectos tornar-se-iam dominantes nos trabalhos seguintes, em que se torna nítida uma aparência geométrica e abstracta, atingida através de uma radical geometrização dos elementos figurativos, que os torna quase irreconhecíveis, e da sobredeterminação da razão de ser da sua evocação por meio de uma exaustiva fragmentação espacial, obtida por acumulação e sobreposição de diferentes perspectivas e pontos de fuga. No grande quadro “Antárctida”, apresentado na exposição Homeostética “Continentes”, o virtuosismo de execução e a ironia de atitude de Pedro Portugal vão adquirir um outro tipo de sistematicidade ao adoptar como matéria-prima de um complexo e interminável jogo combinatório as diferentes maneiras de pintar e marcas de autoria de uma série de pintores, portugueses e não, contemporâneos. O quadro é assim proposto como uma espécie de Arca de Noé ou *igloo* em que Pedro Portugal acolhe tudo o que entendeu salvar e arrecadar.

117



126



127

A tela grande em exposição na galeria Modulo é uma compressão em duas faixas horizontais de todas as pinturas apresentadas. As pinturas pequenas são todas no formato A4. Durante o período da exposição participo num directo radiofónico na RDP 2 com a artista Maluda. O *pivô* é Henrique Garcia. A meio do programa decido oferecer uma pintura ao ouvinte que adivinhar o tamanho da pintura que vou oferecer. Chovem telefonemas e a emissão passa a estar centrada nesse passatempo. À saída, Maluda, enquanto vestia o casaco de peles diz-me desdenhosamente: «Cresce e aparece!». A pintura oferecida foi mais tarde devolvida à galeria cheia de inscrições, colagens e rasgões.

118

A mesma atitude de base preside à concepção da exposição agora apresentada e composta por um grande quadro que funciona como “mostruário condensado” do conjunto dos quinze pequenos quadros que completam a exposição e dos quais um, aliás, reproduz, por sua vez, em pequena escala e a preto e branco, o quadro-síntese maior. Se o funcionamento deste, só por si, pode pôr alguns problemas (já que a sua composição não tem a mesma intensidade da do trabalho exposto nos «Continentes») já o sentido que ele adquire no todo da exposição revela-se particularmente estimulante. Tanto mais quanto os quadros pequenos se constituem em comentários irónicos e eloquentes a imagéticas e problemáticas de extrema actualidade na cena plástica internacional. Sirvam de exemplo a bandeira portuguesa pintada à maneira da bandeira americana de Jasper Johns, os dois quadros exactamente iguais, ou ainda a refinadíssima estilização abstracta de uma bateadeira. Importa ainda sublinhar que todas as citações são transcritas no modo de pintar meticuloso e “limpíssimo” próprio de Pedro Portugal.» (MELO, 1987)

António Rodrigues escreve no *JL* de 13-04-87 uma reflexão elaborada sobre o pintor que pinta pinturas. É um discurso especializado. Começa por fazer um resumo dos últimos dois anos da minha existência artística: «Foi há três anos a primeira mostra individual de P. Portugal, onde o pintor afirmava um estilo próprio no espaço heterodoxo e heterogéneo, que vem sendo o carácter definitivo e inesgotável da arte nos anos 80. Na série de trabalhos apresentada, manipulava, em pequeno formato, uma precisa referência da História da Arte, conotável com a abstracção, quando preponderavam, em suportes de grandes dimensões, apelos ecléticos e figurativos nos então mais divulgados circuitos da pós-modernidade. Se o facto, por si só, não é susceptível de ser assinalado, começava a sê-lo quando o seu autor, ao ter-se detido numa aparente segura e limitação de meios de expressão, concretizava uma inusitada e bem-humorada presença da pintura enquanto imagem finita em si mesma e inconversível às instâncias que lhe sejam exteriores. A atitude do pintor — conceituada em pinturas mais recentes —, não se aplicava a funcionar por oposição ou lógica regecionista, ao contrário, por um destabilizador humor frio, agindo numa franca disponibilidade, através de um método de (des) adequação selectiva e redução do vocabulário formal e metafórico e da interligada intensificação da visualidade e sedução da pintura e do lugar do artista como regulador dos meios internos à sua própria produção. No primeiro registo referido, ao apropriar-se da sinalética neolítica ou primitiva e da sua função de capturar a alteridade do mundo anímico para o separar da vida; no segundo, ao jogar, obra a obra, em narrativas relações de equilíbrio estático entre figuras e arquitecturas esquematizadas, com a firmeza e nitidez do sinal gráfico e as tonalidades doces que o amaciador efeito da cera, aí preferencialmente usada, acentuava. A linha (elemento do desenhar) e a cor (elemento do pintar), sobrepunham-se na subtil tensão da circularidade autoconvergente da imagem, simbolizada no princípio geométrico da simetria (como no trabalho reproduzido no catálogo da respectiva mostra).

Na segunda série exposta (1986), ao passar da bidimensionalidade de tons claros à ilusão de simplificadas perspectivas em tons escuros, onde as mesmas figuras esquematizadas deslizavam por alçadas de um espaço de pequenas ruas transversais, assumia a própria inovação no grau irónico da sua aparência e assim reforçava, mediante a abstracção simbólica de valores luminísticos, a pintura como sítio enfeitiçador do olhar.

Uma metodologia de fascinação visual, que prolongava, em pinturas seguintes, nos efeitos cintilantes da cor-luz e na ambiguidade labiríntica da forma-espço, onde citações de obras de Calapez, Martins e Xana, habilmente se articulavam em função do acto de escolha do pintor.

Seleccção e reserva de sinais distinguíveis de pintores contemporâneos, após um implícito dilúvio de imagens na evocada simbologia bíblica da Arca de Noé, foi o sentido que o próprio deu ao seu painel *Pólos*, concebido para a exposição homeostética Continentes, cujo título e dimensões gigantescas do suporte uniformizado (1000 x 225 cm), ironizavam as práticas autistas, autográficas e jubilatórias, aí atribuídas aos expositores do “Arquipélago”. No entanto, contraditoriamente ou não, P. Portugal, não só assinava em nome e gosto próprios a recolha dos seus pintores a salvaguardar, como com ela realizava dez metros de pintura que plenamente atraía o espectador para ela mesma.

A voluntária parasitação criativa dos Pólos, na sua redução ao acto elementar de “copiar” e “montar” referências alheias e pretéritas, num quase vazio de significação, pretendia salvaguardar o estatuto da arte e do artista, enquanto resíduo neutral e não por qualquer indesejável expectativa normativa ou exaltação narcisista.» (RODRIGUES, 1987)



128



129

«Questões pertinentes da produção artística actual — recentemente problematizadas em Madrid numa perspectiva de Nova Iorque, dita *Art and its double* —, retomadas, em registo de acidentalidade, na presente exposição da Módulo. É composta por uma “grande” tela para museu, onde, sobre um adequado fundo preto, articuladamente se dispõem, em duas linhas paralelas, obras comentadas de artistas contemporâneos, isoladas, antes ou depois, em quinze quadrados pequenos para consumo, dois dos quais reproduzem, a preto e branco, a “obra-prima”. A ligar o conjunto, uma maneira parodista, que actua na des-pintura (não na re-pintura), por inclusão (ao inscrever as quinas portuguesas na bandeira americana de Jasper Johns), exclusão (ao subtrair o *dripping* a um quadro de Cabrita Reis), desconcertação (ao dar equivalência imagética à figuração e abstracção de uma bateadeira), descontextualização neutralizadora, em síntese (ao “pintar” a preto e cinzento a “ideia” do quadro matriz, como um cliché fotográfico indiferentemente reproduzível enquanto cliché) e, (in)consequentemente, ao querer rentabilizar a sua mercadoria, na simulação serial, servida por um esmerado brilho de execução técnica que seduz o espectador para a compra dos 15 objectos do artesão, em contraste, com a feitura desleixada da obra museológica do artista. Imobilizar a autonomia da pintura na ilusão da novidade que o mercado lhe exige e assim trocar-lhe as voltas, não deixa de ser uma maneira simulada de salvaguardar a unicidade do modo de estar do artista.» (RODRIGUES, 1987)

José de Sousa Machado refere, num artigo escrito no *Diário Popular* em 9-12-1988, que “Walter Benjamin deixou inconcluso um sonho que consistia em realizar uma obra que fosse composta estritamente de citações. Este desejo voraz pela citação introduz na actividade do artista um cariz de intermediário ou médium, através do qual a realidade ou o tempo histórico se manifestam no cruzamento das múltiplas referências que o compõem.

121

O mesmo sucede com Pedro Portugal, só que Benjamim quando coligia os muitos fragmentos que a realidade lhe oferecia em estado bruto, fazia-o com a paixão de um coleccionador que constantemente reúne os destroços de um passado que já não existe absorvido na vertigem da necessidade de um absoluto presente feito de memória.

Penso que não é este o caso de Pedro Portugal, que actualmente expõe pintura na Galeria Módulo. Pelo contrário, no caso deste pintor a citação é uma forma de ironizar e até subverter o conceito que tradicionalmente se tem de arte e o papel intocável que se atribui à autoria artística. Prevalece neste caso o humor.



160

Não há nenhum sinal da angústia que Benjamin sentia porque sentia também a responsabilidade de preservar aquilo que inevitavelmente se esquecerá. A atitude de Pedro Portugal, embora há já algum tempo faça uso da citação, e sobretudo da citação de autores fulcrais da pintura contemporânea, é absolutamente contrária à do filósofo.

Ele é o resultado e testemunho explícito de um tempo histórico e cultural específico. A sua atitude circunscreve-se ao presente e, mais ainda, é delimitada pela experiência cultural actual nos Estados Unidos e parte da Europa.

A sua pretensão, contrariamente à de Benjamin, é esvaziar a noção de continuidade histórica, é um apelo ao esquecimento, na medida em que baliza a sua actividade nos valores mais transitórios de um tempo.

A citação de Warhol, Polke ou Sol Lewitt coloca esses artistas na esfera do absoluto, daquilo que não tem autoria porque é pertença do mundo (como uma árvore), mas em compensação reduz a sua actividade enquanto artista à mais efémera e precária razão de ser.

É assim uma obra tão fortuita que não pretende sequer ultrapassar, pelo prazer ou pela dor, a vibração mais imediata que o olhar lhe devolve do mundo e muito especificamente do mundo da arte.

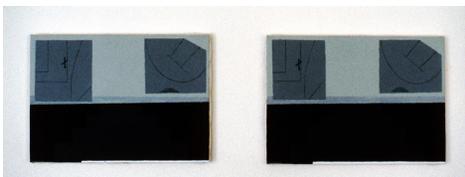
Pessoalmente, considero esta vocação desinteressante comparativamente aos trabalhos que vi do mesmo autor noutras ocasiões, nomeadamente na exposição “Continentes”.

A ironia e a graça que ao longo dos últimos anos tem caracterizado a actividade de alguns artistas plásticos portugueses, entre os quais o próprio Portugal, é muito salutar, porque virou do avesso algumas situações que o estavam a pedir.

Essa atitude obrigou a que constantemente se relativizassem os valores tomados como absolutas verdades e até certo ponto desdramatizou o papel do artista. Este movimento de ironia e denúncia (porque também o é) não tem forçosamente que redundar num esvaziamento do sentido da função do artista.» (MACHADO, 1988)

122

161





Série de fotografias em que críticos de arte são fotografados recebendo dinheiro de artistas, 1987.



132, 133, 134, 135



136



123



137, 138, 139, 140



João Pinharanda anota questões de seriedade e a intervenção da ironia como método num artigo para a revista *Arena* (nº 1, Fev. 1989): «A pintura de Pedro Portugal apresenta-se investida de um projecto simultaneamente artístico e sociológico estranho às linhas criativas dominantes entre os artistas portugueses. Tendo definido perfeitamente o seu objecto e delimitado a metodologia de trabalho, desenvolve um processo sistemático de investigação e constituição de imagens discursivas e plásticas.

O objecto é a própria arte. Partindo das temáticas mais genéricas e de sentido mais evidentemente humorístico (1984-85), ou que acentuavam os valores da ambiguidade através de recursos propriamente pictóricos (1985-86), P. Portugal alcançou (1987-88) temáticas que se concentram sobre territórios mais específicos: os de uma reflexão sobre a prática artística, sobre a questão da criatividade (originalidade/cópia) e sobre os processos de circulação e colocação dos produtos artísticos. Duas vertentes (estética e sociológica) de um processo que se desenvolve como se se tratasse de uma reflexão ou interrogação epistemológica.

A metodologia de trabalho recorre a uma gama de operações igualmente integrável num processo de pesquisa e selecção de fontes. Definidos os termos do problema, são utilizadas informações de documentos visuais e reflexões teóricas e críticas, de tal modo que cada imagem aproveitada se constitui como elemento/membro de um discurso de alcance fundamentalmente clássico; cada obra apresenta-se como argumento complementar para a discussão dos termos primordiais anteriormente definidos: Quais são os mecanismos de criação e de consumo da arte?

Contudo, estas etapas escondem um jogo fundamental de simulações e ironias que garantem à pintura de P. Portugal uma dimensão de intervenção (ou um estatuto) muito diferente da de uma pintura séria.»

É assim que esta pintura se torna sucessivamente fascinante, difícil e perigosa. Três situações simultâneas que certamente fazem parte dos riscos procurados e calculados pelo autor.

Fascinante pelo modo de lutar com as situações, pelo modo de as personalizar: citar Polke, Beuys, Warhol, Duchamp, etc. sem diluir as situações num esquema mimético, mas usando-as activamente na composição de um discurso reflexivo próprio e de um discurso visual não derivado de qualquer *collage*.

Difícil, porque exige do espectador virtudes que vão para além da falsa inocência de uma simples olhadela, reclamando o conhecimento dos referentes (sua origem e implicações), porque exigem um espectador culto e especializado.

Perigosa finalmente, porque o sentido irónico e crítico que impõe ao estilo de todo o discurso, constrói-se principalmente a partir de deslocações do sentido, de *calembours*, e porque estas figuras de estilo podem conduzir a um anedotário que paralisaria a actual eficácia desta pintura.» (Pinharanda, 1989)

É correcto. Estas pinturas, todas as pinturas, têm a ver com eficácia.

João Pinharanda e Alexandre Melo dividiram nesta altura o mercado da crítica da arte em Portugal entre si. Pinharanda ficou com Portugal e Espanha e Melo com a América.

Os outros tiveram muito poucas oportunidades ou não as souberam manipular.

Os críticos que defenderam carinhosamente os artistas dos anos 50, 60 e 70 foram remetidos para uma condição jurássica. A velocidade estava nos 80.



Em Junho de 1989 Alexandre Melo escreve para a revista *Flash Art* (n.º 148) num estilo com alguns indícios de lassidão: «Os últimos quadros de Pedro Portugal vêm consolidar as características mais marcantes do seu trabalho anterior: a capacidade de comentar com sentido de humor e provocação a situação artística nacional e internacional e a integridade formal e inteligência criativa que ele emprega nos jogos de referências, insinuações e estilizações.

Pedro Portugal pinta proprietários de galerias que batalham entre si pelo mercado de arte em Portugal, compõe símbolos de dólar à volta das cabeças do público, presta homenagem e ao mesmo tempo é ofensivo à custa de Beuys, Duchamp, Polke, Koons ou Warhol. A estética da citação e o estrangulamento formal da sua pintura colocam-no nas correntes dominantes das tendências actuais, nas quais referências à tradição moderna e comércio de cavalos em obras de arte são temas essenciais. Uma distância dupla transforma e enriquece a maneira como ele enfrenta estes problemas. Em primeiro lugar é a distância geográfica e cultural que existe entre Portugal e a maior parte dos centros internacionais de arte. A ironia da citação é uma ironia que brinca ao mesmo tempo com a situação nacional, a situação internacional e com as relações estabelecidas ou não entre elas. Por este motivo as suas pinturas têm graus diferentes de avaliação que analogamente levam a graus diferentes de utilidade crítica.

Em segundo lugar, o pintor utiliza a distância que surge da aplicação de um talento acerbo. A invenção contínua e a superimposição de descobertas formais levam a uma proclamação constante de provocação mordaz.

O jogo de citações perde a sua tendência de combinação simples de elementos formais ou apenas de observação redundante de um estado de coisas. Transforma-se numa subversão proposta e evoca, muitas vezes, os aspectos mais generosos da ingenuidade dos protestos dos anos 60.» (MELO, 1989)

Distância, frieza, ironia, provocação, ofensa e humor são as palavras mais usadas na classificação das minhas pinturas. São as pinturas que contêm estas classificações ou há uma relação com a pose do artista? Se tem a ver com a pose do artista, então não são as pinturas que são irónicas. Eu próprio não tenho sentido de humor e por isso sempre me causou perplexidade esta avaliação. Mas o que mais me surpreende neste artigo de Alexandre Melo para a revista *Flash Art* é a referência ao comércio de cavalos como tema da minha pintura.

Distância e a frieza sim, mas com origem na ideia de paródia inconsequente e a atitude «cócó-xixi» da desassombrada formação nos anos da Homeostética. Ironia não há e a provocação foi sempre não intencional. De outro modo não seria possível o entendimento fácil por parte da crítica de uma postura feita para ser compreensiva. O tema da pintura é a própria pintura mais os seus actores e fixadores: artistas, críticos, comércio, ensino e história.



143

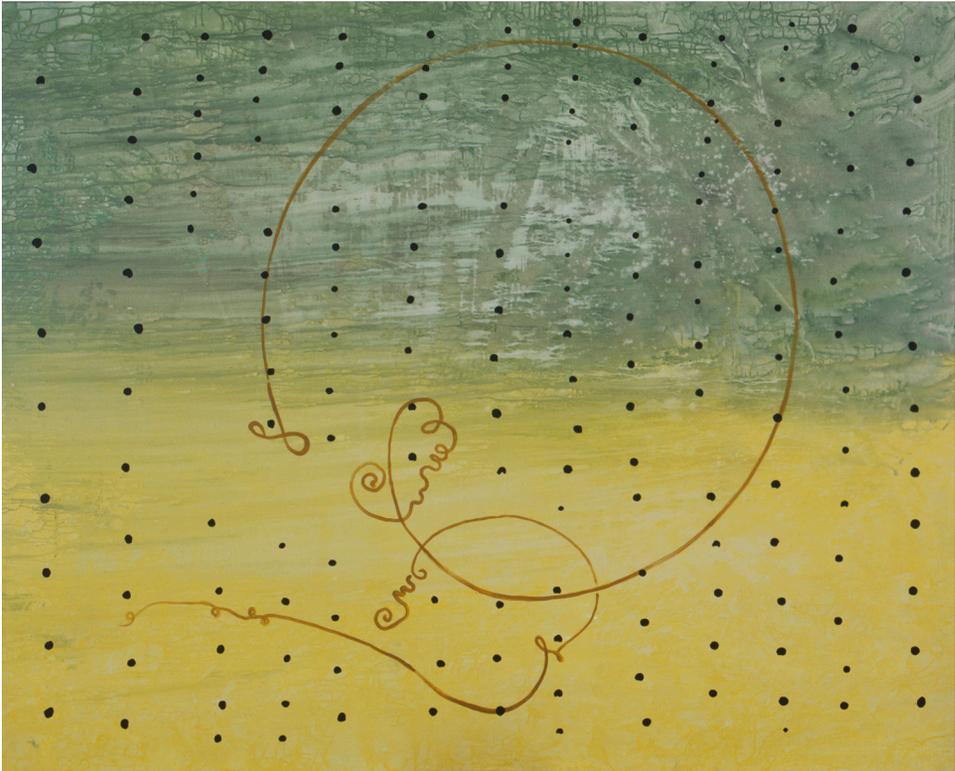
Este conjunto de 4 pinturas põe frente a frente numa combinatória variável Artistas Vs Galeristas e Artistas Vs Críticos. Nas silhuetas de artistas estão Pedro Portugal, Fernando Brito, Manuel Vieira e Pedro Proença. Nas silhuetas de críticos: António Rodrigues, Alexandre Pomar, José Luis Porfírio e Manuel Castro Caldas. Nos galeristas: espaço em branco (para o galerista desconhecido), Mário Teixeira da Silva, Tintim e Luís Serpa.

No catálogo da exposição *KPITICOS MOUSEION*, 1989, na Galeria Atlântica no Porto o falso crítico Pedro José de Andrade (o texto é escrito por Pedro Proença) elabora sobre a representação e sobre os efeitos do que é considerado arte: «Nos primeiros textos em que algo a que chamamos arte é pensado, as imagens tinham relativamente à aparência um estatuto bastante divertido; elas mimavam essas aparências de forma a darem a máxima noção de ilusão. O importante não era que algo fosse copiado, mas sim que o representado nos persuadisse, nos enganasse, atraísse os nossos olhares.» E: «Estas pinturas de Pedro Portugal são como uma família e têm afinidades entre elas que não são as do estilo. Algumas imagens são recorrentes e repetem-se de pintura para pintura mas a sua presença não tem um estatuto emblemático. É como se as pinturas fossem geradas umas das outras. No entanto, estas formas com as quais nos familiarizamos, são formas que são familiares dos *experts* em arte mais recente. São como *hits*, estereótipos, imagens conhecidas sobretudo através das reproduções.

127

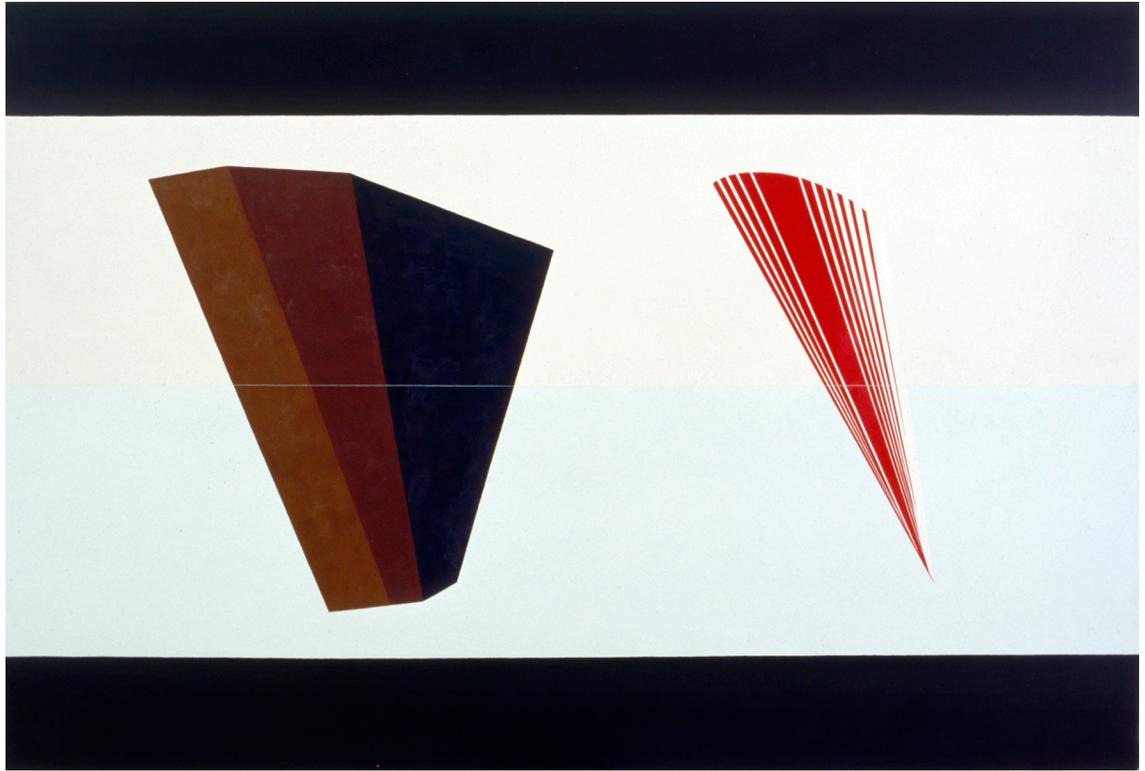


144



128

145



146



129

147

Aparentemente, Pedro Portugal poderia estar a refazer essas pinturas optando por duas atitudes: a estética hermenêutica em que refazer seria compreender, restituindo um sentido que com a massificação dessas imagens estaria perdido; e uma atitude de apropriação em que há uma perversão do sentido que é atribuído a essa imagem, sendo este deslocado para um conjunto de problemas em que o actual produtor está envolvido.

Mas Pedro Portugal, embora tocando estas duas vertentes, está mais preocupado com a cópia em si.

Ao contrário da Pop-Art que se debruça sobre a re-produção como centro das suas preocupações, e em que o artista se quer converter num re-produtor, numa parte de uma máquina cuja tarefa é reproduzir seja o que for, estas obras preocupam-se mais com o que é a arte, e relativamente a ela têm um comportamento selectivo.»

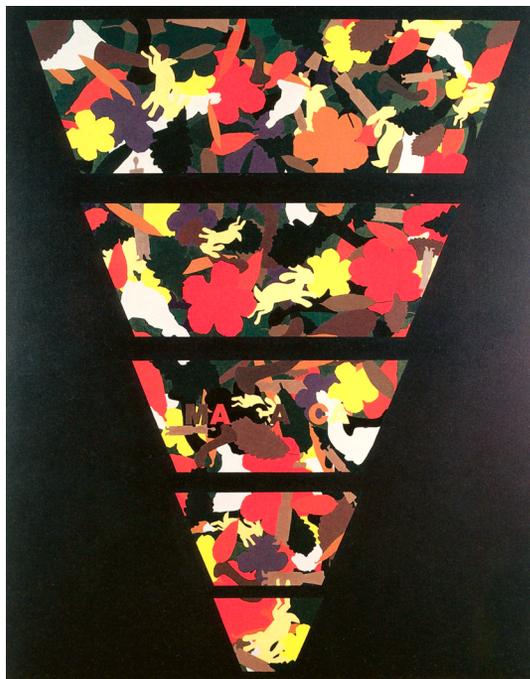
«... comparado com todos os artistas modernos portugueses Pedro Portugal é gargantuesco. Banqueteia-se à mesa dos deuses da arte, que para ele são seres comuns e vulgares, enquanto a maior parte dos artistas olha de longe e com inveja. Mas no fundo, como todos os artistas, Portugal despreza os próprios deuses nas suas pretensões de poder e rivalidade e sorri com ironia para os apóstolos da posteridade. Ao contrário de Duchamp, para quem a posteridade se encarregará de determinar o valor das obras, sendo o tempo a grande peneira crítica, Portugal prefere uma dimensão sismológica e radiográfica. Os seus trabalhos não pretendem ser mais do que os sintomas daquilo que uma época considera bom, sejam produtos de artistas vivos ou mortos, e esses sintomas, que são os do gosto dominante (num sentido alargado), têm qualquer coisa de grandiloquente, de gosto sem gosto, de inodoro. Talvez daqui a uns anos vejamos o percurso de Pedro Portugal como o de um cronista, como alguém que está a fazer uma descrição da arte como se estivesse fora dela, de alguém que é artista involuntariamente, desportivamente, e que como tal não se queixa das atribuições nem depende dos ressentimentos e impaciências a que os artistas necessariamente se sujeitam.» (PROENÇA, 1989)

Isto é uma elaboração especulativa em vez de crítica jornalística defensiva. A crítica diz: eu compreendo assim... o público vê o que o artista faz através deste meu «explicantur» (prótese explicadista) de correcção interpretativa para que não haja vazios. A arte tem que poder ser sempre explicada senão é o demónio ou contra-poder.

Diz Leonor Nazaré no jornal *Expresso* de 25-11-1999: «Nesta exposição Pedro Portugal coloca a crítica no “museu” — numa forma não imediata e que passa pela desconstrução dos significantes de origem: é possível ler nas inscrições das quatro maiores telas, iniciais de quatro nomes da crítica de arte portuguesa, BPA, FP, AMO-TE, MACACA. Um banco colocado no meio da sala completa a simulação da sala de museu onde se pode olhar para a “crítica” de arte como se olha para a obra de arte. Esta sobreposição desmultiplica, na ironia em que se funda, as questões do mimetismo e dos discursos sobre outros discursos — a lógica caleidoscópica da exposição de obras que têm por referente parcial a crítica sobre si própria produzida e a atitude de reciclar no processo de apresentação esse exercício da crítica assim transformado numa questão de arte.

Por essa espiral de sucessivos reaproveitamentos discursivos passam também as citações de obras de arte, de técnicas, imagens, estratégias ou organizações de artistas mais ou menos recentes. É o caso por exemplo dos coelhos de Beuys, das flores de Robert Smithson ou da moldura de Picabia nesta exposição e, de uma forma geral na sua obra, de apropriações de Kounellis, Warhol, Jasper Johns, Schnabel, Polke, Rothko, Stella, etc. A possibilidade de reconhecimento dos “materiais”, dos referentes artísticos, é por isso restringida a um círculo de observadores que não ultrapassa em muito o dos artistas e o da própria crítica, e a escolha criteriosa daquilo que “é digno de ser copiado” (*do cat.*) estabelece no processo todas as limitações que por esse lado da leitura se possam encontrar.

Mas esta restrição pode ainda desfazer-se sob a execução tecnicamente perfeita e sedutora da pintura e da composição, que mistura agilmente os enigmas com a galhofa, o empenhamento com a indiferença cínica, o *ex-líbris* ou os clichés com comedidas formas de expressionismos citados.



A colocação duma questão pessoal de relacionamento com a arte é elaborada na obra de Pedro Portugal através de uma aparente desistência da invenção imagética, mas essa demissão intencional reorganiza todo o carácter recursivo do processo de produção artística, e ao mesmo tempo potencializa a inteira novidade da conjugação pessoal de lugares “não muito comuns” da arte deste século.» (NAZARÉ, 1989)

Ruth Rosengarten no jornal *O Independente* de 07-12-89: “Nos anos 60, André Malraux falava-nos de um Museu Imaginário que, teoricamente, uniria todas as obras de arte, através da reprodução fotográfica. Neste “museu imaginário”, todos os trabalhos, de todas as épocas, tanto da cultura popular como da cultura erudita, gozariam do mesmo estatuto, seriam todos redutíveis à condição de cópia fotográfica.

A estética da cópia — ou, melhor, a problematização da dialéctica original/cópia — tem vindo a assumir um papel central na produção artística do último decénio. Aliás, esta dialéctica já era evidente na utilização, feita por Andy Warhol nos anos 60, da representação mecânica, nomeadamente nas serigrafias de imagens fotográficas de vasta divulgação, tais como o retrato de Marilyn Monroe ou a imagem da Campbell's Soup Can. Nos meados dos anos 70, a artista norte-americana Sherrie Levine tornou-se conhecida através de quadros em que copiava minuciosamente trabalhos dos mestres expressionistas mais famosos, de Egon Schiele a Willem de Kooning. Desta forma, a artista levantava toda uma série de questões relativas à autoridade investida na autoria artística. Tais obras puseram em causa a actividade do crítico de arte — muito em particular, e dos críticos formalistas que tendiam a ler obras de arte unicamente em função das suas características formais —, já que através de uma análise formalista seria impossível distinguir entre o “original” de Willem de Kooning e a cópia de Sherrie Levine. Tornou-se então evidente a necessidade de uma nova linguagem crítica.

Nos finais dos anos 80, esta questão do original e da cópia é ainda mais complexa pois, entretanto, tornou-se um lugar-comum da crítica a ideia de que todas as imagens possíveis estão já pré-existentes em outras representações: que o “olho inocente” já não pode existir na era do capitalismo pós-industrial da informação/informática. Um problema particular nos defronta então: não tanto como compreender as obras de arte produzidas pelos artistas dos nossos dias, mas sobretudo quais os meios necessários para essa compreensão. Muitos dos trabalhos mais recentes, tanto dos críticos como dos artistas, estão imbuídos de um cinismo inevitável.

O discurso crítico, que cada vez mais baseia a sua retórica em várias disciplinas mais ou menos na moda, à teoria do filme, a linguística ou a psicanálise lacaniana — acaba frequentemente por ofuscar mais do que iluminar o espaço que vai de um objecto de arte até ao seu público.

É neste contexto que as obras recentes de Pedro Portugal devem ser abordadas.

O próprio título da exposição, «Kpíticos Mouseion», com a sua grafia pseudocirílica, assenta sobre um trocadilho: o museu críptico, em que os críticos falam através da obra de arte uns aos outros mais do que ao público, usando uma metalinguagem pretenciosa, o chamado *Art-speak*. O “museu imaginário”, na sua versão anos 80, está destituído de todo o charme nostálgico que para nós tem hoje o texto malrauxiano; pelo contrário, nas mãos de Pedro Portugal, ele acaba por ser um catálogo, tanto cínico como irónico, de fetichismos artísticos contemporâneos desde Warhol a Beuys. Até uma banca bem sólida da autoria (sic?) do próprio artista é fornecida ao crítico para descansar as suas pernas dos labores da contemplação crítica. Nas sedutoras pinturas expostas, a noção de estilo enquanto assinatura autoral — que marcou, por exemplo, a obra de Willem de Kooning — é completamente subvertida.

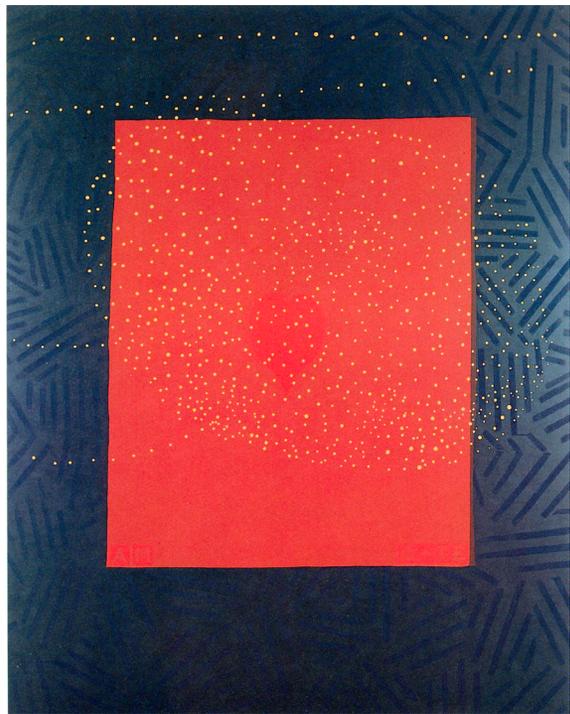
Em *Macaca*, as figurações contidas dentro de um grande triângulo invertido são remissivas das “camuflagens” dos anos 80 de Andy Warhol. As componentes identificáveis desta figuração são a silhueta de uma flor — também pedida a Warhol — e a de um coelho em salto que remete tanto a Jeff Koons como a Joseph Beuys e Barry Flanagan. Do mesmo modo, em *Love Cross*, Pedro Portugal faz uma vénia a Gilbert & George, enquanto *BPA* tem uma forte semelhança com os quadros mecanísticos que Francis Picabia produzia no segundo decénio do século. Estas imagens-chave, que servem como pontos de referência, não são tanto assinaturas como insígnias; isto é, dispositivos utilizados com a finalidade de reprodução múltipla que, nas obras de Pedro Portugal, são também dispositivos mnemónicos que remetem para as “origens” em Warhol, Koons, Beuys, Gilbert & George ou Picabia.

O jogo entre a representação verbal é central a estas obras. A mais lírica das pinturas, FP, faz referência a Fernando Pernes, mas estas iniciais também são as de Francis Picabia. Já em *Amo-te*, a organização das letras AM O-T-E é um jogo com as iniciais do crítico Alexandre Melo. *Macaca* (Manuel Castro Caldas) poderia bem ser uma referência críptica à representação de Cézanne por Picabia como macaco.

149



150



134

Quanto a *BPA*, as iniciais do crítico Bernardo Pinto de Almeida, lembrarão mais facilmente ao público em geral o logótipo do Banco Português do Atlântico, salientando assim a relação problemática entre artista, crítico e mecenas. Como seguidor que é de Andy Warhol, Pedro Portugal sabe que o afecto (*Amo-te, Love Cross*) está indissoluvelmente ligado ao bolso, ou mais propriamente à Bolsa.

Comparados com outras obras do mesmo género — tais como as de Leonel Moura presentemente expostas na Galeria Graça Fonseca (Rua da Emenda, 26-c/v, em Lisboa), onde as imagens parecem ter sido (re)produzidas com a função de chamar a si a atenção dos críticos —, os trabalhos de Pedro Portugal assentam sobre uma base bem mais sólida e interessante. O seu humor sardónico levanta a questão essencial da relação entre artistas e críticos: quem serve a quem? Escusado será dizer que se trata de uma questão da qual, escrevendo estas linhas, não me sinto isenta.» (ROSENGARTEN, 1989)

KPITIKOS MOUSEION, de Pedro Portugal; Galeria Atlântica, rua Galeria de Paris, 27; Porto

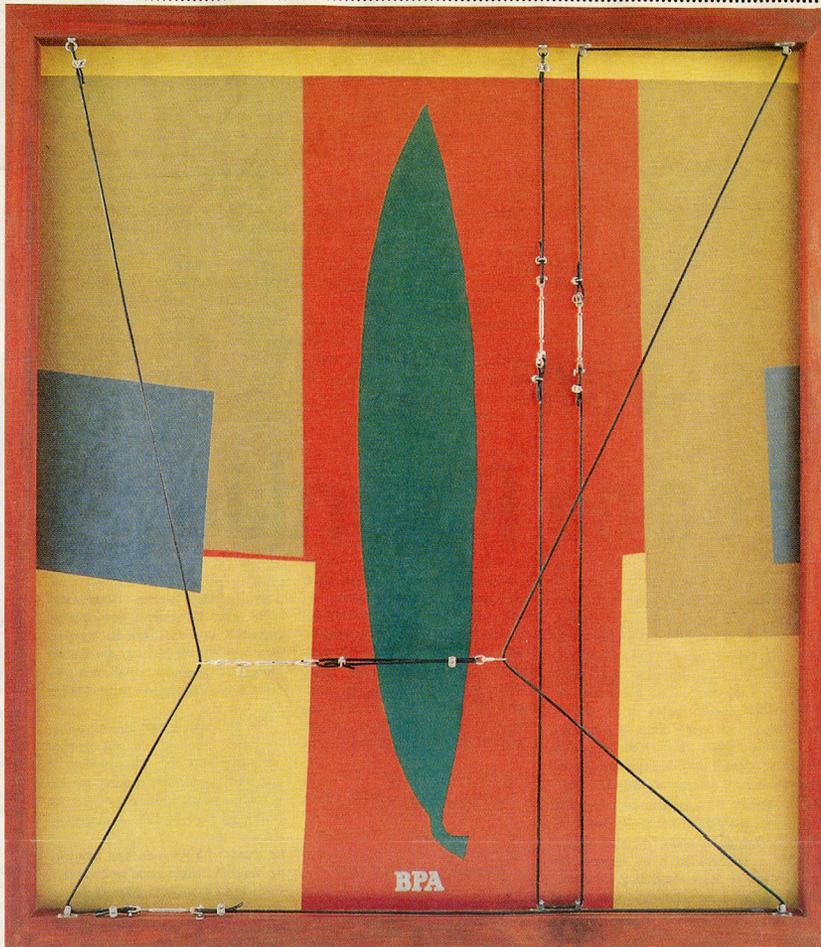
NOS anos 60, André Malraux falava-nos de um Museu Imaginário que, teoricamente, uniria todas as obras de arte através da reprodução mecânica, a reprodução fotográfica. Neste «museu imaginário», todos os trabalhos, de todas as épocas, tanto da cultura popular como da cultura erudita, gozariam do mesmo estatuto, seriam todos, redutíveis, à condição de cópia fotográfica.

A estética da cópia — ou, melhor, a problematização da dialéctica original / cópia — tem vindo a assumir um papel central na produção artística do último decénio. Aliás, esta dia-

O humor sardónico de Pedro Portugal põe a questão essencial da relação entre artistas e críticos.

léctica já era evidente na utilização, feita por Andy Warhol nos anos 60 da representação mecânica, nomeadamente nas serigrafias de imagens fotográficas de vasta divulgação, tais como o retrato de Marilyn Monroe ou a imagem da Campbell's Soup Can. Nos meados dos anos 70, a artista norte-americana Sherrie Levine tornou-se conhecida através de quadros em que copiava minuciosamente trabalhos dos mestres expressionistas mais famosos, de Egon Schiele a Willem de Kooning. Desta forma, a artista levantava toda uma série de questões relativas à autoridade investida na autoria artística. Tais obras puseram em causa a actividade do crítico de arte — muito em particular, e dos críticos formalistas que tendiam a ler obras de arte unicamente em função das suas características formais —, já que através de uma análise formalista seria impossível distinguir entre o «original» de Willem de Kooning e a cópia de Sherrie Levine. Tornou-se então evidente a necessidade de uma nova linguagem crítica.

Nos finais dos anos 80, esta questão do original e da cópia é ainda mais complexa pois, entretanto, tornou-se um lugar-comum da crítica a ideia de que todas as imagens possíveis estão já pré-existent em outras representações: que o «olho inocente» já não pode existir na era do capitalismo pós-industrial da informação / informática. Um problema particular nos defronta então: não tanto como compreender as obras de arte produzidas pelos



BPA (1989), 200x182 cm

EXPOSIÇÕES

PORTUGAL IRÓNICO

Títulos e motivos de quadros que são nomes de bancos e ao mesmo tempo de críticos de arte, piscadelas de olho a Warhol, Beuys, Gilbert & George e Picabia. Pedro Portugal baralha e dá de novo, numa exposição críptica.

artistas dos nossos dias, mas sobretudo quais os meios necessários para essa compreensão. Muitos dos trabalhos mais recentes, tanto dos críticos como dos artistas, estão imbuídos de um cinismo inevitável. O discurso crítico, que cada vez mais baseia a sua retórica em várias disciplinas mais ou menos na moda, à teoria do

filme, a linguística ou a psicanálise lacianiana — acaba frequentemente por ofuscar mais do que iluminar o espaço que vai de um objecto de arte até ao seu público.

É neste contexto que as obras recentes de Pedro Portugal devem ser abordadas. O próprio título da exposição, *Kpítikos Monseion*, com a sua

grafia pseudo-cirílica, assenta sobre um trocadilho: o museu do crítico é também um museu *críptico*, em que os críticos falam através da obra de arte uns aos outros mais do que ao público, usando uma metalinguagem pretensiosa, o chamado *Art-speak*. O «museu imaginário», na sua versão anos 80, está destituído de todo

o *charme* nostálgico que para nós tem hoje o texto malrauxiano; pelo contrário, nas mãos de Pedro Portugal, ele acaba por ser um catálogo, tanto cínico como irónico, de fetichismos artísticos contemporâneos desde Warhol a Beuys. Até uma banca bem sólida da autoria (sic?) do próprio artista é fornecida ao crítico para des-

cansar as suas pernas dos labores da contemplação crítica. Nas sedutoras pinturas expostas, a noção de estilo enquanto assinatura autoral — que marcou, por exemplo, a obra de Willem de Kooning — é completamente subvertida.

Em *Macaca*, as figurações contidas dentro de um grande triângulo invertido, são remi-niscentes das «camuflagens» dos anos 80 de Andy Warhol. As componentes identificáveis desta figuração são a silhueta de uma flor — também perdida a Warhol — e a de um coelho em salto que remete tanto a Jeff Koons como a Josef Beuys e Barry Flanagan. Do mesmo modo, em *Love Cross*, Pedro Portugal faz uma vénia a Gilbert & George, enquanto BPA tem uma forte semelhança com os quadros mecanísticos que Francis Picabia produzia no segundo decénio do século. Estas imagens-chave, que servem como pontos de referência, não são tanto *assinaturas* coríon *insignias*; isto é, dispositivos utilizados com a finalidade de reprodução múltipla que, nas obras de Pedro Portugal, são também dispositivos mnemónicos que remetem para as «origens» em Warhol, Koons, Beuys, Gilbert & George ou Picabia.

O jogo entre a representação visual e a representação verbal é central a estas obras. A mais lírica das pinturas, *FP*, faz referência a Fernando Pernes, mas estas iniciais também são as de Francis Picabia. Já em *Amo-te*, a organização das letras AM O-T-E é um jogo com as iniciais do crítico Alexandre Melo. *Macaca* (Manuel Castro Caldas) poderia bem ser uma referência críptica à representação de Cézanne por Picabia como macaco. Quanto a *BPA*, as iniciais do crítico Bernardo Pinto de Almeida lembrarão mais facilmente ao público em geral o logotipo do Banco Português do Atlântico, salientando assim a relação problemática entre artista, crítico e mecenaz. Como seguidor que é de Andy Warhol, Pedro Portugal sugere que o afecto (*Amo-te*, *Love Cross*) está indissolivelmente ligado ao bolso, ou mais propriamente à Bolsa.

Comparados com outras obras do mesmo género — tais como as de Leonel Moura recentemente expostas na Galeria Graça Fonseca (Rua da Emenda, 26 c / v, em Lisboa), onde as imagens parecem ter sido (re)produzidas com a função de chamar a si a atenção dos críticos —, os trabalhos de Pedro Portugal assentam sobre uma base bem mais sólida e interessante. O seu humor sardónico levanta a questão essencial da relação entre artistas e críticos: quem serve a quem? Escusado será dizer que se trata de uma questão da qual, escrevendo estas linhas, não me sinto isenta.

Ruth Rosengarten

Pedro Proença escreve uma aproximação precisa do meu exercício artístico :

«Em que medida é que a arte de Pedro Portugal é sadiana?»

- 1) Exige o máximo de ordem para que a *jouissance* seja maior.
- 2) É comparativa, isto é, contrapõe e mistura imagens alegóricas, imagens de aparência alegórica (Duchamp), ícones (Malevich), imagens mágico-simbólicas (Beuys), imagens “reais” (não sei como definir o tipo de imagem warholiano), e imagens “sintomáticas” (expressionismo abstracto), etc., criando através da sua disposição um efeito perverso, um efeito que passa por afirmar o que cada uma dessas imagens recusa, um efeito que as anula, e torna evidente; a descarga dessa anulação sem que nada para além dessa descarga seja valorizado. Deste modo assemelha-se aos intermináveis discursos pseudo-etnológicos de Sade que servem para provar que na localidade há sempre proibição mas que no enunciado global tudo seria permitido e tudo proibido.
- 3) É serial, isto é, vai combinando um determinado número de formas de forma a que estejam presentes um certo número de imagens que adquirem funções ligeiramente diferentes. Talvez a melhor expressão é que são combinatórias, e a lógica de combinação é menos por serialidade rigorosa, mas por uma combinação livre de alguns elementos-tipo que são recorrentes e que reconhecemos com outros elementos menos recorrentes, isto é, de situação.
- 4) Possuem uma certa crueldade que não é “mecânica” mas *software*, uma crueldade digital, em que nada é tocado “fisicamente” e em que não existe brutalidade, mas que se refere à explosão dos sentimentos (às emoções) como algo que pode ser simulado e reproduzido. No entanto, a crueldade não reside neste “hiperrealismo”, mas no que este “hiperrealismo” dissimula.
- 5) Neste sentido, as “referências” de sentido relativamente aos “copiados” não são transformados em apropriação de “ressentimento” (tipo Sherrie Levine). Estas pinturas não são reactivas, não são cópias, mas correcções e transformações. Estas pinturas situam-se antes na zona do “dissentimento”, isto é, numa zona em que não há compaixão, e como tal são ímpias.

6) Finalmente, isto traduz-se num cepticismo, um cepticismo que atinge sobretudo o domínio dos conceitos. “*Dieu est un préjugé*”, não só Deus mas todas as divindades são preconceitos. A estética como tal não lhe interessa. Estas obras não necessitam de justificação e não são pretensiosas ao ponto de invocarem qualquer tipo de teoria. São obras de arte. Se dizem alguma coisa fazem-no de uma forma intuitiva, directa, ordenada e eficaz. São meras aparências. E como aparências tudo o que querem dizer é o “seu aparecer” e como tal são mais do que estritamente formais.» (PROENÇA, 1989)

Esta é a nota que Alexandre Melo escreve para apresentar as duas páginas que o jornal *Expresso* dedica em 21 de Julho de 1990 a um projecto para duas páginas no mesmo jornal: «INTELIGÊNCIA da composição, multiplicação das referências. Duas das características e dinâmicas mais evidentes no conjunto do trabalho de Pedro Portugal. Por inteligência da composição designamos uma espécie de instinto de manipulação das formas e imagens, que transforma cada quadro num jogo vivo de elementos que contrastam, combinam, esbatem, rebatem, debatem: uns com os outros, uns contra os outros. Uma judiciosa gestão das cores tem papel relevante na produção dos incisivos efeitos gráficos típicos do “estilo Portugal”. A multiplicação das referências designa a pluralidade e diversidade de imagens, símbolos, géneros, “estilos” que Pedro Portugal sistematicamente convoca e cruza nos seus trabalhos. As proveniências são variadas: obras de artistas portugueses ou estrangeiros, mais famosos ou mais actuais; o *Design* gráfico e a publicidade; os meios de comunicação de massas, em sentido amplo. Uma atitude de «citação» ou «apropriação», se entendermos aqui o “apropriacionismo” numa acepção mais lúdica do que conceptual. Usamos a expressão “lúdico” porque o autor explicitamente se insurgiu contra abusos na utilização das palavras “humor” e “ironia” nos textos dedicados ao seu trabalho. Como alternativa, sugeriu mesmo as expressões “infra-humor” e “infra-ironia”. Ambos bem patentes no projecto que realizou para o EXPRESSO e em que, para além do talento gráfico e do jogo das referências turístico-publicitárias, exhibe uma aguçada capacidade de interpelação do público leitor, inserindo agilmente as suas “preocupações” na corrente das preocupações que habitualmente correm pelas páginas dos jornais. Cumpre aos leitores responder ao apelo. Sempre eloquente a respeito do seu trabalho, Pedro Portugal limita-se a declarar: “As minhas pinturas são boas porque são feitas com boas imagens de bons artistas e são bem executadas, utilizando os melhores materiais”.» (MELO, 1990)



UNITED COLOURS

TAXAS ANUAIS DE 50% COMISSÃO DA GALERIA, 15% SEGURANÇA SOCIAL, IRS ENTRE 16% E 40%. BASE: DECLARAÇÃO DE RENDIMENTOS, DEZEMBRO 1989



Pedro Portugal, "Natureza Morta", (Criar Riqueza), 1990, óleo sobre tela, 200 x 200 cm
"Dead Nature", (Fuck the Portuguese), 1990, oil on canvas, 79 x 79"

*Esta pintura pode pertencer
à empresa a que preside.*

*Dirija a este jornal provas
de que é a empresa da indústria
florestal que provoca o maior
número de Km² desertificados
em Portugal*

*This painting may belong to
your company.*

*Please send proof to this
newspaper that your company,
wich is in the foresty business,
is the one that creates the
largest number of desertified
acres per annum in Portugal*



GARDEN OF EUROPE

MINISTÉRIO
DO COMÉRCIO E TURISMO



ANO EUROPEU DO TURISMO 1990



“Confusões”

“QUAISQUER CONFUSÕES” entre o plano institucional e a candidatura de Mário Soares nas relações entre a Presidência da República e a Região Autónoma da Madeira foram classificadas como “legítimas” pelo porta-voz do MASP, Guilherme de Oliveira Martins, garantindo que o cancelamento do jantar de Soares com Alberto João Jardim não significa que haja qualquer ruptura entre o Presidente da República e o presidente do Governo Regional da Madeira. Para o representante do MASP, “a questão está encerrada” e “tudo o resto que foi dito por Alberto João Jardim não merece qualquer comentário”. Entretanto, Jardim já reagiu às declarações de Oliveira Martins. Em nota oficial, lamenta a “insidiosa levizade” do MASP e a “falta de urbanidade cívica” de “quem visa continuar na suprema magistratura da Nação”.

Sindicatos

A CONVENÇÃO Sindical Independente (CSI), que integra 33 sindicatos, lançou ontem um apelo ao voto nas eleições presidenciais, decidindo a escolha do candidato ao critério dos seus 200 mil associados. Recorda-se que a CGTP e a UGT já manifestaram as suas posições sobre as eleições de 13 de Janeiro. Sem sugerir o voto num determinado candidato, a CGTP considerou indesiderável que os seus associados optassem por Basílio Horta. Contudo,

Leilão de arte rende 20 mil contos ao MASP

Soares é “chic”

Duarte Moral

Mais de 20 mil contos a reverterem para a campanha do actual Presidente. Um Vieira da Silva vendido por 7 mil e 200 contos. Perante uma assistência dividida entre o puro amor às artes e o apoio político, o leilão do MASP serviu para a inauguração de um novo estilo na campanha: o “Soares chic”



Leilão do MASP de Pedro Portugal (quadro da foto) a Vieira da Silva

C erca de 22 mil contos foi quanto rendeu ao MASP o leilão de arte contemporânea promovido pela candidatura de Mário Soares, anfitrião à noite, no magnífico espaço de um ex-armazém da Rua das Janelas Verdes, em Lisboa. Perante um público dividido entre o apoio ao actual

Presidente da República e o puro gosto pelas Belas Artes, foram leiloadas mais de 130 peças, oferecidas à candidatura pelo que se poderia considerar uma verdadeira selecção nacional de artistas contemporâneos portugueses. A “pérola” da noite — um Vieira da Silva, até então propriedade da auto-

ra — foi vendida por 7 mil e 200 contos, tendo partido de uma base de licitação de 6 milhões de escudos.

Foi indiscutivelmente o ponto alto do leilão do MASP. O único em que a terminologia leiloeira mais clássica, “quem dá mais?...uma, quem dá mais?... Duas, quem dá

mais?... Três... Arrastado!” foi empregue pelo pregoeiro (com 25 anos de prática) José Serra. Sete mil e duzentos contos oferecidos por alguém que se protegia no anonimato; nem sequer estava presente na sala, tendo dado as suas instruções para a licitação à mesa. Fica a dúvida se o Vieira

da Silva terá ido parar a mãos de algum indefectível soarista, apaixonado pelo belo.

Para além da tela, “Australis” pintada em 1953, de Vieira da Silva, outros nomes sonantes constavam do plantel de artistas antecorrem em liça: António Dacosta, Cargaleiro, João Cutileiro, José Guimarães, João Pomar, João Resende, Mendes, Matilde, Manlanguam ou Paula Rego. Ou entre nomes mais jovens, Catarina Baleiras, Marta Wengorovius, Pedro Proença ou Pedro Portugal. O Pomar — “O amor virtuoso castigando a fortuna” — atingiu o segundo mais alto valor da noite, 1900 contos. “As cabeleiras” de João Resende, 4 mil contos de base de licitação (segundo valor mais alto da noite), não encontraram comprador na sala.

Entre a assistência, ausente o candidato, alguns apontamentos destacados. O mandatário nacional, Frutuoso da Silva, o director de campanha, Gomes Mota, Isabel Soares (uma das grandes activistas na organização do leilão), António Maria Pereira, Francisco Sousa Tavares e artistas como Cargaleiro ou Correia Martins. O alto patrono das Artes portuguesas para o candidato Soares. Com o candidato a ocasião propiciava. ■

Durante os anos de 1990 e 1991 há uma agitação política induzida pelos média em torno da utilização da imagem de bananas em contextos públicos (e políticos) e do próprio efeito da arte (pública) no público. Durante a campanha eleitoral de Mário Soares à Presidência da República (MASP) é leiloadada uma serigrafia minha representando uma banana. Segundo relatos, houve alguma agitação e risos na sala no momento da licitação da serigrafia. Em 13-04-91 o Jornal *Expresso* dedica uma nota na primeira página, assinada por Duarte Moral, com o título «República das Bananas divide PS». «A exposição pública de um painel de grandes dimensões encomendado pelo Partido Socialista ao pintor Pedro Portugal está a dividir a Comissão Técnica Eleitoral (CTE) do Largo do Rato onde “algumas pessoas mais velhas” temem as interpretações de um trabalho em que Portugal tende a ser identificado como uma “República das Bananas” — temática que o pintor vem desenvolvendo há algum tempo — possa ter por parte do público. O painel foi encomendado no âmbito de uma operação que o PS anunciará nas próximas semanas e que consiste no aproveitamento da extensa parede lateral da sede socialista (à Rua das Amoreiras) para a exposição rotativa de obras de artistas portugueses.



156

Acontece que o projecto do painel de Pedro Portugal não foi visto com bons olhos pela totalidade dos membros da CTE. O director-geral dos socialistas, António Manuel confirmou ao EXPRESSO que “há quem tenha receio” dos efeitos da exposição pública das “bananas” de Pedro Portugal, mas mostrou-se esperançado na aprovação do painel, já na próxima reunião da CTE. António Manuel acrescentou que “não se trata de qualquer tentativa de controlo das obras dos artistas” mas somente de “uma ponderação”. Contactado pelo EXPRESSO, Pedro Portugal afirmou que “não existe qualquer contencioso entre mim e o PS” e que “apenas parece haver uma hesitação de algumas pessoas”.

Na reunião de terça-feira, os apologistas do projecto tentarão defender que a identificação de Portugal com uma “República das Bananas” apenas pode ser prejudicial para o governo social-democrata, “nunca para a oposição socialista”, mas o futuro do painel de Pedro Portugal continua incerto.» (MORAL, 1991)

Ainda no mesmo artigo é referido o lançamento do programa «Operação Arte Pública» pela Câmara Municipal de Lisboa durante as Festas da Cidade em 1991 e no qual participo com a escultura efémera «Eucalipto-Homenagem», na rotunda do Aeroporto, em Lisboa. Uma semana depois, o jornal Expresso de 20-04-91 publica na primeira página uma notícia sobre o mesmo assunto: «PS decide recusar bananas. A COMISSÃO Técnica Eleitoral (CTE) do Partido Socialista recusou o painel de grandes dimensões que havia encomendado ao pintor Pedro Portugal, alegando que a exposição de um trabalho em que Portugal tende a ser identificado como uma “República das Bananas” é “desprestigiante para o Partido Socialista e para a Nação”. Pondo termo à polémica que vinha alastrando no Largo do (continua na última página) (continuação da 1ª página) Rato, a CTE decidiu cancelar *sine die* a operação pública no âmbito da qual o painel havia sido encomendado, e que consistia no aproveitamento da extensa parede lateral da sede socialista (à Rua das Amoreiras) para a exposição rotativa de obras de artistas portugueses ao longo dos 6 meses que faltam para as legislativas. Deste modo, os “duros” da CTE derrotaram inapelavelmente os apologistas desta operação pública, entre os quais se contam António Manuel e António Costa — os dois responsáveis socialistas pela campanha eleitoral para a Câmara Municipal de Lisboa.» «A escolha acabou, no entanto, por ser fatal para os apoiantes do aproveitamento artístico da parede lateral do Rato. Logo que tiveram conhecimento dos projectos, “algumas pessoas mais velhas” manifestaram-se receosas das interpretações que a exposição dos painéis pudesse ter por parte do público e opuseram-se, terminantemente, ao “iconoclasta” trabalho de Pedro Portugal. Por seu lado, os defensores das bananas de Pedro Portugal alegaram que o painel só poderia ser prejudicial para o governo social-democrata.

142

Com a decisão tomada, o silêncio reina no seio do CTE, onde ninguém parece interessado em falar sobre no assunto. Um dirigente socialista afirmou mesmo: “não falo nem na presença do meu advogado” e outro limitou-se a referir que “os duros são iguais em todos os partidos”.

Com a polémica terminada, Pedro Portugal afirmou ao EXPRESSO que a “censura” do seu projecto “foi uma vitória do PSD do PS” e anunciou que vai adaptar o painel recusado para o projecto que a Câmara Municipal de Lisboa lhe encomendou no âmbito das Festas da Cidade e que será instalado na Rotunda do Relógio, junto ao Aeroporto da Portela.”

João Pinharanda ainda faz mais uma referência a este assunto no jornal *Público* de Junho de 1991, a propósito da edição de 3 serigrafias de Leonel Moura, Pedro Proença e Pedro Portugal: «O RISCO DA BANANA... A serigrafia mais interessante do conjunto é a de Portugal, pelo menos porque remete para uma imagem que deu recente polémica pública: uma banana sobre fundo listado em verde e vermelho. Esta imagem foi rejeitada pela direcção do PS como projecto de decoração mural exterior da sede do Largo do Rato sob pretexto de que evocaria uma “república das bananas”. As listas remetem para as cores da bandeira nacional (e para o próprio apelido do artista); a banana é um “fac-símile” de um fragmento da capa do primeiro disco dos Velvet Underground de 1967, realizada por Andy Warhol.» (PINHARANDA, 1991)



157

No auge do jornal *O Independente* é publicada uma notícia de página inteira sobre as intervenções de arte pública que iriam ter lugar durante as Festas da Cidade em Lisboa. *O Independente* de 24 de Maio de 1991: «PEDRO PORTUGAL. Um eucalipto cor de laranja, com as raízes à conquista do ar. Um BMW 750 AL. Um cartaz a dizer “Welcome”. Na Rotunda do Aeroporto. Pedro Portugal quis fazer “um monumento ao estado laranja, uma homenagem àqueles que contribuem para o embelezamento e enriquecimento do nosso país”, diz a placa no local. O pintor, esse, não se deixou fotografar e mandou o assistente em sua substituição. Depois, limitou-se a explicar que “registra com desagrado que aqueles que se dizem jovens irreverentes e progressistas alinham em bailes mandados pelas culturas dos partidos”. Mais, ele não disse. Aliás, aproveitou para referir que está a preparar uma exposição no Porto e em Lisboa. Claro, que não hesitou em proibir “qualquer comentário descritivo do *atelier*” na Estrela. E nada de usar as palavras “ironia e humor”. Por isso só resta lembrar que Pedro Portugal nasceu na zona de Castelo Branco. Deve ter mais de 27 anos e da ESBAL partiu à conquista das artes plásticas protagonizando polémicas quase esquecidas. A Europália permite que, ainda em 1991, vá expor na Bélgica.»

143

Tinha começado o estilo *O Independente*. O pós-modernismo também tinha chegado à maneira de escrever nos jornais. Aceitam-se todos os bicos e desconfortos e essa é a matéria da escrita.

No jornal *Público* de 7 de Junho de 1991, João Paulo Velez faz notícia da gestão política que é feita pelo executivo da Câmara Municipal de Lisboa do programa de arte pública que foi lançado durante as Festa da Cidade desse ano. «Arte Pública, timidez privada. A Arte Pública está a agitar uma Câmara aparentemente receosa da sua própria ousadia. As faixas com inscrições irónicas e enigmáticas foram retiradas da Baixa, não se sabe se voltarão. E o eucalipto-laranja da Rotunda do Relógio causa calafrios nos Paços do Conselho... Estado-Laranja de pernas para o ar. A maioria das intervenções artísticas já podem ser observadas pelos lisboetas em diversos pontos da cidade. Por ter havido alguma descoordenação dos serviços da CML, uma série de faixas de António Cerveira Pinto colocadas nas ruas da Baixa são confundidas com publicidade e retiradas. Mas, para além de Cerveira Pinto, outra instalação já dá — e muito — que falar nos Paços do Conselho; é o enorme eucalipto invertido e pintado de laranja que se ergue, de raízes para o ar, na Rotunda do Relógio. Da autoria de Pedro Portugal talvez não provocasse calafrios no Largo do Município não fôra a placa a seu lado e onde se lê: “Monumento ao Estado-Laranja, Homenagem a todos aqueles que contribuem para o embelezamento e enriquecimento do nosso país”. Em tempo pré-eleitoral, Sampaio sofre...» (VELEZ, 1991)

144

SEXTA-FEIRA, 7 JUNHO 1991 55 local

Argumentos formais levam Câmara a retirar faixas da Rua Augusta

Arte Pública, timidez privada

João Paulo Velez

A Arte Pública está a agitar uma Câmara aparentemente receosa da sua própria ousadia. As faixas com inscrições irónicas e enigmáticas foram retiradas da Baixa, não se sabe se voltarão. E o eucalipto-laranja da Rotunda do Relógio causa calafrios nos Paços do Conselho.

As duas dezenas de faixas concebidas, a convite da Câmara de Lisboa, por António Cerveira Pinto como manifestação artística integrada nas Festas da Cidade, estiveram apenas quatro dias na Rua Augusta e transvessas: na noite de 4 para 5 de Junho, foram todas retiradas pelos próprios serviços municipais.

A deterioração de algumas das faixas vermelhas, com 50 centímetros de largura, susceptível de afectar a segurança dos transeuntes, foi um dos argumentos apontados para a concretização desta medida, envolvendo inscrições pendentes dos vereadores Luís Simões e Vasco Franco. No entanto, é a própria rubricação das faixas, com inscrições impressas a branco e destinadas a provocar a surpresa e o mistério — fazem do lenhar campanhas políticas — que está em causa. Em declarações ontem prestadas ao PÚBLICO, o vereador Luís Simões não distingue aquela instalação artística, temporária de qualquer outra situação: “O regulamento municipal relativo à propaganda não comercial, entre outras coisas, proíbe que se pendurem faixas sobre a via pública, assinaladas pelo autor) regressarem ao local Luís Simões, declarou: “Por mim, o assunto está assim resolvido. Se a Assembleia Municipal aprovar outro regulamento, então tudo bem”.

Esta posição causa os maiores preocupações nos serviços municipais responsáveis pelas Festas da Cidade, no âmbito das quais a Câmara convidou nove artistas plásticos a apresentarem, em espaços públicos de grande circulação e durante um mês, painéis, objectos e iluminações destinados a provocarem “novos diálogos sobre a cidade” e a não descurarem ninguém indiferente. “Quanto mais ginha, mais trabalhada” e “isto é uma brincadeira” era alguns dos exemplos das inscrições contidas nas faixas com as quais António Cerveira Pinto pretendia inventar a simplicidade de slogan político ou publicitário.

O vereador do pelouro do Turismo, Vítor Costa, não quis pronunciarse sobre a retirada dos painéis. Limitou-se a sorrir e a reclamar: “Sobre isso, não digo nada”. No entanto, o PÚBLICO soube nos Paços do Conselho que tudo não passará de um equívoco, solucionável muito em breve: “A Comissão de Publicidade Exterior foi informada telefonicamente por escrito, antes da montagem das faixas, sobre essa instalação”, afirma um dos promotores municipais da Arte Pública. É acrescentado: “Poucos dias após a montagem, duas faixas corrim e outras precisavam de reparo. E para a própria noite em que todas elas foram retiradas, estava prevista uma operação de manutenção de todas as faixas que dela necessitavam”.

Para os dinamizadores da Arte Pública, o regulamento para propaganda não se pode aplicar a estas instalações artísticas. E manifestam a esperança de que a descoordenação no acio da Câmara se possa resolver rapidamente, as faixas sejam reforçadas e na próxima semana possam voltar ao local.

Estado-laranja de pernas para o ar

A maioria das intervenções artísticas já pode ser observada pelos lisboetas em diversos pontos da cidade. Os exemplos foram dirigidos a António Cerveira Pinto (faixas na Rua Augusta), Henrique Cayatte (torres na Ponte 25 de Abril), Leonel Moura (fotografias aplicadas na Av. Duarte Pacheco), Maria Wengrovina (instalação na Estação de Alameda), Paulo Graça (iluminação das Portas de Santo António), Pedro Portugal (eucalipto na Rotunda do Relógio), Teresa Dias Coelho (chaminé na Praça de Espanha) e Xana (objectos na Alameda da Cidade Universitária).

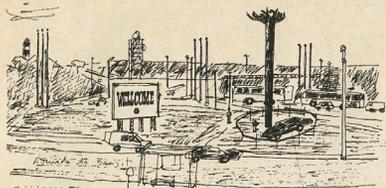
Até 13 de Junho, as intervenções ainda em falta de Henrique Cayatte, Maria Wengrovina, Teresa Dias Coelho e Xana estarão prontas para provocar um alinhavo pouco habituado à irreverência das manifestações artísticas. Mas, para além de Cerveira Pinto, outra instalação já dá — e muito — que falar nos Paços do Conselho: é o enorme eucalipto invertido e pintado de laranja que se ergue, de raízes para o ar, na Rotunda do Relógio. Da autoria de Pedro Portugal, talvez não provocasse calafrios no Largo do Município não fôra a placa a seu lado e onde se lê: “Monumento ao Estado-Laranja. É uma homenagem a todos aqueles que contribuem para o embelezamento e enriquecimento do nosso país”. Em tempo pré-eleitoral, Jorge Sampaio sofre... ■



A homenagem ao Estado-laranja de Pedro Portugal

A Câmara, só para de perder a sua credibilidade, tem de ter para si a mesma moralidade que exige para os outros”, afirma o eleito socialista que tem sob a sua alçada a Comissão Municipal de Publicidade Exterior.

Posto perante a hipótese de as faixas (não identificadas nem

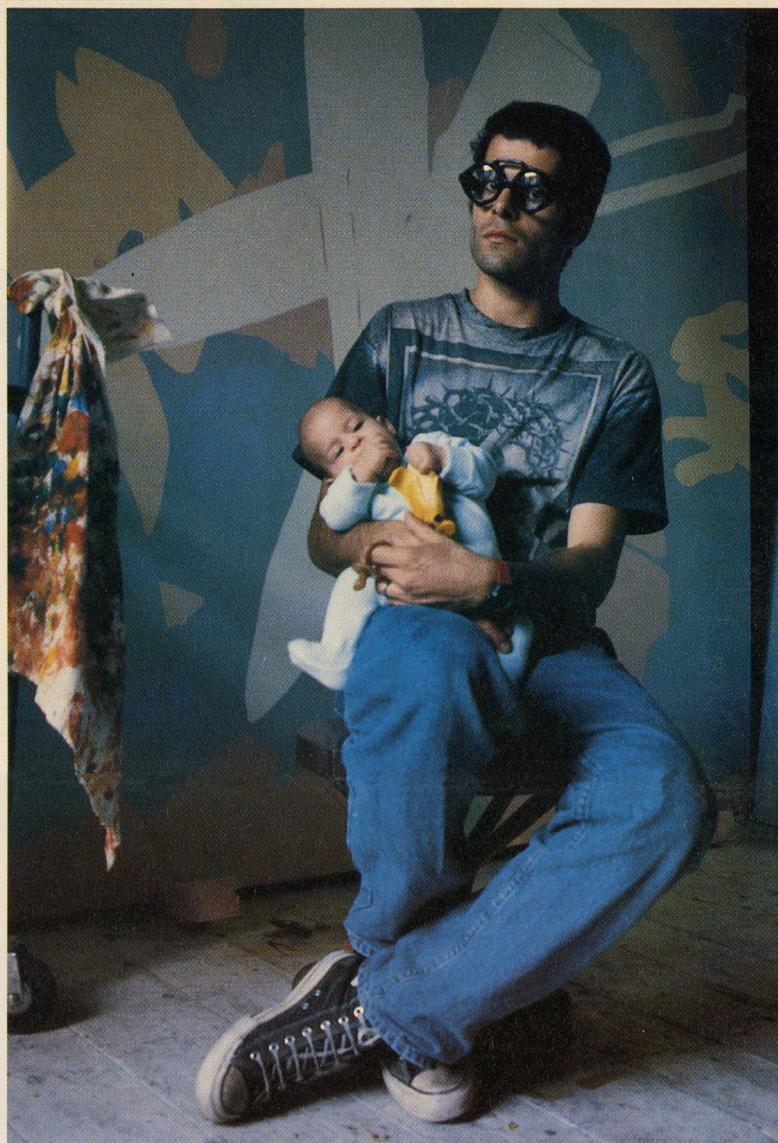


Descrição do projecto:

Eucalipto invertido (com a raiz para cima) pintado de vermelho, delimitado com fitas de sinalização de obras. Pintura de um cartaz Red.

Local:

Rotunda do Relógio



PEDRO PORTUGAL

Um eucalipto cor de laranja, com as raízes à conquista do ar. Um BMW 750 AL. Um cartaz a dizer «Wellcome». Na Rotunda do Aeroporto, Pedro Portugal quis fazer «um monumento ao Estado Laranja,

uma homenagem àqueles que contribuem para o embelezamento e enriquecimento do nosso país», diz a placa no local.

O pintor, esse, não se deixou fotografar e mandou o assistente em sua substituição. Depois, limi-

tou-se a explicar que «registista com desagrado que aqueles que se dizem jovens irreverentes e progressistas, alinham em bailes mandados pelas culturas do partidos». Mais, ele não disse. Aliás, aproveitou para referir que está a preparar

uma exposição no Porto e outra em Lisboa. Claro, não hesitou em proibir «qualquer comentário descritivo do atelier» na Estrela. E nada de usar as palavras «ironia e humor».

Por isso, só resta lembrar que Pedro Portugal

nasceu na zona de Castelo Branco. Deve ter mais de 27 anos e da ESBAL partiu à conquista das artes plásticas protagonizando polémicas quase esquecidas. A Europália permite que, ainda em 1991, vá expor na Bélgica.



160

146



161



162



163

147



164



165

CULTURA

O pintor Pedro Portugal ao PÚBLICO

“Os artistas estão incomodados com a estupidez dos políticos”

João Pinharanda

Pedro Portugal assume publicamente a necessidade de os “artistas fazerem arte de intervenção”. Conjuga nas suas obras um permanente comentário sobre o mundo da arte com uma cada vez mais óbvia e acerba crítica à realidade cultural e política portuguesa.

Das exposições de pintura e escultura e a instalação de um eucalipto com doze metros, pintado de laranja e invertido, marcam as etapas mais recentes da intervenção pública de Pedro Portugal. As exposições integram-se no seu trabalho com a galeria Atlântica (uma inaugurou na quinta-feira em Lisboa, a outra inaugura hoje no Porto); a instalação, na Rotunda do Relógio, junto ao aeroporto da capital, integra-se nas Festas da Cidade promovidas pela Câmara de Lisboa. Pedro Portugal, pertence à vaga dos mais jovens artistas revelados nos anos 80 e participou activamente nas actividades de um dos grupos mais importantes do período, o Movimento Homestético. Desde as primeiras exposições que se afastou da vertente subjectiva dominante nos primeiros anos da década e enveredou por uma arte de comentário e intervenção em que a dimensão irónica é fundamental.

PÚBLICO — Para além dos trabalhos actualmente visíveis tem outros projectos em curso?

PEDRO PORTUGAL — ... ou bloqueados. Um projecto, com Manuel Vieira, João Paulo Feliciano e Fernando Brito, para a sede do PS no Rato, em Lisboa, foi censurado por uns “ultras” da direcção por causa da minha proposta.

P. — Não é contraditória essa rejeição com o convite e aceitação de um projecto seu pela Câmara de Lisboa,



Pedro Portugal critica as diversas censuras a que os artistas estão sujeitos e defende uma arte de intervenção

quando, em ambas as instâncias, se trata do mesmo partido?

R. — Na Câmara, a sensibilidade política que organiza as Festas da Cidade não é socialista... de qualquer forma, tratam-se de uma obra de intencionalidade crítica evidente, uma falsa homenagem ao “Estado-laranja”, é natural que fosse aceite...

P. — Será portanto uma censura partidariamente localizável?

R. — De modo algum. Participei (com os mesmos artistas) noutro projecto censurado por motivos opostos. Há ainda a possibilidade de realizar esse trabalho numa iniciativa pública para a qual fui convidado, por isso não posso dar pormenores. Tratava-se de uma exposição colectiva que citava um recente e falhado projecto oficial de internacionalização do mercado da arte portuguesa na cidade do Porto. Incluíamos um convite a dois consagrados: Bataarda, que comemora agora 25 anos de carreira, e João Vieira.

P. — O seu trabalho, que nunca foi confessional e sempre reflectiu ou comentou a linguagem e o meio da

arte, começa a percorrer caminhos do que se vem chamando “arte pública”...

R. — Não sabia. Sei que agora é preciso procurar um reconhecimento público mais vasto. “Os artistas têm que começar a fazer arte de intervenção”, disse-me indignado João Vieira. Não se trata de reeditar as acções colectivas e imediatistas do pós-25 de Abril mas é urgente arranjar uma linguagem para combater a censura pública.

P. — Não estarão a sobrevalorizar alguns factos isolados?

R. — Não. Os artistas estão incomodados com a situação política e cultural do seu país, com a estupidez. Mesmo relativamente ao “eucalipto” houve a imposição de não utilizar a imagem que ocasionara rejeição do meu projecto do Rato.

P. — O que podem eles ter contra essa imagem?

R. — Sei lá! Era uma banana. A matriz daquela imagem foi pintada por Andy Warhol para capa do primeiro disco dos Velvet Underground em 1967! Não a uso sequer como imagem naturalista mas sim como um signo. Não tem a ver com alusões tipo “república

das bananas” e outras coisas que foram ditas na ocasião.

Arte e “marketing”

P. — A dupla exposição que apresenta é, porém, menos politizada...

R. — O projecto inicial tinha como pretexto fazer a acção promocional de um produto industrial específico: aglomerados de madeira MDF, produzidos pela SONAEPAN... Queria ligar uma acção pura de “marketing” a uma produção artística.

P. — A imagem que resulta em ambas as salas de exposição é porém mais artística que publicitária...

R. — O nível de subsídios atribuído (apenas a matéria-prima) não permitiu cumprir os objectivos iniciais. Deixou de fazer sentido utilizar nas imagens unicamente os símbolos da empresa promotora; o sentido da exposição alterou-se, tornou-se mais poético. Ah! também é proibido utilizar esta palavra!

P. — Daí a retoma de elementos e soluções anteriores, quer formais quer temáticos...

R. — As minhas imagens constroem-se geralmente com elementos de arte já definidos por outros artistas. Não crio formas, escolho e isolo formas existentes, típicas e historicamente celebradas da arte contemporânea.

P. — Essa estratégia de citação adquire um sentido de charada. O objectivo é mobilizar o espectador culturalmente para a sua desconfirmação?

R. — Estas obras continuam a ser sobre o mundo da arte. As pessoas que vão ver a exposição encontram cubos em madeira (e pinturas de cubos planificados) que imitam os dos jogos didácticos para crianças com 2 anos de idade mental. Mas os recortes que têm que preencher são altamente complexos, quer na forma quer nas referências eruditas.

P. — O público vai ter oportunidade de mexer nas peças?

R. — Não. Aquilo é arte, vale muito mais dinheiro que um cubo infantil, tem apetência para ser sacralizado!

P. — Falemos então da atitude irónica que se atribui à sua arte... Dentro de

uma continuidade evidente surgem novas temáticas refiro-me evidentemente às problemáticas pedagógicas.

R. — O trabalho pode remeter para essa leitura se for visto como crítica implícita à política de informação sobre arte. Não há centros culturais, não há formação do público, não há dinheiro para as artes plásticas. Liga-se a televisão e só se vê o Cavaco Silva.

A infrapolítica cultural

P. — Presumo que há agora uma intencionalidade política predominante...

R. — Utilizo temas da actualidade nacional como a eucaliptização do país, o “Governo laranja” e a sua infrapolítica cultural como pretextos folclóricos para meditar sobre um tema mais vasto e importante que é o amor à Pátria porque me acusam de falta de patriotismo ao desejar pintar bananas... Além disso, chamo-me Portugal desde

que nasci.

P. — Essa sensibilidade tem também uma vertente ecologista?

R. — Eu não sou ecologista. Não planto eucaliptos ao contrário para contestar a plantação de eucaliptos. Queixo-me sim das doenças que os destroem.

P. — Não será apenas um trocadilho sem consequências?

R. — Não. É uma referência à “trilogia laranja”: o eucalipto, o BMW (escolhi uma versão de “pobres”), a Construção Civil (devia ainda haver uma grua de obras desmontada no chão que não pode ser alugada por estarem todas a ser utilizadas em obras). Coisas típicas, portuguesas.

P. — O cubo, planificado, forma uma cruz repetida em todas as pinturas, desenhos e na peça de chão da galeria de Lisboa. Isso adquire algum sentido especial?

R. — É a cruz dos artistas. A cruz que eles carregam. A cruz da arte. É uma via sacra com menos estações. Faz-nos pensar na religiosidade da arte. É como a planta de uma igreja, dirige-nos o olhar. ■



No jornal *Expresso* de 8 de Junho de 1991 há mais uma notícia de última página onde o vereador comunista Vítor Costa é alvo deste distúrbio causado pelos artistas: «CML tira e volta a pôr “arte pública”. Raide nocturno de Pedro Portugal. Entretanto, num raide nocturno aparentemente ainda não detectado pela Câmara, o artista Pedro Portugal retirou a placa identificativa que fôra colocada *a posteriori* pelos serviços do município junto à sua “instalação” na Rotunda do Relógio. A placa com a menção “arte pública”, a referência a uma marca de tintas e o nome do pintor, repousa agora no seu *atelier*. “Ficava péssimo, estragava-me toda a obra”, alegou o artista ao revelar ao EXPRESSO o episódio. Na “instalação” do Relógio sobressai um eucalipto pintado de cor de laranja e plantado de pernas para o ar, ao lado de um “placard” tipo “Red” com a palavra “Welcome”. “Se quiserem cortem a árvore, mas aquela placa não pode ficar”, adianta Portugal.

Segundo fontes do município, nos corredores dos Paços do Conselho alguns vereadores terão posto reservas a uma lápide que, junto ao eucalipto, anuncia o “Monumento ao Estado-laranja”. A lápide não estava prevista no projecto original entregue na Câmara, alegando Pedro Portugal que “a obra de arte foi evoluindo”.

E se Vítor Costa explica a decisão de identificar todas as obras pela necessidade de “não confundir a responsabilidade da instituição municipal com a responsabilidade dos artistas”, o pintor diz que não se oporá a uma identificação, mas segundo os seus critérios.

Pedro Portugal disse ao EXPRESSO que optou pelo eucalipto invertido depois de Vítor Costa o ter “aconselhado a não utilizar bananas”. O vereador comunista terá sido sensível ao embaraço que aqueles frutos provocariam aos seus colegas de coligação, depois de o PS ter vetado as bananas de Pedro Portugal no muro da sua sede do Largo do Rato.»

Alexandre Pomar, no jornal *Expresso* de 15 de Junho de 1991 escreve em estilo Alexandre Pomar, informado faccioso e resistente situacionista da grande teoria da conspiração artística internacional e nacional. Depois de apresentar os 5 aspectos definitivos que explicam politicamente o fenómeno da arte pública, continua: «Tudo isto não impede que as intervenções referidas coloquem questões interessantes e exibam uma eficácia real enquanto objectos conceptualmente problemáticos e visualmente “conseguidos”.

No caso de Pedro Portugal observe-se que a academização da sua produção de pintor (ou seja, a incapacidade para sair da apropriação passiva e da variação paródica de modelos consagrados) se resolve na inventividade do seu monumento crítico. A intervenção na Rotunda do Aeroporto é divertida, imaginativa, efectivamente provocatória, polissémica (o eucalipto, a florestação selvagem, a ecologia, O Estado Laranja, o crescimento económico, o turismo...), sob a legenda “Estado Laranja/Homenagem a todos aqueles que contribuem para o embelezamento e enriquecimento do país”.» (POMAR, 1991)



197



169, 170, 171, 172





No dia 8 de Junho de 1991 o jornal *Público* publica uma entrevista Pedro Portugal conduzida por João Pinharanda: «Os artistas estão incomodados com a estupidez dos políticos». «Pedro Portugal assume publicamente a necessidade de os artistas fazerem “arte de intervenção”. Conjuga nas suas obras um permanente comentário sobre o mundo da arte com uma cada vez mais óbvia e acerba crítica à realidade cultural e política portuguesa.»

175



Pinharanda resume: «Duas exposições de pintura e escultura e a instalação de um eucalipto com doze metros, pintado de laranja e invertido, marcam as etapas mais recentes da intervenção pública de Pedro Portugal. As exposições integram-se no seu trabalho com a galeria Atlântica (uma inaugurou na quinta-feira em Lisboa, e outra inaugura hoje no Porto); a instalação, na Rotunda do Relógio, junto ao aeroporto da capital, integra-se nas Festas da Cidade promovidas pela Câmara Municipal de Lisboa. Pedro Portugal pertence à vaga dos mais jovens artistas revelados nos anos 80 e participou activamente nas actividades de um dos grupos mais importantes do período, o Movimento Homeostética. Desde as primeiras exposições que se afastou de vertente subjectiva dominante nos primeiros anos da década e enveredou por

uma arte de comentário e intervenção em que a dimensão irónica é fundamental.»
(PINHARANDA, 1991)

No jornal *Público* de 14 de Junho de 1991, Pinharanda faz uma página analítica sobre os vários acontecimentos e exposições que produzi: «AS LIÇÕES DA PINTURA. Em Lisboa e no Porto, nas duas salas da Galeria Atlântica ou integrando as festas organizadas pelo município da capital, as obras de Portugal propõem-se comentar simultaneamente a situação do mundo da arte contemporânea e a mediocridade dos políticos responsáveis pela vida cultural do país. Esta dupla exposição surge na mesma altura que uma série de projectos públicos do artista que vale a pena recordar, de modo a contextualizar as imagens apresentadas e as mensagens nelas sugeridas.

153



176



177

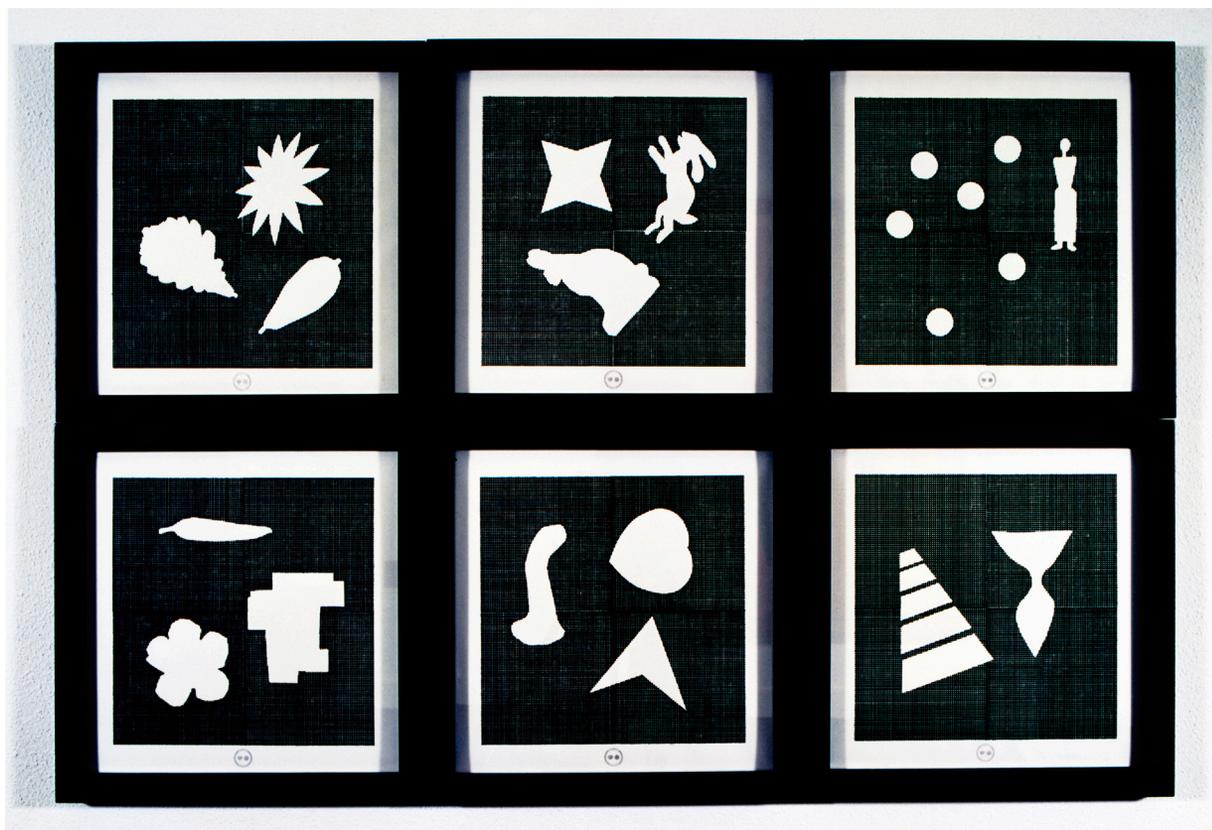
Em vésperas de concretização, uma antiga proposta de decoração mural de rua para a sede do PS, no Largo do Rato, foi chumbada em bloco, por causa da parte atribuída a Pedro Portugal. Do conjunto de ridículos argumentos avançados por esta forma de censura (que o analfabetismo cultural/artístico permite cumprir de consciência tranquila), destaca-se aquele que dizia poder ser a imagem proposta interpretada como uma classificação de Portugal (país) como “república das bananas”. Trata-se de uma réplica de um fragmento (uma banana) da capa de Andy Warhol para a capa do disco dos Velvet Underground em 1967, aposta sobre um fundo listado de verde e vermelho. A referida banana é usada, como o próprio artista refere, não na linearidade do seu significado botânico, comercial, político ou sequer obsceno, mas como signo visual puro e como imagem típica de um artista típico — na lógica dos seu sistema de citações e charadas eruditas sobre a arte contemporânea; a cor de fundo integra-se na comum que faz das cores nacionais e no ambíguo trocadilho que o seu apelido permite e justifica (“Portugal Forever”, é carimbo com que assina as suas obras). Uma recente serigrafia apresenta publicamente a imagem censurada.

Um projecto, que se propunha parodiar uma recente e falada iniciativa governamental na área da promoção comercial e internacional da arte portuguesa, falhou, ele também, mercê da censura, de sinal contrário, e já não “inocente”: o trabalho foi rejeitado por uma das mais antigas, liberais e conceituada galeria da capital, sob pretextos claramente políticas. O conjunto de informações aqui alinhadas serve para situar a obra mais recente de um pintor que rapidamente ultrapassou o ligeiro humor das suas primeiras obras, enveredando pela construção de uma rigorosa linguagem em que a lógica da paródia e da irrisão dos sentidos articula todos os elementos, tanto da obra como das próprias atitudes sociais.

Nas duas galerias, as suas pinturas, esculturas e desenhos (só no Porto) acabam por adquirir o valor de uma instalação, ao mesmo que arriscam, mas vencem, meras tentações decorativas. Esta exposição, na sua ironia a uma possível dimensão simbólica (as esculturas são cubos didáticos em que os orifícios são complexas formas criadas pelos artistas citados; as pinturas são planificações de cubos e exibem uma multiplicidade de cores no preenchimento das mesmas formas), fecha o círculo das recentes intervenções de Pedro Portugal, ao permitir uma referência à situação de falta de informação artística com que os visitantes se podem confrontar. E afirma a dimensão pública ou de intervenção que ele tem como necessária na actualidade: “Os artistas estão incomodados com a estupidez dos políticos”.» (PINHARANDA, 1991)



Diz Leonor Nazaré no texto que acompanha o catálogo da exposição «Portugal Forever»: «Estes poderiam ser cubos encomendados por uma escola de ensino especial baseado na educação pela Arte. Imagine-se por exemplo a Arte do século XX a ser apresentada às crianças a partir de diaporamas sobre os Artistas e da experiência perceptiva e lógico-sensorial de encaixar formas consagradas da sua obra em espaços recortados à imagem delas conforme se propõe nestes brinquedos e em muitos congêneres conhecidos no mercado mas limitados a formas geométricas simples. No caso dos últimos o que se pede é a mecanização do gesto, uma aprendizagem desligada de fins alheios a si própria. O mérito seria aqui aliar-lhe a interiorização de formas historicamente reenviáveis e “formalmente qualificadas”.





180

E se a duas dimensões, a percepção é um exercício com um grau de abstracção difícil para uma criança muito pequena, a três dimensões ela torna-se estimulante. Na sequência deste tipo de preocupações poder-se-ia até falar da tarefa da escola gestaltista de estabelecer relações isomórficas entre as experiências humanas individuais e a estrutura física do córtex, reflexão que não valerá a pena adiantar aqui.

Apesar de me ter interdito o uso, nesta explicação introdutória, de expressões como “P. Portugal não tem intenções pedagógicas, não pretende ensinar nada, isto é irónico, a escolha de artistas é aleatória, educação artística não é isto...”, imagine-se de preferência que me encomendou a mim a tarefa de projectar sobre a exposição a ideia de que ela pode ter eficácia didáctica.

Nove artistas ao alcance da mão das crianças, mas como no livro de Jean-François Lyotard explicado às crianças, constituindo uma situação pedagógica, fingida em absoluto, todo o cuidado posto em Não Haver Ironia, em Não Haver Paródia; mais propriamente simulada.

O espaço da Galeria funciona como o de um Jardim Infantil onde se propõe o entretenimento e informação a um destinatário não muito claramente definido e, em todo o caso, localizável entre pessoas de camadas etárias muito variadas. Uma Galeria destina normalmente a Arte que apresenta a um Público Adulto e neste caso requer desse Público exercícios de reconhecimento de outros Artistas que poderão ser-lhe difíceis porque as formas aparecem-lhe descontextualizadas.

A proposta de Pedro Portugal é a de se dirigir ao espírito lúcido da criança e das Crianças que há nos Adultos, ao suposto défice informativo que há, de formas diferentes, nos dois, à sensibilidade do Pedagogo, do Crítico, dos Pais, do Cidadão que vai ver Exposições, e ainda à de todas as Pessoas onde isto se cruza em graus e modalidades diversas. O Pai e a Mãe ou o director da escola poderão comprar o brinquedo para os filhos e/ou alunos. Mas custar-lhes-á o preço de uma obra de Arte e, definir nesse momento que tipo de compra terá sido feita equivale ao confronto com uma figura do *marketing* pouco usual — não se sabe como responderia P. Portugal a uma proposta de comercialização do produto; pode-se dizer, por exemplo, que me proibiu de afirmar que seria de toda a utilidade fazê-lo.

158

Alargando o sentido lúdico da iniciativa, P. Portugal inclui no catálogo o desenho planificado de um cubo que poderá ser colorido por si, como nos livros de pintar infantis. Será assim solicitado a reconstitui-lo retomando um prazer antigo e apoiado no pretexto louvável de estar a aprender História da Arte.

O conhecimento a que é conduzido ou o reconhecimento a que é convidado arrastam para junto de si todo o aglomerado informativo e cultural que significam estes nomes: a Pop, a reprodução serial, a eficácia visual e publicitária com Andy Warhol, a conceptualização da arte identificada com a vida de Joseph Beuys; a Arte Povera de Jannis Kounellis, a Land Art, as espirais, a pedra e areia de Robert Smithson; a ironia dadaísta de Francis Picabia; os exercícios formais e o minimalismo de Sol Lewitt, o suprematismo constructivista e a pureza radical da forma abstracta de Kasimir Malevich; o *ready-made* e os pilares da Arte conceptual com Marcel Duchamp. Ao mesmo tempo fazem com que o Brinquedo seja Arte porque tem a ver com outra Arte tendo o Artista escolhido aquelas imagens porque são boas para trabalhar, reconhecida e comprovadamente eficazes dentro da sua obra porque servem o propósito de contrariar a Poesia, frustrar uma reverencialidade demasiado empenhada e aproveitar o cinismo apropriacionista implicado, o lado mais sorridente e descomprometido.» (NAZARÉ, 1991)



José Luís Porfírio faz mais um balanço no jornal *Expresso* de 22 de Junho de 1991: «Para além da pintura — Marcas e Citações — Pedro Portugal».

«Pedro Portugal foi daqueles nomes muito cedo revelados e até vedetizados, na década de 80, que optou não por um desenvolvimento da sua pintura inicial, mas pela criação de uma imagem de marca coerente, pela intensidade da variação mínima, pela economia de processos que permitisse um reconhecimento máximo da sua marca feita de um *continuum* de citações estereotipadas de formas reconhecíveis e imediatamente ligáveis a nomes maiores, ou bem conhecidos, da internacionalidade do século XX.

A presente exposição (Atlântica) teria feito parte de um lançamento publicitário de uma empresa de madeira, e é toda um jogo em torno de uma mesma estrutura já conhecida em brinquedos didácticos: um cubo oco com aberturas em cada uma das suas faces. Só que, ao contrário de bem conhecidos brinquedos, as formas a adaptar ou introduzir no cubo são as tais marcas-citações que vêm constituindo o vocabulário de base de Pedro Portugal.

A exposição, aliás, assume forma espectacular mostrando pinturas de parede cruciformes que não são mais que o cubo planificado, uma enorme peça de chão, a preto e branco, que, uma vez mais, é o mesmo cubo, além de propor em duas dimensões manejáveis jogos (cubos) de madeira e um catálogo que pode ser interpretado e utilizado como um livrinho de construções em cartolina com figuras (cubos) para colorir e construir.

Em casos como este o engenho está sempre, para além do vocabulário de base (as citações) já adquirido, em gerir uma contínua adaptação desse vocabulário às mais diversas citações. Não se inventam formas (elas próprias citações), não se renovam atitudes, mas a mesma forma e a mesma atitude atravessam suportes e situações que a possam dar como nova, ou actuante ou, simplesmente, tolerável. A arte e o ofício do antigo pintor estarão na possibilidade de marcar assim o maior número de objectos e acontecimentos, animando-os com um nome, um logotipo, uma inscrição:

“Portugal Forever”.» (PORFÍRIO, 1991)

Carlos Vidal escreve no jornal *O Independente* de 28-6-1991: «Meia Ironia»: «O trabalho de Pedro Portugal, como pintor, afirmou e continua a afirmar a presença de sinais/signos figurativos, no estrito sentimento de uma figuratividade ora estilizável ora facilmente identificável.



182

160

Em pinturas de meados de 80, a sua sinalética, ainda não informada de uma energia irónica e derrisória, remetia para uma figuração hieroglífica, aproximável do pictorismo de alguma arte tribal e primitiva, assumindo um valor meramente retiniano ou decorativo. Esta caracterização confirma o entendimento que Pedro Portugal faz do “signo” em si mesmo, o qual, adicionado à “cópia”, nele originou um processo de citações múltiplas.

Citação de signos, símbolos e elementos figurativos que pertencem ao “catálogo” da História da Arte, operação que tem ocupado o autor pelo menos desde a sua individual de Dezembro de 1988, na Galeria Módulo, onde eram convidadas as figuras tutelares de Duchamp, Beuys, Warhol, Jeff Koons e Sigmar Polke. Esta conjunto de autores apropriados haveria mesmo de perfilar as intervenções posteriores de Pedro Portugal em torno de noções como a de arte como produção de objectos com dominante “valor-troca” (num dos quadros dessa exposição confrontavam-se as silhuetas de Mário Teixeira da Silva e Luís Serpa, *marchands* que, na altura sem concorrentes, disputavam como que a liderança do mercado da arte portuguesa mais jovem), algo que o modernismo tinha lançado para uma espécie de limbo ao privilegiar, no objecto da arte, o seu “valor de autonomia” (formal/conceptual). Pedro Portugal convocava ainda o valor *kitsch* das imagens e, como antes (em 1985), o seu potencial exclusivamente decorativo.

Da apetência significacional deste trabalho e desta forma de sinalética (apetência que se corporizava na importância de reconhecermos o que a Warhol ou a Koons “pertencia” e, já agora, porquê), passa-se, no trabalho mais recente de Pedro Portugal, para uma vocação eminentemente gráfica e visual, também porque o leque das citações se alargou e internacionalizou substancialmente. Nele proliferam sobreposições e amontoados de pequenas figuras alusivas (*Macaca*, 1989), que se impõem, sobretudo, como mancha/padrão e não tanto como estrutura a identificar e decompor em termos de “proveniências”.» (VIDAL, 1991)

«Assim, se em 1986, na exposição “Continentes” (com o grupo Homeostético), a sua pintura — uma arca dos *Pólos* — transportava pequenos quadros de Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro, Fernando Lanhas, Joaquim Rodrigo ou Eduardo Batarda, agora, aos cinco autores internacionais atrás referidos, podemos acrescentar uma listagem que vai de Malevich à Arte Povera.



Passou-se, portanto, da citação simples para o compêndio de citações. Com o crescimento desta irónica e desprendida fúria apropriadista, foi-se também ampliando a necessidade de transformar esse desprendimento em paródia, a qual seria previsível materializar-se ou melhor arrumar-se no projecto de construção de um *puzzle*, o que origina um curioso gesto conceptual: como pretende um Jeff Koons (que, recorde-se, acaba de casar com Cicciolina), a arte deverá estar ao alcance de todos numa demonstração global de formas e sentidos, i.e., passível de manipulação, por crianças.

Tal programa de intenções implica uma arte onde a objectividade das imagens se permita conciliar com uma consciência de massas, implica ainda o factor multiplicação, reproduzibilidade, daí que todas as pinturas de Pedro Portugal que vemos nas paredes da galeria sejam iguais, variando apenas nas suas padronizações cromáticas: implica, por último, uma “generosidade” talvez cínica — é o artista quem satisfaz a necessidade de sedução das massas e, por outro lado, é também o artista quem toma em consideração o gosto dessas mesmas, procurando satisfazê-las e com elas comunicar sem paternalismos. Mas se em Jeff Koons — ou mesmo Keith Haring, que produzia esculturas (contudo sem as qualidades das de Koons), que as crianças automaticamente liam como brinquedos — este programa estético serviu a produção de alguns objectos-esculturas que se encontram entre os mais surpreendentes e interessantes da última década, em Pedro Portugal os resultados não deixam de ser algo decepcionantes. Isto porque parece que a concretização desse programa se afigura mais clara e estimulante no catálogo que nas próprias obras da exposição, embora seja ainda importante assinalar que a produção destas peças sofreu várias vicissitudes alheias à vontade do autor. Inicialmente, o projecto implicava uma actividade de consequências mais vastas, passando por acordos de produção (não concretizados) com uma empresa (a Sonae, que acabou por sponsorizar o catálogo), factores que permitiriam ao autor um mergulho mais fundo em questões já assinaladas: da arte como “valor de troca”; da arte e sua relação com a consciência de massas; da arte e sua relação com o *marketing* e a publicidade, da arte como publicidade ou da publicidade transformada em arte (entidades que se influenciam mutuamente, inclusivamente na arte mais politizada).

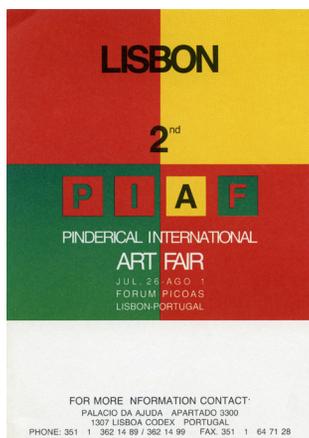
O resultado, aqui, é o do apagamento da ideia de *puzzle*, a qual poderia funcionar como um ponto de partida brilhante na parodização e desconstrução da história da arte mais recente: crianças e adultos, colocados num mesmo nível, construiriam um *puzzle* de encaixar (como os dois cubos que estão num canto da galeria), com signos e figurações consagradas por essa mesma história; seria, deste modo, nesta possibilidade lúdica

de manipular a história e nesta pedagogia chocarreira e, simultaneamente, crítica que deveríamos encontrar o centro desta exposição (neste contexto se cita La Rochefoucauld, no catálogo da anterior individual de Pedro Portugal: “Les seules bonnes copies sont celles qui nous font voir le ridicule des méchants originaux”).

Contudo, aquilo com que deparamos é esse centro passando despercebido; deparamos ainda com uma exposição que poderia ser francamente original e que passa, por seu turno, por uma exposição normal, embora, ainda, com todo o interesse de uma exposição de Pedro Portugal.» (VIDAL, 1991)

Sobre esta exposição na galeria Atlântica Leonor Nazaré escreve no jornal *Expresso* a 29 de Junho de 1991 num artigo intitulado «Realizar arte»: «Proponho, para a sua descrição, dele abstrair três níveis de leitura, que no entanto deverão ficar todos sob a vigilância, o alcance e a ocupação prioritária do terceiro: o primeiro, o de criar a proposta de uma hipótese sócio-educativa pela arte; o segundo, o de propor uma estratégia artística que consiste na simulação da pedagogia; o terceiro, o de realizar arte. Para o preenchimento do primeiro foi preciso criar a verosimilhança e os referentes necessários: uma selecção de nomes de referência, um esquema de aprendizagem por tentativa e erro, uma exigência cognitiva, uma motivação; conteúdos, estratégias e materiais de aprendizagem. Para a realização do segundo, instalar uma simulação absoluta — o extremo da autenticidade. A este nível não há paródia quando se fazem desenhos para colorir e recortar, ou cubos para brincar, cores atraentes, um convite à manipulação de objectos e associação de formas, um livro de instruções, uma edição de autocolantes, um espaço tornado jardim infantil. É então no terceiro nível, e do grande móbil que é realizar arte, que se podem descodificar as situações de jogar com a desmultiplicação do destinatário, escolher aleatoriamente as formas, ocupar o espaço de uma galeria, integrar processos artísticos conformes à sua prática artística habitual e anterior, organizar níveis de significação, definir um *concept*, de exposição.» (NAZARÉ, 1991)

163



Alexandre Melo, num artigo intitulado «Tragam-me a cabeça de...» publicado no jornal *Expresso* de 24 de Agosto de 1991, elabora sobre as questões que levantam as produções artísticas para o espaço público sobretudo a propósito do monumento dedicado a Sá Carneiro construído na Praça do Areeiro: «O habitual programa turístico-cultural da cidade de Lisboa durante o Verão, incluiu este ano a produção de uma série de intervenções urbanas assinadas por nomes oriundos das artes plásticas, grafismo e cenografia. Mais ou menos bem conseguidas, algumas das intervenções lograram dinamizar a experiência visual quotidiana da cidade, embora não tendo um impacto social de vulto. Um único projecto, pela sua ambiciosa dimensão de crítica social e política, tornou-se interessante sobretudo na medida do seu considerável falhanço.

Pedro Portugal, ao instalar na Rotunda do Aeroporto um eucalipto de pernas para o ar pintado de cor de laranja pretendia denunciar a “poluição” estética e ecológica promovida pelo Estado-Laranja. O projecto falhou por várias razões. A autor não assegurou as condições materiais da sua execução integral, garantia prévia indispensável à concretização séria de projectos deste tipo, que à partida devem prever vir a defrontar-se com múltiplas resistências.

A localização deficiente tornou-o imperceptível, irrelevante ou apenas extravagante, aos olhos da maior parte dos passantes. As suas características impunham uma espessura de níveis de leitura incompatível com o grau de informação e atenção que lhe poderia ser dedicado pelo público médio a que a sua localização o destinava.

Todos estes erros se agravaram no projecto apresentado pelo mesmo autor na exposição “Tendências”, no Forum Picoas, deixando expectativas pouco optimistas quanto às perspectivas deste tipo de actuações.» (MELO, 1991)

Sobre a exposição na Galeria Atlântica, Alexandre Melo faz uma recensão encomiástica/pedagógica na revista americana *ARTFORUM* em Dezembro de 1991 e ensaia com ambição o estilo internacional (a tradução a partir do inglês favorece o texto): «O ambicioso projecto de Pedro Portugal desenvolve-se a partir da análise de jogos e construções — como por exemplo o cubo. Uma ferramenta usada no treino perceptual das crianças para o desenvolvimento do sentido da forma, da cor, destreza manual e estímulo da memória visual. A ideia do cubo pedagógico foi desenvolvida em diversas formas.»

Sobre a exposição é bastante negativo e classifica-a como um desastre: «... na verdade um ponto de vista cego sobre a actualidade artística nacional que nem é carne nem é peixe, que desagradou a gregos e a troianos, e que, ainda por cima teve seis (imagine-se, seis!) comissários.

A cacofonia e o ruído visual provocados pelas articulações deste tríptico — artes plásticas, literatura e música — ou é coisa de amadores ou oportunismo puro e simples.» (...) «A pseudo-instalação de Pedro Portugal, apesar da boa impressão inicialmente causada, fracassa em dois momentos essenciais: primeiro quando verificamos que as peças não encaixam no *puzzle*, sendo portanto fictício o seu convite ao jogo; segundo, quando se introduz no mesmo espaço da pseudo-instalação uma segunda peça desligada da primeira (a não ser pelo facto de os eucaliptos cavaquistas por si denunciados serem uma das matérias-primas dos MDF que ele obteve em patrocínio da SONAE para o seu cubo mágico...)» (PINTO, 1991)

Alexandre Pomar escreve no jornal *Expresso* de 2 de Novembro de 1991: «A *accrochage* ocupa 11 salas mais ou menos amplas do museu de Gand e é digna, arejada, inteligível, igual ao que se faz “lá fora”, o que não é pequeno elogio já que disso se tratava acima de tudo. Pedro Portugal chega onde falhara na última exposição-ensaio da Atlântica, montando ajustadamente o seu *atelier*-quarto de brincar com as marcas registadas dos pioneiros de todas as actualidades (o pequeno escândalo cavaquista serviu bem o seu jogo).» (POMAR, 1991)

O *Expresso* coloca na última página do dia 4 de Outubro de 1991 uma notícia sobre o pseudo-escândalo da Europália: «Texto contra Cavaco agita Europália. A INESPERADA inclusão de um texto “ecologista”, que ataca directamente Cavaco Silva e a política florestal portuguesa, na instalação que o artista plástico Pedro Portugal executou para a exposição do “Tríptico” — incluída na Europália 91 — provocou algum embaraço aos responsáveis portugueses que no passado sábado assistiram à sua inauguração, no Museu de Arte Antiga de Gand, na Bélgica.» «O primeiro deserto da Europa.» «Na visita inaugural, os responsáveis pela exposição ficaram surpreendidos ao reparar que um novo elemento fora incluído na instalação de Pedro Portugal: por cima de uma fotografia de uma fotografia oficial de Cavaco Silva com 1x1 metro estava afixado um painel da mesma dimensão da fotografia com um texto escrito em flamengo.



186

Durante a inauguração houve a tentação por parte das autoridades oficiais portuguesas de retirar a fotografia e o texto — o que implicaria a decisão da parte do artista da retirada da instalação da exposição. A tensão e irritação provocada pelo acontecimento teve dois efeitos: primeiro, o único artista não-português que participava na exposição, Michael Biberstein, abordou-me para dizer que se a instalação fosse censurada ele retirava as suas obras; segundo, para os comissários e autoridades é uma impertinência sem qualificação que os artistas façam coisas políticas num contexto de estado em que a arte se deve manter adstrita ao artístico. Para o director do Museu de Gent, a quem a exposição foi imposta pelo governo Belga, tratou do assunto com o maior desprezo, comportamento que já tinha demonstrado antes quando em Lisboa foi decidido quais os artistas seleccionados para a exposição, levando à exclusão — com grande fúria de M. C. Caldas — de diversos artistas representados na colecção da Fundação Luso-Americana.



187

Sendo que entre os portugueses apenas o embaixador António Patrício tinha alguns conhecimentos da língua flamenga, o texto foi prontamente traduzido em voz alta por um dos flamengos presentes. A estupefacção foi geral: o texto começava por referir alguns dados estatísticos sobre a floresta portuguesa, nomeadamente que todos os anos ardem 45 000 hectares de floresta, que quinze por cento da área florestal portuguesa é constituída por eucaliptos, que Portugal é um dos produtores de pasta de papel e que dentro de alguns anos as crianças portuguesas brincarão no “primeiro deserto da Europa”. No final, o texto remetia para a fotografia oficial afirmando que Cavaco Silva é o responsável pela política florestal portuguesa.

O episódio foi particularmente embaraçoso porque entre os presentes contavam-se, além de António Patrício, o Comissário-Geral da Europália, Rui Vilar e Manuel Castro Caldas, o curador da Fundação Luso-Americana para as artes modernas que comissaria a exposição do “Tríptico” (assim apelidada, porque pretende patentear as actuais tendências nas artes plásticas, literatura e música).

A tentação de retirar o texto da exposição. O teor do texto foi uma enorme surpresa para todos os responsáveis, e estes chegaram a ponderar retirá-lo da instalação porque esta não correspondia à versão inicial, mas a hipótese foi abandonada. “Resolvemos não tomar qualquer atitude. Entendemos que era de não dar importância ao facto, embora tivesse sido uma surpresa para todos”, afirmou Rui Vilar. “O texto surpreendeu-nos porque na primeira visita que efectuámos à exposição, na companhia dos jornalistas, ainda não estava lá”, acrescentou.

Também o embaixador António Patrício não gostou da “graça” de Pedro Portugal: “É natural que eu não tenha ficado agradado, porque aquilo é uma coisa de carácter político. Não tem nada que ver com uma obra de arte; parece que está a atacar a política de Cavaco Silva”. Contactado pelo EXPRESSO, Manuel Castro Caldas recusou-se a fazer qualquer comentário sobre o assunto.»

168



188



189

Pedro Proença num registo muito mais próximo do pensamento dos artistas, escreve um texto para inclusão no catálogo da exposição «Tríptico»: «Um texto sobre Pedro Portugal deveria ser uma compilação feita de uma massa de citações sem conhecimento do autor. Eu não estava numa posição para fazer isso. Não estava sequer a conseguir citar ninguém a não ser ele próprio.

Enquanto escrevia, comecei a procurar o que é dito ou foi dito sobre aqueles que ele copia (ou cita). Sei que o trabalho que faz é severo, bem executado, tem um certo sentido de humor que às vezes informa e faz espaço para a perplexidade. Eu sou um dos perplexos.

O que é que afinal ele quer dizer com estes trabalhos? Citar? Isso é óbvio!

Durante uma conversa, Pedro Portugal deu as linhas orientadoras para o podermos entender: “Eu penso que o acto de citar não é novo, existe até um impasse. Qualquer pessoa que tenha muitos livros pode ver que a História da Arte consistiu na cópia uns dos outros”, e ainda mais claro do que isso: “a única diferença histórica é que hoje citar acontece de uma forma mais rápida”.

Nem um traço de ilusionismo intelectual, de “teorias” peculiares que são actualmente o abrigo do artista cujas obras, materialmente falando, têm pouco para dizer.

Para Pedro Portugal não há problemas artísticos e se eles existem está muito pouco interessado neles. Como típico nihilista, ele organiza a sua acção como o sentido da existência. Uma pintura serve para decorar uma sala de uma casa (e o proprietário está orgulhoso da obra), encher uma sala de um museu, estar num escritório de uma companhia ou outra coisa qualquer. É indiferente. Mas caímos sempre na decoração; ou há qualquer coisa para preencher ou qualquer coisa para olhar. Mesmo as obras de arte que são apenas temporárias ou que têm um carácter de intervenção política são para o divertimento de alguém, seja para uma elite, para os que desvalorizam a prática artística ou para a indiferença das massas que olha para a arte com desconfiança.

Se as obras deste artista se alimentam estritamente daquilo que é arte, é pura coincidência. Os símbolos esotéricos do culto da arte com que as suas obras são feitas não devem ser confundidas com uma devoção a uma divindade mas apenas a uma diferença de opinião. Ele parece ter o antídoto para o esoterismo do mundo da arte; parodiando a eloquência comum “uma arte que não é só para alguns mas para todos”, e pergunta aos outros artistas (e a si próprio) o que é fazer “mais e melhor”. E o que é fazer melhor? É fazer o mais eficaz porque já se provou a sua eficácia por serem as obras de arte que pertencem a um vocabulário comum já estampado na nossa memória?

O melhor é também o que agrada à maior parte do público enquanto olha, as formas que melhor reflectem as preocupações dos grandes artistas do século XX (os *tops*, transitórios ou não). Não se trata de um simples reconhecimento de “quem está na pintura” que nos é apresentado como investigação. Portugal quer ir muito mais além e pede-nos que aceitemos a ideia do que é que esses sinais transportam: os artistas respectivos e os seus assuntos preferidos. Não existe a intenção de copiar por copiar, mas juntar os artistas, fazê-los coexistir como se estivessem a tomar um chá e falar pacificamente uns com os outros. Uma flor de Warhol, uma lebre de Beuys ou uma fenda de Fontana simbolizam a presença destes artistas.

Imaginem esta fábula: existe alguém que não sabe quem são Duchamp, Beuys ou Koons e que está em frente a uma pintura de Pedro Portugal. Esta pessoa não reconhecerá nada na pintura que a faça reconhecer ou identificar outras obras de arte. Para este observador não existe nem paródia nem citação e a obra tende a parecer totalmente original. Vamos imaginar que mais tarde o observador toma contacto com algum do material original. Vai sentir-se defraudado ou vai achar que as obras são uma fraude?” (PROENÇA, 1991)

Em 1992, participei participa na exposição «Dez Contemporâneos», comissariada por Alexandre Melo e realizada no Museu Serralves. A exposição é muito contestada e classificada de «machista» a «misógina». António Cerveira Pinto, Leonel Moura e Carlos Vidal publicam um manifesto chamado «Carta aberta ao meio artístico português», no *Diário de Notícias* de 14-11-92: «Não há na história da arte moderna portuguesa registo de uma figura tão oportunista e alheia aos mais elementares princípios da conduta ética do que o crítico Alexandre Melo.»

170



190



191

E: «A exposição “10 Contemporâneos” é uma lamentável mentira sobre os anos 80, pouco ou nada tendo a ver com o panorama artístico português actual, desenhado sobre os escombros do romantismo cínico, piroso e hipócrita que entre nós tem vigorado sobre a batuta crítica de Alexandre Melo.

No catálogo da exposição, Fernando Pernes, o então director artístico de Serralves, defende que “não nos cumpre pronunciar sobre a selecção assumida por Alexandre Melo, sendo evidente que, se outro ideólogo estivesse no seu lugar, diferente seria agora o elenco de expositores e trabalhos expostos..” e Alexandre Melo: “É sabido que não existem critérios objectivos, técnicos, científicos, de avaliação da qualidade em arte, menos ainda na actualidade em que não funciona sequer o factor de consagração histórica. Qualquer escolha é sempre pessoal e subjectiva. O que não impede que seja norteada por critérios explicitáveis. Neste caso foram aplicados critérios de dinamismo, consistência e contemporaneidade.» (PINTO, VIDAL, MOURA, 1992)

João Pinharanda escreve no jornal *Público* de 18 de Setembro de 1992 que Pedro Portugal «Integrou, sendo uma das personalidades mais marcante, o grupo Homeostética, definidor do que poderemos considerar uma das vertentes da segunda vaga dos novos talentos da década passada.

A sua pintura, mesmo nos momentos iniciais, sempre se caracterizou por uma acentuada desestruturação discursiva: acentuando as componentes do irrisório de tema ou os valores do desequilíbrio compositivo, fazendo crer na predominância de uma gratuitidade ou displicência na escolha temática que a realização técnica sempre contrariou. Depois de um período de balanço entre citações de graffitismos e ilusionismos espaciais, o seu trabalho concentrou-se sobre a própria gestão dos sinais da própria pintura modernista, da selecção, montagem, exposição, recomposição. Esta vocação de comentário crítico, irónico e destrutivo da realidade cultural e artística ou a indiferenciação dos seus sinais míticos e tiques formais definiu-se perfeitamente a partir da última grande exposição de grupo (“Continentes”, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1986). O seu vocabulário centrou-se desde então na recomposição de sinais apropriados às obras-chave de artistas chave da modernidade (Duchamp, Beuys, Warhol, etc.)» (PINHARANDA, 1992)

Pinharanda, no *Público* de 16 de Outubro de 1992: «Pedro Portugal apresenta obras

171

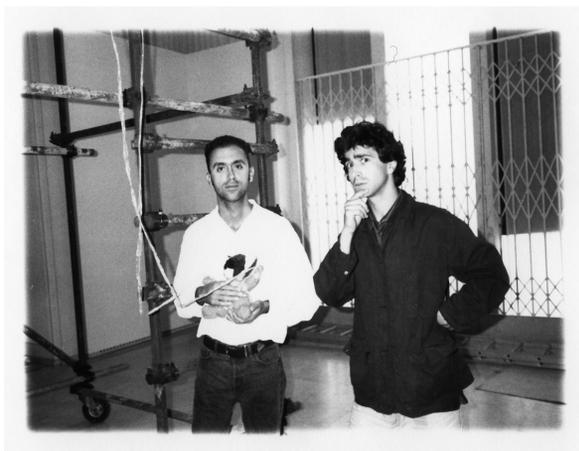




de dois tipos: pintura e instalações, correspondendo aquelas a modalidades de intervenção mais antigas e estas a caminhas recentes.

A sala das pinturas é uma das mais notáveis do conjunto e desmente, na data de uma das telas (1992), o rigor da separação assinalada, Duchamp ou Beuys ou Warhol, pequenas anedotas da conjuntura nacional — painéis com perfis de críticos de galeristas de componentes do grupo Homeostética, por exemplo, de 1988 — ou internacional, constituem uma espécie de banco de dados onde forja um discurso desestruturante e “neo-dada” sobre a realidade. Neste particular, o urso de peluche que cai do tecto enrolado em fita-cola (*Sem Comentários*, 1992) e *Via Sacra 69*, 1992, constituem exemplos paradigmáticos de entendimento corrosivo de a si mesmo se desmerecer do estatuto de intervenção social do artista.» (PINHARANDA, 1992)

José Luís Porfírio, num artigo publicado no jornal *Expresso*, enaltece entusiasticamente a existência de Serralves, mas, sobre a minha participação diz : «Pedro Portugal (17 peças): Aqui a antologia é mais completa, pois três pequenos trabalhos de 1984 não entram completamente no universo de citações ou de agressões paródicas que é o seu. A pintura ou intervenção como lugar de um jogo ou de uma brincadeira consigo mesma, num permanente exercício de des-respeito.» (PORFÍRIO, 1992)



195



196

No *Diário de Notícias* de 11 de Outubro de 1992, Eurico Gonçalves escreve um artigo intitulado «A descomplexidade de soluções plásticas»: «O ursinho de peluche suspenso de uma teia de aranha, improvisada com fita-cola, nos espaço central da Casa de Serralves, é uma instalação *kitsch* de Pedro Portugal, que jocosamente assinala o carácter efémero de uma arte que não pretende senão divertir, desrespeitando a solenidade do espaço-museu, onde também se mostram obras de maior autoridade...» (GONÇALVES, 1992)

Sobre a exposição «Desenhos Eróticos», realizada na Galeria Diferença, Isabel Carlos mostra-se insatisfeita com os resultados. Numa recensão no «Cartaz» do *Expresso* em 31 de Outubro de 1992 afirma: «Trabalhos sobre papel (43 x 35 cm). E pouco mais haverá a dizer. A não ser que se trata da academização da obra de P.P. levada a cabo pelo próprio através de uma técnica pobre. Joga-se tudo na *trouville*: o alfabeto inventado pelo artista para dizer aquilo que adivinhamos serem obscenidades — mas que assim têm o peso de mera barra gráfica. A exploração do sexo como tema — o que poderia ser interessante em tempos de recessão sexual — fica-se por uma dimensão de *cartoon*, a que nem a estratégia da citação de autores célebres dá melhor expressão plástica ou intervencionismo. P.P. é capaz de fazer muito melhor.» (CARLOS, 1992)

Carlos Vidal escreve um artigo no jornal *A Capital* de 5 de Novembro de 1992, com o título «A FATALIDADE», onde tenta provar a nulidade do meu trabalho artístico: «Podemos considerar que grande parte da obra de Pedro Portugal desde a sua revelação como pintor em meados da década de 80 tem oscilado entre uma intenção (fiquemo-nos, de facto, pela intenção) de mostrar uma dinâmica de irrisão,

174



197

ou auto-irrisão, e uma sinalética gráfica tributária, quando não mesmo parasitária, ora de sistemas de signos consagrados (ou de uma caligrafia escolhida de entre as mais marcantes do actual espaço da arte, entendido quer num contexto internacional quer conjuntural-nacional (constituídos ambos pelos respectivos *marchands*, críticos e pelos próprios artistas).»

É o tipo de *culturatti* que se forma nos anos 90 e define o tom da década.

«O labor de Pedro Portugal tem vindo gradualmente a perder eficácia à medida que a sua obra se remete ao uso exclusivo de reconhecidas figuras, autores e imagens representativas deste sistema preciso (que é aquilo que chamamos arte), apenas lhe restando hoje espaço para irrelevantes jogos de pequena provocação, que vão acabar por hesitar entre o gratuito, o simplista e, na melhor das hipóteses, uma assumidamente restrita forma de gozo.» (...) «A sua aparentemente imaginativa sigla “Portugal Forever” provém, igualmente, deste sistema apropriacionista e de sucessivos trocadilhos, alguns sem conseqüências definidas. Particularmente, em relação a esta sigla, pressentimo-la sugerida, sem dúvida, das possibilidades abertas pela obra do artista Robert Indiana — repare-se, por exemplo, em algumas das suas obras como “American Gas Works” de 1962, ou “American Dream”, produzidas no apogeu do desenvolvimento da “Pop Art”, e veja-se de onde Pedro Portugal decalcou o seu conhecido “logótipo” (um círculo com a inscrição “Portugal Forever” que envolve duas figuras: um coração e outro círculo pequenos).

Pedro Portugal tem vindo gradualmente a perder eficácia à medida que a sua obra se remete ao uso exclusivo de reconhecidas figuras, autores e imagens representativas deste sistema preciso (que é aquilo que chamamos arte), apenas lhe restando hoje espaço para irrelevantes jogos de pequena provocação, que vão acabar por hesitar entre o gratuito, o simplista e, na melhor das hipóteses, uma assumidamente restrita forma de gozo.»

A FATALIDADE

012416 (100300) Casa Mod...
 A obra de Pedro Portugal tem vindo gradualmente a perder eficácia à medida que a sua obra se remete ao uso exclusivo de reconhecidas figuras, autores e imagens representativas deste sistema preciso (que é aquilo que chamamos arte), apenas lhe restando hoje espaço para irrelevantes jogos de pequena provocação, que vão acabar por hesitar entre o gratuito, o simplista e, na melhor das hipóteses, uma assumidamente restrita forma de gozo.»

198

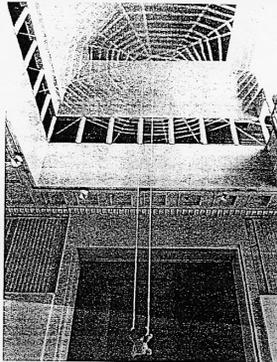
ARTEHOJE

em uma edição de 600 exemplares...
 A obra de Pedro Portugal tem vindo gradualmente a perder eficácia à medida que a sua obra se remete ao uso exclusivo de reconhecidas figuras, autores e imagens representativas deste sistema preciso (que é aquilo que chamamos arte), apenas lhe restando hoje espaço para irrelevantes jogos de pequena provocação, que vão acabar por hesitar entre o gratuito, o simplista e, na melhor das hipóteses, uma assumidamente restrita forma de gozo.»

175

Ausadas de autismo
 A obra de Pedro Portugal tem vindo gradualmente a perder eficácia à medida que a sua obra se remete ao uso exclusivo de reconhecidas figuras, autores e imagens representativas deste sistema preciso (que é aquilo que chamamos arte), apenas lhe restando hoje espaço para irrelevantes jogos de pequena provocação, que vão acabar por hesitar entre o gratuito, o simplista e, na melhor das hipóteses, uma assumidamente restrita forma de gozo.»

Este artigo, publicado num popular jornal vespertino, provoca uma inaudita reacção marcial por parte de um tio meu, que ficou chocado com o que leu. Telefonou-me, coisa que raramente fazia, e diz-me: «Li aquilo no jornal sobre ti que escreveu aquele turra... Pedro... Se precisares de alguma coisa diz!» A importância da oferta mede-se pelo facto deste meu tio, coronel na reforma, ter tido um passado bélico; Colégio Militar desde os 10, preso em Goa pelo exército da União Indiana, fez duas comissões em Angola e três na Guiné. Foi colecionador de armas e whiskey durante toda a vida. O whiskey bebeu-o, as armas são todas mantidas em perfeito funcionamento. Anda sempre armado.



Portugal é assim, um veloso...
 A obra de Pedro Portugal tem vindo gradualmente a perder eficácia à medida que a sua obra se remete ao uso exclusivo de reconhecidas figuras, autores e imagens representativas deste sistema preciso (que é aquilo que chamamos arte), apenas lhe restando hoje espaço para irrelevantes jogos de pequena provocação, que vão acabar por hesitar entre o gratuito, o simplista e, na melhor das hipóteses, uma assumidamente restrita forma de gozo.»



A obra de Pedro Portugal tem vindo gradualmente a perder eficácia à medida que a sua obra se remete ao uso exclusivo de reconhecidas figuras, autores e imagens representativas deste sistema preciso (que é aquilo que chamamos arte), apenas lhe restando hoje espaço para irrelevantes jogos de pequena provocação, que vão acabar por hesitar entre o gratuito, o simplista e, na melhor das hipóteses, uma assumidamente restrita forma de gozo.»

A obra de Pedro Portugal tem vindo gradualmente a perder eficácia à medida que a sua obra se remete ao uso exclusivo de reconhecidas figuras, autores e imagens representativas deste sistema preciso (que é aquilo que chamamos arte), apenas lhe restando hoje espaço para irrelevantes jogos de pequena provocação, que vão acabar por hesitar entre o gratuito, o simplista e, na melhor das hipóteses, uma assumidamente restrita forma de gozo.»

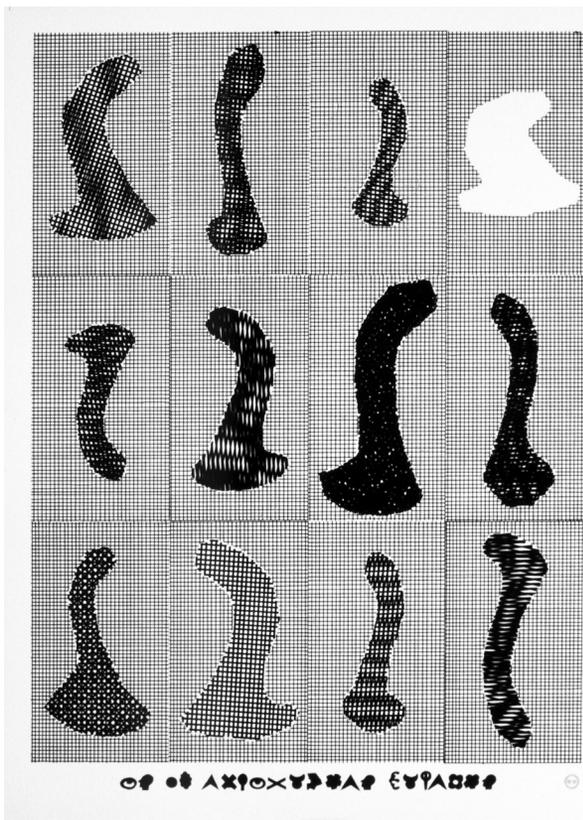


199

176

Mas, ao contrário do expresso teoricamente por Indiana (ou outros autores ligados à “Pop Art” ou à neo-“Pop”, como Koons), o trabalho de Pedro Portugal restringe-se a uma prática da arte pela arte, demonstrando ainda uma impecabilidade de execução, por vezes redundante e excessiva. Fala-se, portanto, de uma execução redundante, quando Pedro Portugal tranforma uma imagem meramente visual e retiniana, ou gráfica e esquemática, aquilo que antes pretendia que fosse tomado como provocação, derrisão, ironia, força cínica apontada para uma crítica do suporte mercantilista do objecto artístico.

Pedro Portugal não ultrapassa tal permanência no espaço da arte pela arte (a qual se agrava nestes “Desenhos Eróticos” e, sobretudo, na sua prestação já referida na exposição de Serralves) preferindo uma visualidade auto-suficiente. Mudando agora os termos desta análise, e apesar de tal auto-suficiência, podemos ainda olhar para Pedro Portugal como um partidário ou alguém que intenta praticar uma ironia clássica. [...] Passaria por aqui a estratégia de Pedro Portugal, agora tocado por uma determinante exaustão, que se detecta na excessiva previsibilidade com que se desenrola a sua obra plástica. [...] Sem pugnar, aqui, pelo subjectivismo (algo a que costumo mostrar a mais acesa oposição), parece-me claro que falta a Pedro Portugal o entendimento de uma dinâmica subjectiva da verdade: isto é, aquilo que não se esgota no efeito retiniano, mas vai antes procurar edificar um sistema ideológico pessoal que possa enquadrar toda a acção que se pretende de irónica ou de irrisão para com a aura estética. O que falta no trabalho de Pedro Portugal é, assim um reforço (não confundir com predominância) do conceito e um abrandamento do hedonismo.» (VIDAL, 1992)



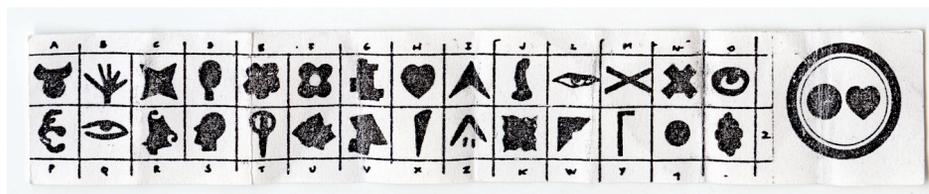
200

Ainda sobre a exposição na Diferença João Pinharanda escreve no jornal *Público* de 30 de Outubro de 1992: «“6+9 desenhos em carvalho francês que é mais duro que o português” é uma espécie de complemento de título cifrado, através do qual o artista abre algumas pistas para o segundo sentido do conjunto das 15 obras apresentadas. Formalmente, trata-se de repetir soluções que definem, desde a segunda metade da década passada, a sua estratégia: isolar formas tipificadas de grandes nomes da arte contemporânea, transformá-las em sinais gráficos que utiliza como carimbos ou *pochoirs* nas superfícies planas da tela ou papel.

No presente caso, essas associações organizam-se de modo a sugerirem a composição de formas de conteúdo

erótico ou mais propriamente obsceno. O resultado desta estratégia reforça o sentido de irreverência e derrisão que Pedro Portugal insiste em tornar sinal identificador da sua obra, mas não salvaria estes desenhos se não lhes assistisse uma qualidade visual independente (não subsidiária) da anedota visual e/ou verbal (uma legendagem obscena, em linguagem cifrada integra visualmente cada imagem: “Os 12 indomáveis patifes” é talvez o mais inocente dos trocadilhos utilizados). O modo como as redes de linhas ou a síntese dos seus contornos se combinam na composição das imagens estabelece uma quase sempre notável eficácia, que no entanto parecia alcançada de um modo mais evidente nos exemplares recentemente apresentados na colecção da FLAD, onde os desenhos não se acrescentavam desta vocação anedótica.» (PINHARANDA, 1992)

177



201

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

Em 1992, Antonio Cerveira Pinto assina como artista e escritor um texto que não chegou a ser publicado: «PEDRO PORTUGAL é, apesar da sua juventude, um dos artistas mais conhecidos do País. A sua obra tem vindo a evoluir de modo surpreendente, encontrando-se hoje entre aquelas que representam, efectivamente, a vanguarda artística deste fim de século. Pode dizer-se que a pintura actual de PEDRO PORTUGAL exhibe uma filiação óbvia e consciente na tradição iconológica da arte *pop*, ultrapassando todavia este quadro histórico de referência. De facto, o recurso ao realismo mediévíco é por ele substancialmente desviado dos objectos especificamente (ou tipicamente) mediáticos, para os objectos, e em especial para as imagens convencionalmente “culturais” e “artísticas”. Ou seja, o campo de aplicação do seu popismo e o das imagens paradigmáticas do modernismo; é o das figuras retóricas deste último — essas películas superficiais que permitem aos entendidos reconhecerem as autorias, os estilos e os períodos artísticos, mas que, ao mesmo tempo e contraditoriamente, enquanto dispositivos de mediatização ideológica, acabam por ser também, ou sobretudo, os primeiros véus redutores da recepção estética livre.

Podemos supor que esta hipótese de diálogo com a obra de PEDRO PORTUGAL não é suficiente, até porque a sua pintura não exhibe descaradamente qualquer propósito explícito de descodificação iconológica. Creio-a, não obstante, uma hipótese necessária e útil. Quanto ao resto (o que ficaria a ser suficiente), não cabe aqui explaná-lo. PEDRO PORTUGAL tem ainda um longo caminho à sua frente e os passos que até agora deu foram bem dados. Isto basta, creio, para esperar dele uma das obras assinaláveis da arte portuguesa do último quartel do século XX.» (PINTO, 1992)



202, 203, 204



Em 1995 Manuel João Vieira escreve uma nota panfletária sobre a arte de Pedro Portugal: «A arte de Pedro Portugal hoje ou o possível em arte no contexto actual (nacional): A arte de PP não é uma arte que procura maneirismos para lá do limiar do panorama actual, nem é uma arte que intervenha numa des-construção da completa falência de uma utopia, mas sim uma arte eficaz, uma arte bonita, uma arte para a qual podemos olhar com o orgulho de quem compreende. A arte possível. Obrigado Pedro; Obrigado Arte; Obrigado.

Queremos cada vez mais, e hoje mais do que nunca, uma Arte Possível: construção-polarização de fragmentos dispersos na moderna História da Arte numa correcta proporção exactamente nos limites do possível. A destacar: a coerência interna, a nitidez do registo, a fluência do vocabulário icónico, o extremo rigor composicional e a coragem de um resultado por vezes bizarro.

Por uma arte estrangeira vista pelos olhos do aborígene.

Por uma arte que não é comunista nem consumista.

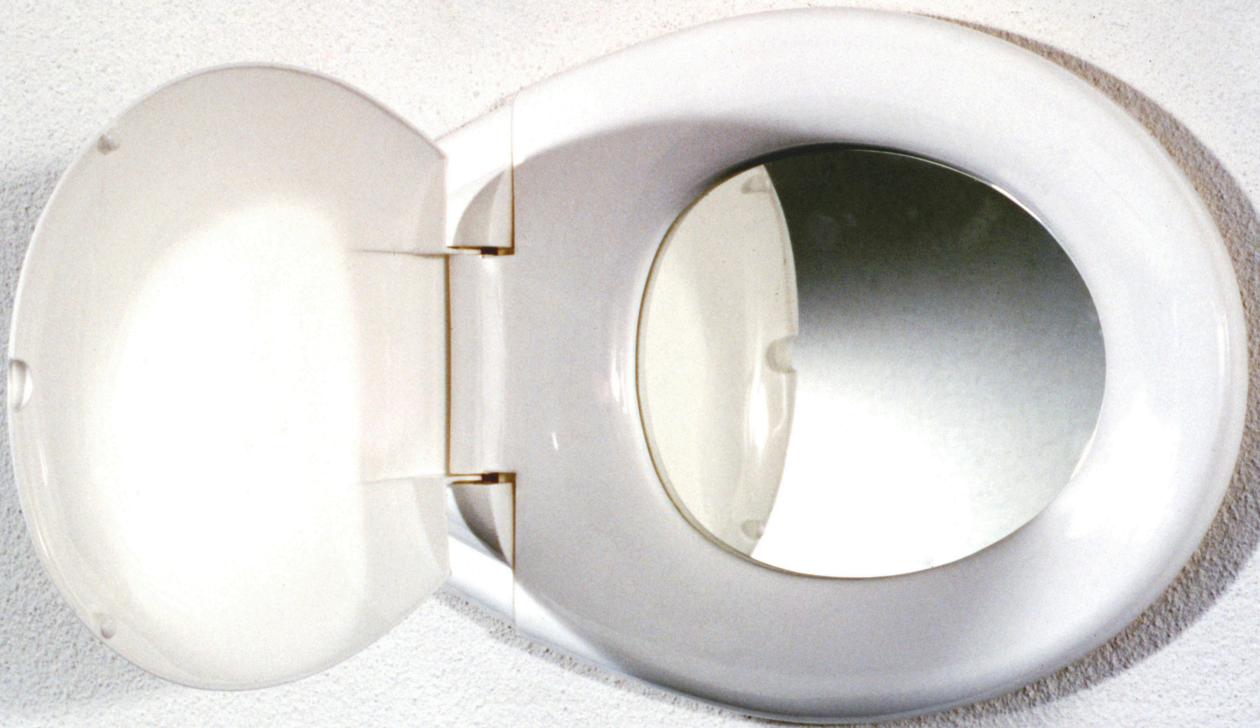
Por uma arte em que o artista é apenas o intermediário entre a arte e o produto artístico.»



205, 206



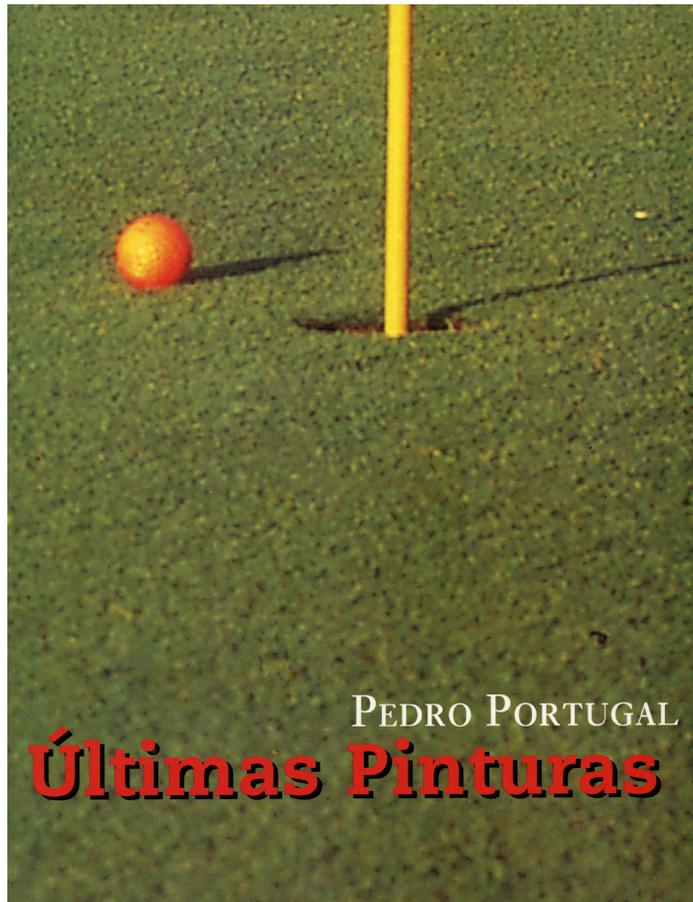
Ação pública. O artista Fernando Brito permanece 3 dias numa plataforma inacessível a 5 metros de altura. Política XXI, eleições para o Parlamento Europeu de 1994. Largo da Misericórdia, Lisboa.





BARROCO

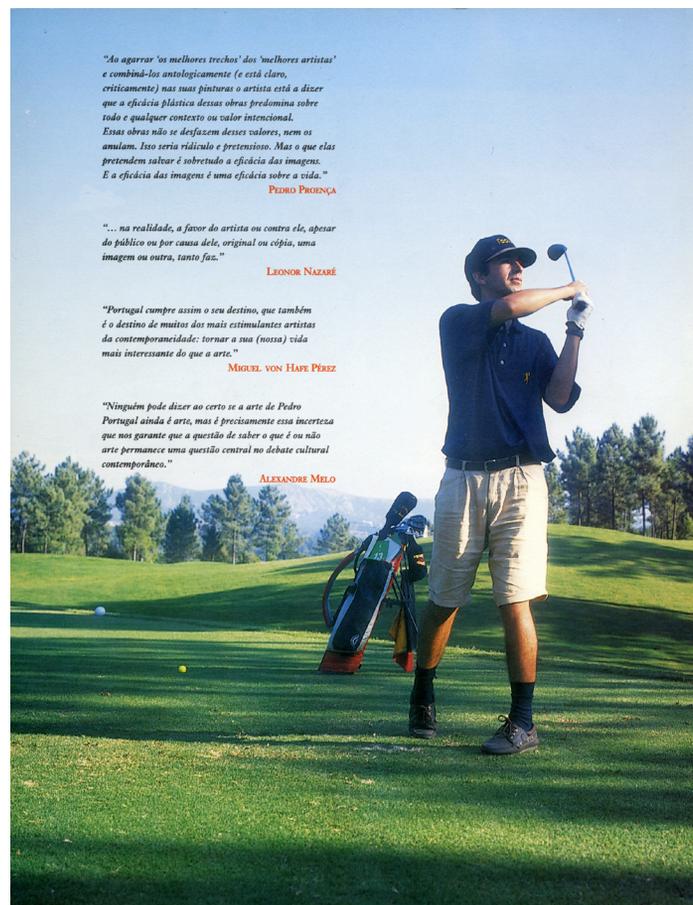




PEDRO PORTUGAL
Últimas Pinturas

209, 210

As pinturas apresentadas *online* no Fórum Telecom foram posteriormente pintadas e comercializadas convencionalmente (em 1996 haveria pouco mais de 100 000 utilizadores de internet).

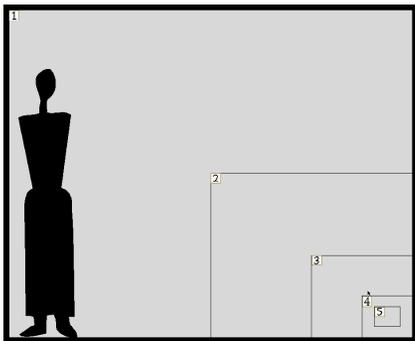


"Ao agrupar 'os melhores trechos' dos 'melhores artistas' e combiná-los antologicamente (e está claro, criticamente) nas suas pinturas o artista está a dizer que a eficácia plástica dessas obras predomina sobre todo e qualquer contexto ou valor intencional. Essas obras não se desfazem desses valores, nem os anulam. Isso seria ridículo e pretensioso. Mas o que elas pretendem salvar é sobretudo a eficácia das imagens. E a eficácia das imagens é uma eficácia sobre a vida."
PEDRO PROENÇA

"... na realidade, a favor do artista ou contra ele, apesar do público ou por causa dele, original ou cópia, uma imagem ou outra, tanto faz."
LEONOR NAZARÉ

"Portugal cumpre assim o seu destino, que também é o destino de muitos dos mais estimulantes artistas da contemporaneidade: tornar a sua (nossa) vida mais interessante do que a arte."
MIGUEL VON HAFÉ PÉREZ

"Ninguém pode dizer ao certo se a arte de Pedro Portugal ainda é arte, mas é precisamente essa incerteza que nos garante que a questão de saber o que é ou não arte permanece uma questão central no debate cultural contemporâneo."
ALEXANDRE MELO



211

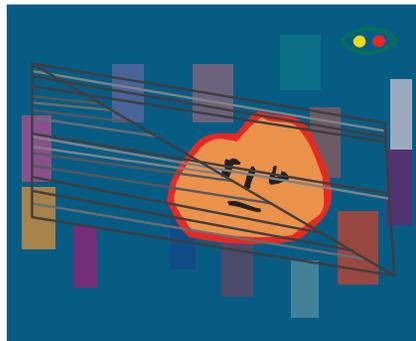
«Últimas Pinturas», 1996, 5 matrizes para 5 pinturas em 5 tamanhos: 200 x 250 cm; 100 x 125 cm; 50 x 62,5 cm; 25 x 31,25 cm e 5 desenhos a lápis de cor com 12,5 x 15,6 cm.

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.

Colecção do Artista.

Colecção do Museu de Serralves.

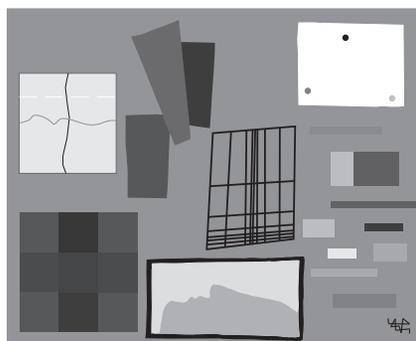
Colecção António Cachola (Museu de Arte Contemporânea de Elvas).



212



213



214



215



216

Sem abandonar o convencimento que é possível ser feliz sem ser artista, apresento, em 1996, uma exposição *online* chamada «Últimas Pinturas». A apresentação realizou-se dia 29 de Fevereiro de 1996 em teleconferência no Auditório 2 do Fórum Telecom em Lisboa, com a presença de Pedro Portugal, Pedro Proença e Alexandre Melo em Lisboa, Miguel von Hafe Pérez no Porto e Leonor Nazaré em Paris. É impresso um catálogo com textos dos participantes na teleconferência.

Pedro Proença nomeia o texto de «Viagens na Minha Terra»: «Falar do Pedro Portugal é sempre difícil. É no entanto mais fácil do que falar sobre o trabalho do mesmo. Ele escapa-se, desvia-se, parece não querer estar lá. Não se percebe se quer ser artista se quer deixar de sê-lo. Quando o conheci ia ser arquitecto. Ao fim do primeiro ano da ESBAL era esta a sua opção. Mas no ano seguinte ei-lo enveredando pelos imprevisíveis caminhos das Artes Plásticas. A partir daí muitas foram as vezes em que tentou deixar de ser artista, de declinar essa pomposa responsabilidade. Parece que existia um complô para o dissuadir. Todos participávamos nele. Mas quando ele insistia que as pinturas em que estava a trabalhar eram as últimas éramos cépticos. Ele não. Ele desejava que essas fossem as suas últimas pinturas. A certa altura começou a citar, num jogo amável de reconhecimentos a ver o como os outros reagiam a esse reconhecimento. Havia nessas pinturas alguma coisa de dissuasivo, elas encaixavam-se em composições complexas e amáveis, e as anedotas fortuitas pareciam querer dizer o que o resto da obra dizia. E o que dizia, de facto? Eu creio que falava, obviamente, da sua vida dissimulando-a o mais possível. Mas como em todas as pinturas inquietava para o seu autor o seu simples acontecer. Eu creio que Pedro Portugal ficava perplexo, primeiro porque essas obras surgiam como que do nada, e depois porque se vendiam. O facto de elas se venderem tornava-as mais reais, isto é, traduzia-as numa possibilidade de terem consequências sobre a sua vida. Apesar disso a irrealidade mantinha-se. Mas o surpreendente é que a vida deste artista passou a ser cada vez mais centrada na Arte. Os pequenos-almoços, a roupa por engomar, as consultas médicas, etc., passaram a ter uma importância mínima na sua vida comparadas com o tempo que ele dedicava à actividade artística. Todas as conversas começaram a gravitar à volta da actualidade, das estratégias, das possíveis provocações, na dissecação da obra de determinados autores.

O esforço analítico que P.P. punha nas suas obras tornou mais evidente o mecanismo plástico de determinados autores. Ao agarrar “os melhores trechos” dos “melhores artistas” e combiná-los antologicamente (e está claro, criticamente) nas suas pinturas o artista está a dizer que a eficácia plástica dessas obras predomina sobre todo e qualquer contexto ou valor intencional.

Essas obras não se desfazem desses valores, nem os anulam. Isso seria ridículo e pretencioso. Mas o que elas pretendem salvar é sobretudo a eficácia das imagens. E a eficácia das imagens é uma eficácia sobre a vida.

Por isso, quando olhamos para um país que vai apodrecendo, visualmente devorado pela construção selvagem e pelos florestamentos criminosos de eucaliptos, o Pedro Portugal foi o único artista capaz de exprimir sem medo, e de forma insistente, a indignação perante tudo isso. Essa indignação talvez lhe tenha custado admiradores e reduzido o lote de clientes. Mas há na sua vida um contraponto crítico que mostra que a sua atitude não era um acto irresponsável quando leva a cabo na Quinta da Carrapata um projecto de florestação. (1) Será mesmo necessário tentar enriquecer um país depressa e mal à custa da sua posterior desertificação?

Se o exemplo de Pedro Portugal fosse seguido, e espero que o seja, pelos muitos proprietários que têm os seus terrenos ou abandonados, ou postos a render em função do lucro fácil (que se poderá traduzir em quê? Em vivendas luxuosas? Em automóveis de marca ultrarrápidos capazes de pôr os vizinhos e amigos a salivar de inveja?), muitas catástrofes poderão ser evitadas. Ao lado desta atitude são anedóticos todos os actos de pseudo-radicalismo que atravessaram as artes contemporâneas nesta região do sudoeste da Ibéria, com mais ou menos piscadelas ao poder ou ao mundo da arte internacional. Se a obra de P.P. nos poderia sugerir um niilismo que se auto celebra com um certo cinismo, com tanta porcaria por aí feita, ela acaba, pelo contrário, por nos revelar um sentido de responsabilidade invulgar, ainda que possa isso para os cínicos parecer *naif*.

Pedi-me o artista uma biografia. Já adiantei alguns pormenores. Vamos agora a alguns factos.

Pedro Portugal nasceu em Castelo Branco e passou a sua infância e adolescência no interior da Beira Baixa, região que é hoje bem sintomática de todas as transformações do nosso país nos últimos anos. Ainda muito jovem participou activamente nas estruturas juvenis do PPD local. Frequentou, antes de ingressar na Universidade, um curso de construção civil. Já na escola de Belas Artes de Lisboa foi, desde o início, um dos propulsores de um grupo de artistas que mais tarde se autodenominaria Homeostética. Com apenas 21 anos realiza a sua primeira exposição individual na galeria Módulo que se traduz num amplo sucesso crítico e comercial. Apesar disso, tenta, como já o disse, abandonar a carreira artística e dedicar-se a outras actividades, das quais a propagandeada sociedade de investimento SOFIA foi um dos muitos exemplos. (2)

Poderia falar da sua vida de uma forma mais intimista, das suas recordações de infância (das quais se destaca a imagem da cauda de pavão, símbolo da abundância, e provável motor da sua paixão pelas cores e formas), das viagens que mais o marcaram, de todo o esforço de guerra para reformar a actividade artística neste país, na generosidade com que se entrega a projectos, etc. Mas fico por aqui esperando não decepcioná-lo, e desejando que, por fim, as suas «Últimas Pinturas» deixem de ser as últimas, mas sejam o prelúdio de uma actividade inesgotável, activa, responsável e indispensável para todos nós.

(1) Passo a transcrever observações do próprio artista sobre o assunto. Não invalidam no entanto a minha tese: «Nem todos os agricultores e proprietários têm recursos e organização, dimensão e alfabetização para tratar de um projecto de florestação. Como é sabido estes projectos dependem fortemente de subsídios da Comunidade Europeia. Não à agricultura. Um tipo de florestamento como este implica o abandono de toda a actividade agrícola, por isso se chama florestação de terrenos agrícolas. Plantem árvores de crescimento lento. A Europa precisa. A culpa não é dos proprietários mas do ignóbil *lobby* das celulosas (eles próprios beneficiários dos apoios comunitários), por isso é inocente dizer que é um exemplo a ser seguido. Portugal tornou-se numa nação pouco saudável porque tem o campo doente.»

(2) Omiti, sem querer, o lamentável episódio da perseguição trotskista a P. Portugal e a mim próprio. Passo a palavra ao artista em foco: «Talvez de referir a activa presidência da Associação de Estudantes cujos benefícios conseguidos para os estudantes foram interpretados como corrupção pelos trotskistas mentecaptos da direcção posterior. Enfim, talvez referir só a liberal condução dos destinos da Associação de Estudantes da ESBAL quando presidente da mesma» (PROENÇA, 1996)

O segundo texto é de Leonor Nazaré: «WWWWWWWWWWWWWW»
«Querendo ou não, mostrando ou dissimulando se o quer ou não, Pedro Portugal aponta com desdém uma arte feita de citações, de mecanização, de vulgarização serial, vivendo no entanto dessa mesma lógica constitutiva, no sentido em que organiza a sua própria arte dentro dela; mais ainda, exacerbando o processo ao ponto de deixar de ser possível saber onde começam e acabam intenções, vontade, cedência, crítica, adesão proveito ou desistência.

No limiar destes movimentos, procura um sentido para o que faz na dificuldade de gostar da própria ideia de procurar um sentido. A incomunicabilidade de todos os percursos de pesquisas individuais, principalmente de quem toma consciência da desinformação, da insensibilidade e da incultura estéticas mais generalizadas, levam a uma espécie de desistência do sentido, a um cepticismo cínico, a um tipo de indiferença anunciado na própria obra, na forma de a fazer surgir.

Já recorrente no seu trabalho, a estratégia de amalgamar citações pictóricas (motivos conhecidos de outros artistas), obriga a uma pesquisa e selecção que desta vez delegou em dois alunos da escola Ar.Co, Arte e Comunicação — a seu gosto e critério inventariaram algumas, e esqueça-se a pretensa erudição artística dos observadores, porque se em obras anteriores ainda era possível identificar alguns elementos, agora nem o próprio artista saberá muito bem ou quererá esclarecê-los. Porque na realidade, a favor do artista ou contra ele, apesar do público ou por causa dele, original ou cópia, uma imagem ou outra, tanto faz.

A composição das matrizes é feita por computador antes da pintura; a digitalização prévia facilita a sua manipulação, inventariação e circulação. Pintar é um capricho técnico, aliás entediante e confiável a um bom assistente; encontrar as formas também, como ficou dito. A própria decisão de citar e de reproduzir em apropriação, depois de Warhol, de Sherrie Levine e ainda de todos os manifestos pós-modernos é também uma acomodação filosófica. Porque de facto talvez se pudesse provar quase com os mesmos argumentos do discurso pós-moderno, que está tudo por inventar. Restam a compulsão, o descaramento e a sobrevivência. A compulsão de ser artista, nem sempre coincidente com a de fazer arte. O descaramento de atirar uma obra ao nada da significação ou à simulação desse vazio, ou à simulação da simulação... sem esclarecer qual o primeiro espelho deformante. A sobrevivência, porque no limiar da desistência, esta não é globalmente possível.

“Últimas Pinturas” por se tratar das últimas que pensa fazer, ou simplesmente por serem as últimas que fez? A ambiguidade intencional da designação tem mais uma vez a ver com um fim não assumido, porque o fim, morte definitiva ou morte-passagem é, em qualquer caso, uma incógnita que dificilmente se arrisca.

Esta exposição existe em dois lugares e as obras que lhe correspondem em dois ou mais lugares virtuais.

O primeiro lugar é a Internet, onde podem ser encontradas as matrizes das “Últimas Pinturas”, uma “Shop” e um portefólio do artista. Pedro Portugal pode chegar ao planeta inteiro e é a própria sensação de ubiquidade, outro espaço/tempo em distorção e manipulação aceleradas que o recurso informático prefigura.

O segundo espaço é o grande armazém na 24 de Julho.

Dois lugares com capacidades de insinuação diferentes que são também dois lugares virtuais da sua pintura, como o são, a outro nível, qualquer catálogo ou portefólio.

Esta é outra abordagem possível do trabalho de P.P., o querer rir-se do consumidor, do comércio e da avidez decorativa. A partir duma mesma matriz são realizadas várias telas e e desenhos de repetição de vários tamanhos para que não haja canto de sala ou corredor a que não se adaptem.

Conceitos de gestão e *marketing* integram aliás a explicação do *concept* da exposição. E acerca das pinturas, será de referir a sua aparência festiva, lúdica, cromática, fantasiosa? Ou de preterir esses aspectos menores?

A imagem virtual resulta de assumir que a imagem real não tem em si algo de essencial, um movimento interno, uma razão de ser, uma presença; é como referir de facto a sua inexistência, o seu esvaziamento a favor duma aparência, duma projecção, de um simulacro e portanto de um desenraizamento. E se a exuberância da imagem pode ser a fachada do seu grande vazio interno, a encenação do vazio também pode apontar uma enormidade de questões numa espécie de eterno retorno da significação, ou pelo menos de uma motivação inicial que sobrevém a todas as denegações e simulacros. O facto de o artista ter entregue a si próprio a produção integral da exposição parece emblemática desse cruzamento de uma tendência crítica em relação aos circuitos sociais (da arte e outros) que tem percorrido a sua obra, com esta discussão pseudo-*naïf* duma só provável intenção, origem e finalidade das obras.

O trabalho de P.P. é o de uma gigantesca desmontagem em dificuldades de reestruturação.

Por opção também pseudo-aleatória, porque uma língua ou outra tanto faz e W ou K também tanto faz poderá dizer-se para fazer em iniciais a frase do título: «When We Walk around and Watch the World We Wonder Why the World Wide Web Would be so Wonderful.» (NAZARÉ, 1996)

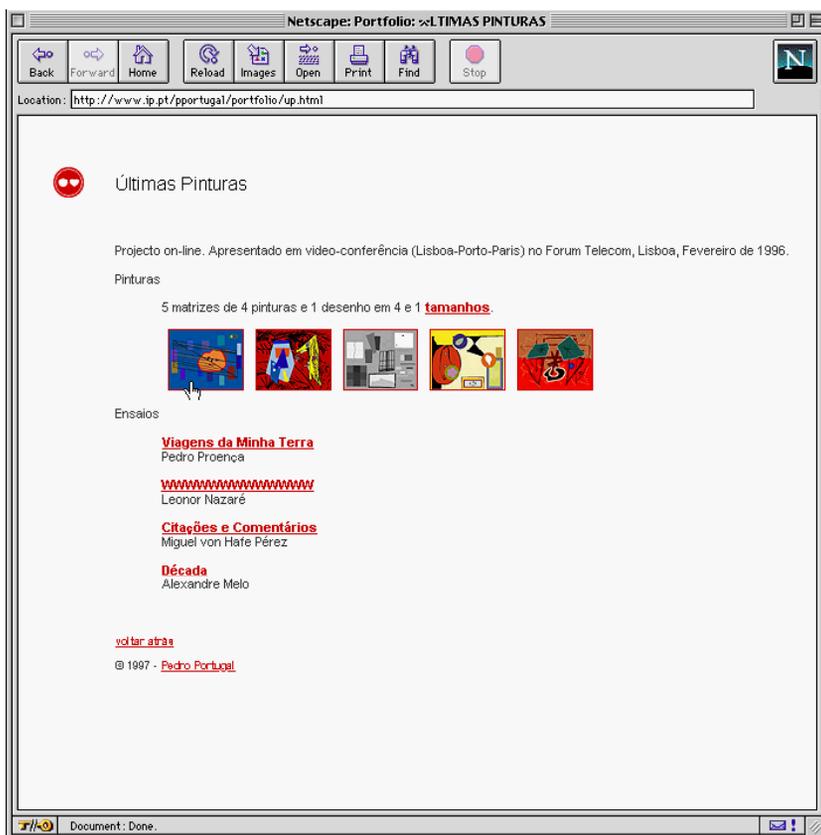
Miguel von Hafe Pérez : «Citações e comentários a propósito da exposição *Últimas Pinturas* de Pedro Portugal»

«Não mais pôr a questão: como é que a liberdade de um sujeito se pode inserir na espessura das coisas e dar-lhe sentido, como é que ela pode animar, a partir do interior, as regras de uma linguagem e tornar desse modo claros os desígnios que lhe são próprios? Colocar antes as questões seguintes: como, segundo que condições e sob que formas, algo como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo a que regras? Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso.»

Michel Foucault

«A exposição/acção “Últimas Pinturas” de Pedro Portugal inscreve-se na teia de premissas teóricas e formais consolidada nesta asserção, quase tão velha como eu. A legitimidade da função autoral parece cada vez mais depender de terceiros, tornando-se assim na possibilidade da função autoral. Trata-se, no fundo, de ganhar plena consciência de que tal como na democracia política, a estética e a arte se encontram constantemente sob sufrágio. Concomitantemente à gradual perda de fé nas verdades absolutas, e sem se cair num relativismo inócuo, a hipótese de Habermas, que valoriza “a comunicação como dimensão intersubjectiva que liga os planos de acção dos diversos indivíduos” (M. M. Carrilho) parece, apesar de tudo, mais fundamentada do que o simples “nominalismo”. Defender-se com um “isto é arte” ou “isto não é arte” perigosamente resvala para autoritarismos fascizantes que muitos críticos, infelizmente, ainda usam e abusam. Mais do que por qualquer tentativa de análise de valores intrínsecos a este novo projecto de Pedro Portugal, a sua validade medir-se-á através do seu sucesso junto do público em geral (a inclusão do dossiê na Internet aumentará desmesuradamente o seu campo de acção), do estímulo que possa fornecer a leituras críticas heterodoxas e, fundamentalmente (passe-se!), através do seu êxito comercial.»

192



217

L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.
Robert Filliou

«Sem se limitar a uma convencional vida de *atelier*, Pedro Portugal tem vindo a procurar diversificar a sua actividade artística, executando e propondo projectos de arte pública, tal como a acção “Eucalipto — Homenagem” encomendada pela Câmara Municipal de Lisboa para as Festas da Cidade de 1991 (Portefólio), ou ainda o “Monumento ao Túnel da Gardunha”, que segundo as palavras do autor será, “idealmente, um monumento fúnebre ao sub-desenvolvimento”, ou, finalmente, projectos literalmente agrícolas. É também um dos coordenadores da Associação para a Investigação Etno-Estética e do Centro Cultural de Lisboa. Estas múltiplas actividades obrigam-no a assumir a figura de um negociador compulsivo. As suas obras e intervenções adquirem, assim, uma espessura sociológica assinalável, algo que a presente exposição “Últimas Pinturas” igualmente concretiza, na medida em que põe à prova o conceito de exposição tal como ele é tradicionalmente concebido, ao apresentar no seu espaço unicamente o catálogo produzido para a Internet. O confronto já não é o da obra com o espectador, mas sim deste último com a obra em potência. Com tudo isto e parafraseando o *slogan*, Portugal cumpre assim o seu destino, que também é o destino de muitos dos mais estimulantes artistas da contemporaneidade: tornar a sua (nossa) vida mais interessante do que a arte.»

Para fazer um poema Dadaísta

Pegue num jornal.
Pegue numa tesoura.
Escolha no jornal um artigo que tenha o tamanho que pensa dar ao seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte seguidamente com cuidado as palavras que formam o artigo e meta-as num saco.
Agite com cuidado.
Seguidamente, retire os recortes um por um.
Copie conscienciosamente segundo a ordem pela qual foram saindo do saco.
O poema parecer-se-á consigo.
E você tornou-se num escritor infinitamente original e duma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendida pelo vulgo.

Tristan Tzara

«Fino sarcasmo dadaísta. Embora distante da pulsão dos dadaístas, Pedro Portugal, com Fernando Brito, João Paulo Feliciano e Manuel Vieira protagonizaram uma “exposição/ performance Anti-Arte de matriz dada-formal” na galeria Quadrum em 1989, sob a designação conjunta de Ases da Paleta. Tratava-se, então, de um sinal apoteótico do fulgurante sucesso do *anything goes* de origem *pop* e plena aceitação crítica e comercial nos anos 80. A aproximação ao universo dadaísta fazia-se mais pela via formal, pelo desprezo demonstrado relativamente às normas, pela crua ironia e pelo humor, do que propriamente por via de um desejo interior de ultrapassagem subversiva do *status quo*, ou pela utópica procura de uma imaculada ética da criatividade que teria caracterizado os agitadores do início do século. Aceitar que a subversão se deve tornar subtil, gradual e manipulativa para se tornar eficaz é uma das grandes tarefas da criatividade contemporânea. Ou seja, reconhecer que as sociedades contemporâneas não podem ser encaradas por uma visão dicotómica da realidade, onde de um lado estão os “bons” e do outro os “maus”, pressupõe uma inteligência crítica que saiba fugir ao politicamente correcto, e assumir uma capacidade interactiva e reactiva à crescente estupidificação e neo-conservadorismo de determinados segmentos da vida cultural ocidental.»

It is important to realize that a signature is a device, a proven device.

Most people who are signature artists behave themselves. In our society there is a demand that work continue on a low-level gestalt, where ultimately one body of work blends into another. A certain familiarity makes it easy to fit into museum collections for instance.

Dennis Oppenheim

«Nos dias que correm, a ligação das instituições dedicadas à arte contemporânea com os artistas tem vindo a desenvolver-se no sentido de uma relação não intermediada por agentes exteriores, dada a consolidação da prática da encomenda directa e da criação *site-specific*. Esta situação não deixa de representar um preocupante sinal de normalização e trivialização do gosto, já que a história recente tem vindo a demonstrar que entre instituições as preferências artísticas não diferem tanto quanto entre museólogos e críticos, dada a acção habitualmente censória dos conselhos de administração e *sponsors* no que respeita a artistas ou exposições incómodas. A *low-level gestalt* que Dennis Oppenheim sabiamente refere é uma arma terrível dos artistas instalados, que procuram colocar as suas obras em todos os sítios possíveis.

Acresce que o reconhecimento de uma assinatura ou de um percurso artístico é um dos pressupostos de competência da actividade do historiador e do crítico de arte pelo que em caso de falta de defesas intelectuais ou preguiça profissional este tipo de arte se revela muito mais dócil, tanto ao nível da respectiva classificação e distribuição por tendência, como ao nível do seu enquadramento teórico.

Paradoxalmente, e no caso de Pedro Portugal, seria a instabilidade estilística que equivaleria a uma posição defensiva ou oportunista na gestão da sua carreira. De facto, servindo-se de métodos apropriacionistas em determinada altura do seu percurso criativo, o conjunto de autores ou obras apropriadas poderiam variar infinitamente, e assim os seus trabalhos acabariam por se distanciar drasticamente uns dos outros em termos formais. A inclinação ultimamente demonstrada para projectos de incidência crítica perante factos sócio-políticos e, nesta exposição, perante o modo como a recepção da obra de arte se articula, frequentemente, com necessidades e anseios que se situam mais no âmbito da decoração do que da estética, revela a sua distância relativamente aos *signature artists*.»

Sois, Atenenses, um povo de tansos; quando os delegados das cidades submetidas queriam enganar-vos, começavam por chamar-vos a brilhante Atenas, e vós, ao ouvirdes isso, abríeis as pernas.

Aristófanis

«Vem esta citação a propósito da inacreditável capacidade de resistência que a recepção do facto artístico tem vindo a demonstrar ao longo da chamada modernidade histórica e da contemporaneidade.

Duchamp nunca terá imaginado a reverberação teórica que o seu urinol iria provocar. Manzoni fez o seu serviço para dentro de uma lata, etiquetou-a, e hoje esta é indubitavelmente uma obra de referência na historiografia de arte, cobiçada por particulares e instituições. Fala-se em arte (escreva-se, de preferência, com maiúscula) e estaremos a repetir o efeito “brilhante Atenas”.»

195

Seja qual for a cidade onde me leve o acaso, admira-me o facto de não se desencadarem todos os dias nela levantamentos, massacres, uma matança sem nome, uma desordem de fim de mundo. Como podem, num espaço tão reduzido, coexistir tantos homens, sem se destruírem, sem se odiarem mortalmente? Para dizer a verdade, odeiam-se, mas não estão à altura do seu ódio. Esta mediocridade, esta impotência salva a sociedade, garante-lhe a duração e a estabilidade.

E. M. Cioran

«É verdadeiramente impressionante a acuidade destas palavras. Cada vez mais me convenço de que a tão proclamada “morte da arte” não se realiza na mesma medida em que nas cidades visitadas por Cioran os massacres não se concretizavam. A duração e a estabilidade do sistema das artes assenta igualmente na mediocridade. Pedro Portugal descobriu-o muito cedo. Por isso trabalha e baralha-a com particular agudeza ao descomprometer-se enquanto génio criativo para se assumir na qualidade de manipulador estético.» (PÉREZ, 1996)

Alexandre Melo, num texto intitulado «Década» define:

«1. Todas as coisas, entretanto, são últimas depois de antes e primeiras antes de depois. Pinturas, décadas, textos e o resto. Seria questão de opção entre acabar e começar, para a frente ou para trás.

Mas esta opção é já uma das alternativas entre um tempo ordenado — antes, agora e depois — e um tempo constelado, em que o presente é sempre o virtual centro do caleidoscópio de todas as possíveis figuras do tempo. Entre o absolutismo historicista e o pluralismo relativista. As opções ficam, aqui, para o artista, se é que assim quer ser chamado; eu continuo a comentar. São linhas paralelas se é que são linhas.

2. A primeira exposição individual de Pedro Portugal foi há dez anos na galeria Módulo em Lisboa, 1985. Eu comentei. Eram pequenos óleos e pastéis. Um código de estilização figurativa ou, mais genericamente, um sistema de sinais, reportável à banda-desenhada e ao cinema de animação. A aproximação aos grafismos não era feita através de qualquer espontaneidade ou facilidade de execução mas sim, pelo contrário, através de um meticuloso trabalho de composição, com constante recurso a apurados jogos de contrates e simetrias.

Três anos e quatro individuais depois, um balanço se destacava, resumindo: uma vocação geométrica; uma atitude irónica. Uma vocação geométrica na organização rigorosa de uma multiplicidade de pontos de vista e na utilização sistemática de códigos de representação. A famigerada ironia, devidamente enquadrada na vaga da “citação” e da “apropriação”, na desenvoltura das de-composições e re-composições de fragmentos, marcas de estilo ou tiques pessoais de diferentes famosos artistas contemporâneos portugueses ou estrangeiros.

Pedro Portugal inaugurava a sua metódica, e prolongada até ao presente, actividade de recolha, processamento e exibição de mostruários condensados de produção artística contemporânea.

Poderíamos dizer que foi aqui que as pinturas de Pedro Portugal começaram a ser as “últimas”. Porque ao olhar para as pinturas dos seus contemporâneos como se elas fossem os últimos exemplares de uma espécie em vias de extinção, e ao reproduzi-las sob formas ainda chamadas “pinturas”, P.P. estava a querer fazer pinturas depois das últimas pinturas, ainda mais últimas, “mais-do-que-últimas”. E tudo continua a continuar, tal como este comentário. Porque este é já o tempo constelado do caleidoscópio. Continuemos então.

3. No final da década de 80, o trabalho de Pedro Portugal alarga e explicita uma intenção de comentário crítico à situação artística, cultural, social e política de Portugal. A exposição “Kpíticos Mouseion” (Galeria Atlântica, Porto, 1989) interpela os críticos. Os “Ases da Paleta” (Pedro Portugal, Manuel Vieira, Paulo Feliciano e Fernando Brito, Galeria Quadrum, Lisboa, 1989) encenam a grande paródia pobretana da arte moderna à portuguesa.

Ao longo da década de 90 assistimos a uma tripla diversificação. Diversificação das formas materiais de trabalho — com predomínio das instalações realizadas com objectivos específicos. Diversificação das intenções sociais das intervenções — com uma forte componente de preocupações ecológicas e crítica política. Diversificação das formas de divulgação da actividade — com a organização de associações de artistas e de estruturas de pesquisa e difusão em que se inclui, designadamente no projecto actual, o recurso à informática.

Ninguém pode dizer ao certo se estas pinturas ainda são pinturas, nem se a arte de Pedro Portugal ainda é arte, mas é precisamente essa incerteza que nos garante que a questão de saber o que é ou não arte permanece uma questão central no debate cultural contemporâneo.

Há quem diga que a sociedade no seu conjunto vai deixar de continuar a aceitar como arte uma série de objectos cujas características são demasiado retorcidas ou sofisticadas para conseguirem desencadear a menor empatia junto de camadas amplamente maioritárias da opinião pública. Neste caso haverá então objectos que os seus autores querem que sejam artísticos mas a sociedade não aceitará como tal. Mas também há quem diga que os autores ainda chamados artistas que rejeitam a noção tradicional de arte, e que querem que os seus produtos deixem de ser considerados artísticos, para se poderem integrar mais plenamente na rede de relações e trocas sociais quotidianas, jamais o conseguirão fazer a menos que abduquem do seu nome e condição de autores e regressem ao puro e simples anonimato. Nesse caso, haverá então objectos que os seus autores querem que não sejam artísticos mas que a sociedade só aceitará como artísticos ou, em alternativa, ignorará em absoluto. Entre estas diferentes hipóteses, evidentemente, nem sequer é preciso escolher. Basta continuar.» (MELO, 1996)

Pedro Portugal tem uma exposição de pintura na Internet. O artista criou, através daquela rede informática, um catálogo de artes plásticas completo. É a primeira vez que tal acontece no nosso país.

PEDRO PLANETÁRIO

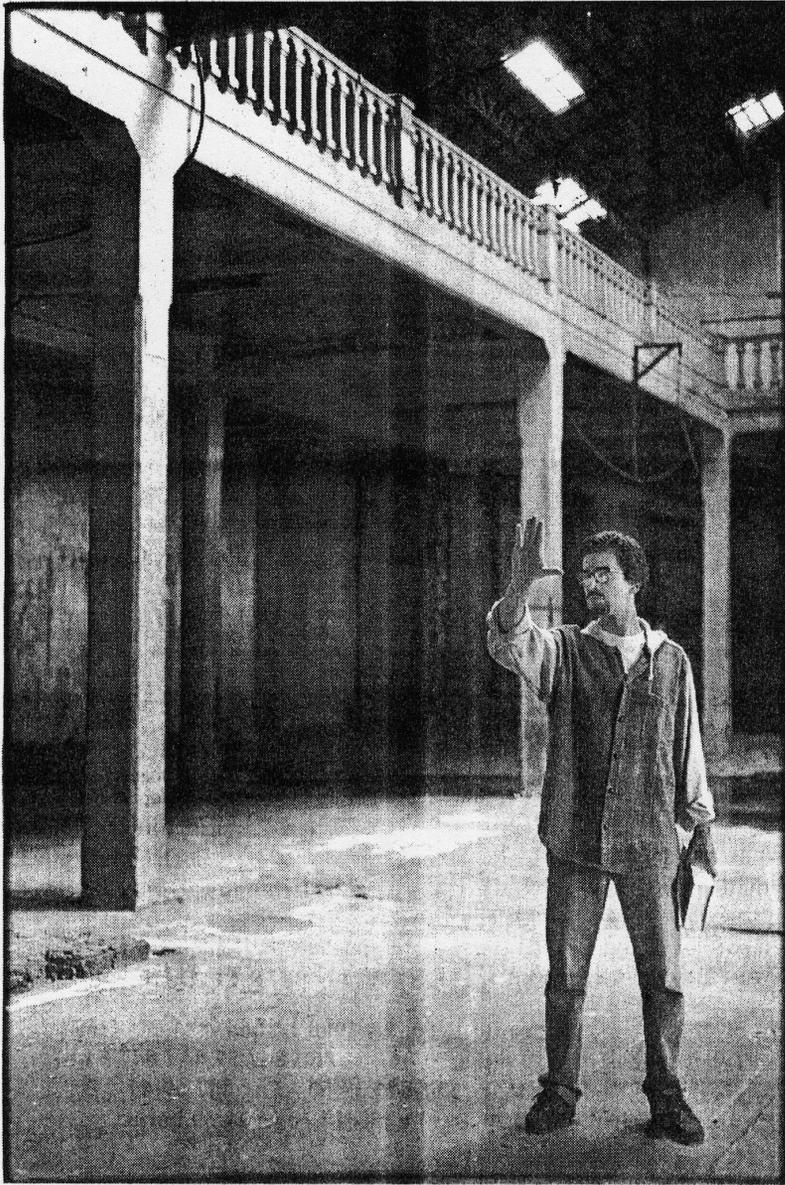
O artista plástico, Pedro Portugal, é o primeiro português a ter um catálogo electrónico completo da sua próxima exposição, «Últimas Pinturas», na rede de computadores Internet. Desde Agosto passado que os quadros podem ser apreciados com o recurso à viagem no ciberespaço. As pinturas, em sentido material, apenas serão executadas na altura da exposição, que terá lugar no armazém situado no nº 98, da Av. 24 de Julho, entre 26 de Outubro e 17 de Dezembro. Armazém que Pedro Portugal designa por pt.98.

Significa isto que existe uma exposição antes da exposição física. Trata-se, segundo o autor, de algo completamente electrónico. Aliás, Pedro Portugal salienta que as pessoas não necessitam sequer de se deslocar ao armazém: o catálogo, que se encontra na Internet, inclui até uma imagem daquele espaço.

Lugares virtuais. A exposição é, portanto, muito pouco convencional, tanto em termos de espaço(s) e tempo, como ainda de suportes. Como refere Leonor Nazaré, no texto de apresentação, «esta exposição existe em dois lugares e as obras, que lhe correspondem, em dois ou mais lugares virtuais. O primeiro lugar é a Internet, onde podem ser encontradas as matrizes das 'Últimas Pinturas', uma 'Shop' e um 'Portfólio' do artista. Pedro Portugal pode chegar ao planeta inteiro (...). O segundo espaço é o grande armazém da 24 de Julho, em cujas paredes interiores estão pintadas quer versões muito ampliadas das pinturas quer fragmentos isolados da sua composição. Aqui funcionam o impacto visual, a parede, a escala, o lugar e o envolvimento cénico».

Viagem na Internet. Como é que as coisas funcionam? Dotado dos «endereços» de Pedro Portugal na rede Internet (www.telepac.pt/arspp ou www.ip.pt/pportugal), o interessado, se desejar observar os quadros, faz uma ligação a «Últimas Pinturas» e aparecerão, no ecrã, cinco matrizes que correspondem a pinturas em acrílico sobre tela, da exposição a ter lugar em Outubro. Pinturas cujo valor varia entre os 150 (com 25x31,25 cm) e os 1500 contos (200x250 cm). De cada matriz existem ainda 10 desenhos a lápis sobre papel, no formato de 12,5x15,6 cm.

Se desejar comprar alguma das telas não tem mais do que fazer a



PEDRO PORTUGAL. O PRIMEIRO ARTISTA PLÁSTICO PORTUGUÊS A EXPÔR NUM ESPAÇO VIRTUAL

ligação a «Shop» e, aí, encontrará o contacto necessário para realizar a aquisição.

Por fim, o catálogo electrónico permite ainda conhecer o currículo de Pedro Portugal, através de uma

ligação a «portfólio».

Dado que o acesso à Internet é universal, o pintor criou uma versão do catálogo em inglês.

pt.98. Quanto à exposição no ar-

mazém, Pedro Portugal não deseja as pinturas, em sentido físico, à vista do público. «Os objectos de compra não estão à vista», refere. Existirá uma mesa com um «rato» que os visitantes utilizarão para es-

colher as pinturas que querem ver projectadas num ecrã. Como escreve Leonor Nazaré, «a imagem virtual resulta de assumir que a imagem real não tem em si algo de essencial, um movimento interno, uma razão de ser, uma presença».

O pintor considera, por outro lado, que «a exposição conceptualiza a questão da redefinição dos espaços de apresentação do trabalho artístico, concentrando e desmontando as acções, temporais e imateriais, da produção artística».

Mas Pedro Portugal avisa que a seguir não irá fazer nada de semelhante a isto, embora a exposição se mantenha no seu «portfólio «da Internet».

De 26 de Outubro a 17 de Dezembro, entre as 16 e as 2 horas da madrugada, haverá um «coffee shop». Os menos dados a estas coisas da informática terão disponível um catálogo impresso.

Homeostético. Se ligar «portfólio» no «endereço» do pintor, na Internet, ficará a saber, entre outros factos, que Pedro Portugal nasceu em Castelo Branco no ano de 1963. Cursou pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa entre 1980 e 1985. Em 1983, criou, com Pedro Proença e Manuel Vieira, o movimento «Homeostética». Em 1985, realizou a sua primeira exposição individual e, no ano seguinte, o movimento, referido acima, teve a sua última acção. A Fundação Luso-Americana concedeu-lhe uma bolsa em 1989 e, no mesmo ano, fundou com Fernando Brito, J. Paulo Feliciano e Manuel Vieira os «Ases da Paleta», que realizaram uma exposição/happening na galeria Quadrum.

Participou, em 91, nas Festas da Cidade, em Lisboa, com uma escultura efémera. No mesmo ano, esteve representado na Europália com «Tríptico». Entre 93 e 94, dirigiu o Centro Cultural de Lisboa. Em 94, fez um projecto de florestação de terrenos agrícolas na Quinta da Carrapata, no Fundão.

Pedro Portugal utiliza a Internet desde 94. Aproveita aquela auto-estrada da informação, sobretudo, para falar com outros artistas através do correio electrónico, o conhecido «e-mail».

Refira-se, finalmente, que Pedro Portugal está à disposição dos leitores interessados no seu trabalho, nomeadamente na sua actual exposição. Para isso, e ainda através do computador, pode utilizar «e-mail»: goportugal@adij.pt - PPortugal@ip.pt.

MÁRIO ROCHA

João Pinharanda entrevista Pedro Portugal para o jornal *Público* em 18 de Março de 1996: «O catálogo de pintura de Pedro Portugal na Internet — “Eu até gosto de pintar”. Pedro Portugal substitui a tradicional apresentação galerística de novas obras disponibilizando em suporte digital as suas últimas pinturas. Numa página da Internet, no endereço www.ip.pt/pportugal, o utilizador pode encontrar um catálogo de imagens e escolher, de cinco matrizes, o tamanho e a técnica de execução que mais lhe interessar. O artista, depois, transforma o virtual em real através das técnicas mais tradicionais da pintura e do desenho. “ÚLTIMAS PINTURAS” não porque possam ser, fatalisticamente, as últimas da sua vida mas porque são as mais recentes. Ou “últimas” porque a pintura está em vias de se extinguir? Naturalmente, é a ironia que preside à invenção do título como ao trabalho global de Pedro Portugal, desde a sua revelação há mais de 10 anos. Picasso, Warhol, Rembrandt, Malevich, Ad Reinhardt, ... mais do que citados (no sentido modernista do termo) são transformados em “imagens de síntese” e “samplados” como se de música de dança se tratasse... Mas além deste catálogo electrónico (que compreende curriculum e textos críticos) o projecto inclui um catálogo impresso e foi apresentado no Fórum Picoas através de uma vídeo-conferência que (com a participação do artista e dos autores dos ensaios do catálogo: Alexandre Melo, Leonor Nazaré, Miguel Perez e Pedro Proença) ligou em simultâneo o Porto, Paris e Lisboa perante uma plateia de meia centena de ouvintes.» (PINHARANDA, 1996)

No final do ano de 1996 é escrito, em esforço de análise, por Carlos Veloso no *Diário de Notícias* da Madeira, a propósito de uma exposição na galeria Edicarte («Pintura sobre Madeira»): «Pedro Portugal: A teatralidade das imagens. Como exercício de reflexão e, sobretudo, de auto reflexão, as obras de Pedro Portugal são, na sua simplicidade, o resultado de uma rede de ambiguidades — é uma forma de pintar que respeita (desrespeitando-os) os modelos que a configura, que os complexifica sem, contudo, os tornar transcendentos.

O investimento num tipo de ousadia formal, a inscrição de um radicalismo composicional (convém lembrar que, numa das últimas exposições, a sala onde deviam exhibir-se os materiais de suporte pictórico era apenas o desdobramento do material exposto na Internet), permitem a Pedro Portugal um controlo estético que se prolonga para além da mera possibilidade de obliteração dessas imagens.

Simbolos gráficos, peixes, corações vermelhos ou bolas amarelas, quando configurados e modelados, salvaguardam o seu carácter de instantaneidade, veiculam a criação de ambientes diferentes dos habituais, realçam a instabilidade na definição enunciados. Mas é precisamente na indefinição (nos contextos bem definidos da representação) dessas imagens que é retirada toda a eficácia conceptual que percorre o trabalho de Pedro Portugal. A teatralidade das imagens assume-se como *pathos* da banalidade, da repetição dos modelos *kitsch* do quotidiano.

Primeira sala. Aqui há dois quadros. A primeira impressão é a de que se está perante quadros dentro de quadros. Apesar da profusão de cores e de alguma semelhança entre as várias formas (nomeadamente ondas) que se movimentam quer na horizontal, quer na vertical, nota-se uma certa vontade de autonomização de determinadas formas. Há um sentido para a sua globalização, mas também há, nas marcas que delimitam cada “quadro”, uma espécie de vontade de separação, de construção de um *puzzle* diferente. Na sala ao lado, cada um daqueles dois quadros desdobra-se em quatro, adquirindo novas tendências precisamente por conquistarem um outro olhar, uma outra perspectiva. Um peixe, por exemplo, passa de figura secundária na primeira sala a tipo de ícone autonomizado ao ser destacado na segunda sala. Isolado, inaugura um novo contexto, configura um nova expressividade. Se na primeira sala a percepção de um objecto resulta na relação externa desse com os outros objectos, na segunda sala a impressão visual é redimensionada nas ressonâncias internas desse objecto.

Segunda sala. Com o desdobramento de cada quadro em quadro, a simulação é ultrapassada. Em termos formais o distanciamento entre os dois espaços funciona como reconhecimento paradoxal da importância do pormenor, da valorização do decorativo, da consciencialização do processo simbólico. Qual o factor mais relevante neste processo de composição e ocupação espaciais? Se se entrar na primeira sala vêem-se quadros totais, mas cuja totalidade parece alicerçada numa base pouco consistente. Se se entrar na segunda sala depara-se com figurações autónomas, mas é precisamente a autonomia dessas construções que parece abarcar a totalidade, embora precária, das obras da primeira sala.

Padrões retirados à cultura *pop*, ao cinema de animação, à banda-desenhada, são transformados por Pedro Portugal em sistematizações gráficas que, codificadas numa trivialização imagética, apuradas por um esforço de composição, permitem a emergência de um estilo, de uma linguagem própria cujo paradigma se baseia num inquérito constante aos seus modos de representação. É a análise dos pormenores da experiência, pesquisando a participação dos elementos do acaso e das investigações convencionalmente supérfluas, que gera os princípios da fruição estética — a (im) possibilidade de sensações privadas é ensaiada na afluência de signos não estéticos, mas que, delineados num contexto de recriação (há quem lhe chame cinismo), são apreendidos pela/na obra como algo de eminentemente estético.

O que esta pequena amostra da obra de Pedro Portugal nos revela é uma iconografia que subjaz à memória da pintura; uma memória de linhas, de ritmos e de contaminação formal pode subsistir quando afastada dos elementos globais que lhe permitem constituir-se como memória? Pode o acaso substituir ou sobrepor-se a uma ordem previamente instituída e executada como um todo? Como exercício de reflexão e, sobretudo, auto reflexão, as obras de Pedro Portugal são, na sua simplicidade, o resultado e uma rede de ambiguidades — é uma forma de pintar que respeita (desrespeitando-os) os modelos que a configuram, que os complexifica sem, contudo, os tornar transcendentais. Inventar um sentido para esta amálgama pictórica só pode resultar em redundâncias e mais ambiguidades (pintura sobre madeira é pintura sobre a Madeira?), uma vez que, por vezes, o artista assume-se como tal afastando-se da sua criação artística.» (VELOSO, 1996)



António Cerveira Pinto menciona no estilo de O Independente uma exposição realizada na galeria 1991 em Lisboa: “O artista volta à carga com uma série de 6 desenhos e dois trípticos pictóricos. “PPD.DDQP” — Quem desenha quer pintar, afirma o autor, na sua já conhecida estratégia de provocação benévola à ideia da pintura enquanto objecto decorativo e fundo de investimento. Os motivos das obras são iconografias fragmentadas, fazendo uma ponte bem calculada entre a abstracção decorativa e certas citações mais ou menos eruditas para mais tarde decifrar. Trata-se no fundo, de um conjunto de obras ancoradas em efeitos de ressonância: uma certa imagem de pintura que os portugueses gostam e não ofende os mais especializados; a genealogia formal do próprio autor; a harmonia formal dos conjuntos; a identidade dos motivos formais que aparentemente emigram dos desenhos para as pinturas (quando na realidade foi o contrário que aconteceu), etc. Tudo bem. Mas a questão continua a pôr-se a Pedro Portugal: não será cada vez mais inconsequente esta pretensão de estar simultaneamente contra e a favor da arte decorativa? Preços: desenhos, 120 000\$; pinturas, 720 000\$ (algo exagerados).” (PINTO, 1997)

João Pinharanda, no *Público* n.º 1047 sobre a mesma exposição: «Exercícios que podem parecer essencialmente de forma e que são muito especialmente de sentido. Essa realidade joga-se entre os desenhos e as pinturas, entre as formas e as cores, entre as imagens totais (se é que se pode falar aqui em qualquer tipo de unidade) e os seus fragmentos, entre as dimensões projectuais e as obras finais (se é que isso também pode manter algum sentido neste contexto).

Depois de um falhado (não estética mas estrategicamente) projecto de trabalho na Internet (os projectos de pinturas e desenhos apresentados nessa exposição virtual apenas encontraram comprador pelas vias tradicionais de uma galeria) esta série continua a reflexão irónica do autor sobre os modelos da arte, o mercado e o espectador.» (PINHARANDA, 1997)

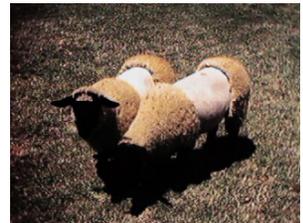
202





ALENTEJO

224, 225





226

Em 1997 realiza-se no Baixo Alentejo o programa de arte pública «Além da Água». O confronto com o poder político local foi enorme e produziu uma onda mediática de proporções nacionais. As obras expostas foram vandalizadas, destruídas e rejeitadas. Uma garrafa em mármore «Água de Alqueva» da minha autoria foi a peça que motivou maior polémica tendo o artista sido forçado a apresentar uma acção judicial contra a entidade promotora do programa. O processo terminou em 2003 com a devolução da obra e o pagamento de uma indemnização.

A 3 de Maio de 1997 o jornal *Público* noticia: «Arte pública: Portugal rejeitado. A Câmara de Moura rejeitou, por unanimidade, a implantação de uma garrafa de mármore, concebida por Pedro Portugal para homenagear a água de Alqueva, num jardim no centro da cidade, prevista para o próximo sábado. Embora o executivo tivesse, anteriormente, aprovado a ideia, reacções negativas de alguns sectores da população levaram-no a reconsiderar, sugerindo a colocação da garrafa noutra local. O executivo “equacionou várias possibilidades”, justifica Ludgero Escoval, administrador-delegado da Associação de Municípios do Distrito de Beja e que é também vereador da câmara pela CDU, a que se apresentou viável “foi a sua instalação na rotunda da estrada Moura-Vidigueira”. Portugal não concorda com as alterações e deu indicações para a empresa que executa a obra não a deixar sair sem a sua expressa autorização. O artista diz preferir que a garrafa com três metros de altura e nove toneladas “seja lançada ao Guadiana”.» (PÚBLICO, 1997)

ROTAS DO ALTERNE

Uma viagem pelas casas e bares de aldeias do Portugal profundo, de Chaves a Odemira



REVISTA pág. 46

EMBAIXADOR

Retrato do diplomata português que preside ao Conselho de Segurança da ONU a marce os elogios generalizados da comunidade diplomática internacional



REVISTA pág. 32

OVNIS

Séries de TV, crises sociais e setas que andam atrás de cometas trouxeram os OVNIS para a ordem do dia



XXI pág. 4

FITAS

Mais e o mês das festas académicas. A fama é um negócio, mas não paga propinas



VIVA pág. 8 e 9

DENEUEVE

Entrevista com a maior estrela do cinema francês, que regressa em «Os Ladões» de André Téchiné



CARTAZ pág. 14

Nº 1279 de - 3 MAIO - 97

Integram esta edição, para além deste corpo principal, os seguintes cadernos: **Revista, Economia & Negócios, Emprego, Cartaz, Viva, XXI, Guia Imobiliário** Dossier M&S e Bebs

DIRECTOR: JOSÉ ANTÓNIO SARAIVA

DIRECTOR-ADJUNTO: JOSÉ ANTÓNIO LIMA
SUBDIRECTORES: FERNANDO MADRINHA e HENRIQUE MONTEIRO

Expresso

PREÇOS

Continente	400500
Madeira	520500
Açores	560500
IVA 5% incluído	

SIS descobre rede de espões russos

UMA OPERAÇÃO de espionagem dos serviços secretos russos, SVR, no Instituto Nacional de Engenharia e Tecnologia Industrial (INETI), entre 1993 e 95, foi denunciada num relatório do Serviço de Informações de Segurança (SIS), entregue ao ministro da Administração Interna, Alberto Costa, no princípio deste ano.

O Governo considera a investigação do SIS «credível», segundo informação obtida pelo EXPRESSO. Mas ainda não tomou qualquer posição sobre o assunto.

Os dados recolhidos pelo SIS indicam que o SVR ajudou a K&M, a Aviaexport e a Associação Lavochkin, empresas estatais russas, fabri-

cantes de mísseis e de tecnologia aeroespacial, a obter informação privilegiada, que lhes permitia apresentar ao INETI propostas mais atractivas que as dos outros concorrentes, nomeadamente os chineses da Cast e os americanos da Lockheed.

Alagadamente, os russos colocaram colaboradores seus no INETI e,

segundo um elemento dos serviços secretos portugueses, contaram com a «complicidade ou a negligência» de alguns doutrinistas envolvidos nos projectos. O objectivo era ganhar para a empresa do seu país concursos de fornecimento de lançadores de satélites. Outro ponto por esclarecer é o papel desempenhado pelo representante

das empresas russas em Portugal. Orlando Jorge, director-geral da Ibertronics, Miguel Pires de Lima, advogado da empresa, diz que «os accionistas da Ibertronics desconheciam essa representação do seu director» e que o despediram em Agosto de 1995, tendo apresentado contra ele uma queixa-crime (ver pág. 10).

Extrema-direita já entrou no PP

O LÍDER da Frente de Direita Nacional (FDN), Jaime Coutinho, já é militante do Partido Popular. Aliás, Coutinho já era militante do PP quando anunciou que se iria filiar no partido. Na altura em que Manuel Monteiro afirmou



guém tente evitar a minha militância». Jaime Coutinho inscreveu-se no PP em Janeiro, e os serviços informativos do partido consideraram-no militante desde 5 de Fevereiro. A sua inscrição foi feita na Concelhia do Porto, tendo Coutinho recebido o seu cartão de militante no passado dia 10.

O líder da FDN diz que desistiu de tentar dialogar com Monteiro, que acusa de ser «profundamente sectário, intolerante e antidemocrático», e deu luz-verde para a infiltração de militantes da FDN no PP. «Agora já está em marcha», com dezenas de nacionalistas a preencherem a sua ficha de inscrição em vários pontos do país, com especial incidência em Porto e em Lisboa. «Dentro de pouco tempo, teremos muito peso nestas duas distritais», assegura o líder da FDN.

O primeiro objectivo deste núcleo infiltrado é o provável Congresso extraordinário do PP no início do próximo ano. «Queremos ter já voz activa nesse encontro onde, prometemos, teremos muito a dizer sobre o futuro deste partido», afirma Coutinho.

que não estava interessado em alargar no PP elementos da FDN já o líder desta organização tinha sido reconhecido como militante efectivo. Agora, diz que será um popular particularmente activo e deixa um recado para dentro do PP: «Não admito sequer que al-

Moura repudia estátua de garrafa de água...

... e Beja promete apedrejar painel de Salazar



AS INAUGURAÇÕES de uma estátua de uma garrafa, em mármore, no centro de Moura, com três metros de altura e nove toneladas de peso (na foto ao lado), e de um painel em Beja, destinado a evocar um «crime ecológico» de Salazar, estão a provocar uma acalorada polémica entre os alentejanos, que rejeitam o «mamarracho» e a figura do ditador.

A garrafa de mármore, da autoria do artista Pedro Portugal, tem por objectivo exaltar as qualidades das águas da região; a de Alqueva e a Água Castelo/ Psíades. O painel, com a imagem de Salazar rodeada por silos de cereais, a que foram justapostas as palavras «peder» e «ideologias», simboliza a destruição ecológica provocada pelas campanhas do trigo.

Apesar da contestação, as inaugurações estão marcadas para o próximo dia 10 (ver pág. 16).

Maria José e Monteiro quebram pacto de silêncio

■ Cervan à beira da expulsão

MARIA José Nogueira Pinto e Manuel Monteiro fizeram um pacto de silêncio no final da reunião da Comissão Política da passada segunda-feira com a questão da AD/Porto no centro das atenções, não falariam sobre as relações entre as direcções do PP e do Grupo Parlamentar. Mas o pacto acabou por ser quebrado.

A líder parlamentar estava à espera da leitura de um comunicado, por um porta-voz do PP, que, no mínimo, referisse que a questão tinha ficado «clarificada». O que não aconteceu. Bem pelo contrário: nas declarações à imprensa na sequência da reunião foi contido o tema das relações entre o partido e a bancada, ficando a ideia de que a líder parlamentar teria recuado na intenção de esclarecer a situação.

Apesar de alterada a ordem de trabalhos, Nogueira Pinto não prescindiu de usar da palavra no final da reunião para manter posição perante o que considero um desafio à sua

liderança por parte da direcção do partido, ao anunciar, em conferência de imprensa, um calendário de iniciativas legislativas sem o seu conhecimento. Numa breve mas dura intervenção, chegou mesmo a admitir a hipótese de regressar à «terceira fila da bancada, sem dramatis-

mos nem conferências de imprensa», caso a direcção do partido e/ou os deputados não estivessem contentes com o seu desempenho. E daí o desafio que concretizou para que, se assim fosse, avançasse com uma «noção de censura».

Esta foi uma das «três hipóteses» que colocou na reunião, quase total dedicada ao acordo entre a direcção do PP do Porto e a sua congénere do PSD. Um acordo que poderá valer um processo disciplinar para expulsão do partido a Sílvia Cervan se o Conselho Nacional rejeitar a aliança pontuado e o presidente da distrital se recusar a aceitar essa decisão e não se demitir (ver pág. 4).

Perda do Comissário Europeu PSD obriga Guterres a debate de urgência

O PSD vai exigir a presença de António Guterres no Parlamento para explicar a posição do Governo sobre a admissão de Portugal poder vir a perder, a prazo, o seu comissário europeu.

A questão foi esta semana levantada pelo secretário de Estado dos Assuntos Europeus, Seixas da Costa, que admitiu a rotatividade dos comissários a médio prazo. E qualificou mesmo de «hipocrisia» o facto de

Marcelo Rebelo de Sousa e o PSD alegarem desconhecimento do assunto. O líder social-democrata rejeita as acusações do secretário de Estado, afirmando que «nunca Seixas da Costa ou qual-

quer membro do Governo» deu conhecimento, a mim ou a Isabel Mota (que tem sido o elemento de ligação ao PSD, da alegada nova posição do Governo português).
Página 3 ►

Fim dos recibos verdes Patronato ameaça com mais desemprego

A PROPOSTA do Governo para acabar com os «falsos trabalhadores independentes» a recibos verde vai engrossar a legião dos desempregados, segundo as confederações patronais. CIP e CCP rejeitam as grandes linhas do documento de trabalho

concebido para combater uma situação que deverá abranger 400 mil a 800 mil pessoas. «A consequência desta medida não será um «não trabalho», ainda que precário», interroga-se a confederação dos trabalhadores (CCP). Pelo contrário, a

UGT e a CGTP prevêem que os «pseudoprofissionais liberais» sejam admitidos no universo dos trabalhadores por conta de outrem. O futuro diploma não deverá entrar em vigor antes do final do corrente ano (ver Economia).

24 HORAS

GNR investe 2,5 milhões em 13 novos quartéis

A GNR vai investir 2,5 milhões de contos na construção de 13 novos quartéis até ao fim do ano. A par de novas instalações, a GNR gastará ainda 12 milhões de contos em viaturas e equipamento e 3,7 milhões em lanchas rápidas para a Brigada Fiscal.

PP quer menos municípios

O PARTIDO Popular vai apresentar um projecto-lei de alteração da lei-quadro dos municípios. O objectivo é reduzir a dimensão média da área dos municípios, o que levará a um aumento do número de concelhos. O deputado Gonçalo Ribeiro da Costa vai defender, na AR, a elevação de Vizela e de Tocha a sedes de concelho.

Partex pondera contestação a caução judicial

A PARTEX está a ponderar com a Fundação Calouste Gulbenkian, ex-accionista, a eventual contestação da caução económica de um milhão de contos que lhe foi determinada na sequência da acusação de fraudes com dinheiro do Fundo Social Europeu. Foram também obrigados a prestar cauções idênticas, no valor de 7 milhões de contos, os principais arguidos no processo: José Afonso e José Manuel Fiala, Joaquim Pinto Coelho, Emanuel de Sousa e José Manuel Termino Barata (empresário-engenheiro e não economista, como erradamente o EXPRESSO noticiou na edição passada).

Ministro francês apunhalado em Lourdes

PHILIPPE Douste-Blazy, ministro francês da Cultura, foi ontem hospitalizado, na sequência de um atentado em Lourdes. Blazy foi apunhalado nas costas, quando estava em campanha eleitoral para as legislativas. O autor do atentado foi preso e a Polícia diz tratar-se de um desequilibrado.

EXPRESSO lança Guia do Estudante

O EXPRESSO irá distribuir conjuntamente com a edição da próxima semana o primeiro número do Guia do Estudante EXPRESSO — um projecto editorial sobre a realidade do ensino e da educação em Portugal. Este primeiro número do Guia do Estudante será dedicado ao processo de candidatura ao ensino superior. E inclui informação pormenorizada relativa às disciplinas específicas, notas mínimas de ingresso, classificação do último aluno admitido em 1996/97, pré-requisitos exigidos, vagas disponibilizadas, não esquecendo as saídas profissionais, curso por curso. O Guia do Estudante inclui ainda todos os códigos dos cursos e respectivas instituições de ensino superior, procurando, desta forma, auxiliar os candidatos no preenchimento dos boletins de candidatura.



Um mês antes da inauguração das peças realizadas para o projecto *Além da Água*, Manuel Correia publica no jornal *A Planície* (15 de Abril de 1997) uma inflamada crónica intitulada «UMA FENOMENAL GARRAFA». A notícia, na primeira página, dizia: «Vem aí uma estátua: UMA GARRAFA. Por proposta do seu autor, Pedro Portugal, a edilidade prepara-se para erigir uma estátua no Largo José Maria dos Santos: o perfil de uma garrafa com a dimensão de 3 metros, apresentando como rótulo “Água de Alqueva/Água de Portugal”»: Enquanto Beja acaba de erigir uma estátua ao pastor alentejano, Moura vai evocar a água, com uma monumental garrafa de três metros de altura. Se ainda houvesse dúvidas, com tal decisão, prova esta terra que está a sofrer uma profunda crise de identidade e de valores humanos, a resvalar para o paganismo... Porque se tratava de água, talvez por isso, o Presidente da Câmara e o Vereador Carlos Barradas aproveitaram para lavar as mãos, abstendo-se. Os restantes deixaram-na correr livremente, como ainda corre o Guadiana para o mar e o resultado aí está: uma ideia balofa que o colossal recipiente, se recusará a engolir.» (CORREIA, 1997)

O jornal *Expresso* de 3 de Maio de 1997 faz notícia central da primeira página «Moura repudia estátua de garrafa de água». José Frota escreve: «Painel com Salazar e estátua-garrafa. Populações de Beja rejeitam obras de arte. Em Moura e em Beja há quem não queira receber as obras de arte que estavam destinadas às duas cidades. Invocam razões estéticas e políticas... O projecto transfronteiriço “Além da Água” é — segundo Jorge Castanho, seu comissário em Portugal — “composto de acções que abordarão, sob o ponto de vista artístico, a problemática da água tendo em conta as implicações humanas, ecológicas e económicas deste recurso”. É financiado pelo Interreg, um programa comunitário, e conta com o apoio do Ministério da Cultura. Foi no âmbito deste programa que abrange todos os concelhos dos distrito de Beja,



ligado directamente ou indirectamente ao projecto da Barragem de Alqueva, que os seus promotores propuseram à Câmara de Moura erguer na cidade um monumento que exaltasse a excelência das águas locais (Fonte de Pisões/Água de Castelo) e as potencialidades da grande albufeira. O mesmo teria a forma de uma garrafa, construída em mármore da região (Trigaches), com três metros de altura, um de diâmetro e nove toneladas de peso, sendo pintada a azul-claro e ostentando em baixo-relevo a frase “Água de Alqueva/Água de Portugal”.» (FROTA, 1997)

A pretensão foi aprovada por cinco votos e duas abstenções entre as quais as do próprio presidente, Manuel Mestre, que confessou ao *Expresso* não gostar da obra e mesmo alguns dos que votaram a favor fizeram-no com sérias reservas. Mas acabou por prevalecer a lógica de que mais valia ter aquele símbolo para representar as águas de Moura do que não ter nenhum.

Só que a maioria da população pensa exactamente o contrário. Logo que o assunto foi trazido ao conhecimento público pelo quinzenário local *A Planície* começaram as reacções de desagrado por parte de muitos dos seus habitantes, que não se conformam — segundo afirmam — com a instalação de tão «rídico mamarracho». Por sua vez, Manuel Correia, director adunto da referida publicação, em artigo de opinião, lançava mais uma acha para a fogueira ao afirmar que «os disparates não podem ser perpetuados na memória dos tempos e transmitidos à gerações vindouras».

Terça-feira ao fim da tarde, a Câmara de Moura enviava um «fax» à AMDB informando-a de que «devido aos inúmeros problemas surgidos com a implantação da estátua da garrafa, a mesma não será colocada enquanto o assunto não for de novo discutido em reunião camarária». Esta, em princípio, terá lugar a 7 de Maio. O comissário do Projecto «Além da Água» não se mostra surpreendido: «Temos perfeita consciência de que a obra de arte vai provocar um tremendo choque na população, pois não se integra no conceito tradicional de monumento. Admitimos mesmo que depois de ser implantada, venha a ser objecto de de agressões, nomeadamente de pinchagens, mas o seu valor como obra de arte contemporânea de feição popular acabará por se impôr».

Por seu turno, Pedro Portugal, o autor da polémica obra, mostra-se disposto a retirá-la se esse for o desejo da população. Porém, não deixa de acrescentar que «apesar da dúvida estética e ansiedade emocional que sempre teve origem na defesa da tradição, a arte pode fazer avançar a sensibilidade humana e definir um período histórico».

A 10 de Maio o *Expresso* faz notícia da inauguração do conjunto das obras realizadas para o projecto «Além da Água». No artigo intitulado «Artistas rejeitam poluição política na zona de Beja», José Frota refere que: «A polémica entre os artistas e as autoridades camarárias chegou a tal ponto que um dos escultores quis lançar a sua obra ao rio Guadiana. Os autarcas já alteraram o local de instalação de alguns monumentos e estão a adiar a fixação do painel de Salazar, para evitar que seja despedaçado pela população. Apesar de tudo, a inauguração continua marcada para hoje.



229

207

Pedro Portugal pretendeu lançar a sua estátua-garrafa às águas do Guadiana, devido à rejeição de que a mesma foi alvo por parte da população. Mas a Câmara de Moura, com o objectivo de acalmar a oposição popular, optou por transferir o local da sua implantação para a rotunda da estrada para a Vidigueira, revogando a autorização anteriormente concedida para colocação no centro da cidade. Num último esforço para afastar a obra de Moura, a autarquia ainda contactou a EDIA (Empresa de Desenvolvimento das Infra-Estruturas do Alqueva) para que esta acolhesse e implantasse junto à barragem. Mas deparou-se com um rotundo não.

O escultor Jorge Castanho, comissário português do projecto transfronteiriço “Além da Água” (em cujo âmbito a obra se insere, e que pretende levar manifestações artísticas aos conselhos das margens do Guadiana) entende que a “pretensão de Pedro Portugal era o único gesto nobre a realizar face às constantes desconsiderações e incompreensão de que tem sido vítima”. O autor da estátua crítica especialmente a Associação de Municípios do Distrito de Beja (AMDB), entidade produtora do projecto, “pela incapacidade técnica de o gerir e de o explicar às populações”.

Algumas obras podem ainda apresentar-se incompletas. É o caso do *pivot* de rega a colocar em Beja, com cerca de 70 metros de comprimento, também concebido por Pedro Portugal, o qual deveria irrigar uma zona circular de relvado. Ficará em terra batida e seca, “por incúria da AMDB, que não zelou pela preparação do terreno”.



«A Garrafa», uma escultura polémica de Pedro Portugal que a Câmara de Moura colocou fora da cidade, devido aos protestos da população

► o mais possível e, ao invés do que se previa, não houve grandes incidentes. Alguns salazaristas convictos — que ainda os há também por Beja — vigiaram de perto a operação e prestaram mesmo depoimentos às televisões garantindo que o ditador de Santa Comba Dão tinha sido um grande estadista e ainda era recordado naqueles paragens com saudades.

Os sinais de hostilidade resumiram-se então a buzinas mais ou menos prolongadas de automobilistas que circundavam a praça. Outros paravam o carro e, a exemplo de alguns transiútes, manifestavam a sua repulsa pela figura, cuspidos ou escarandando ostensivamente para o chão. A socapa houve quem urinasse junto à igreja.

Manifestações deste género prolongaram-se por todo o dia. Mas não se passou daí, o que ajudou a aliviar os recios de Cristina. Aproximava-se a meia-noite quando artistas e acompanhantes para a Praça da República a fim de se proceder à inauguração do painel. No largo só se viam jovens que começavam nessa altura a preparar-se para «curtir» a noite. Algumas «bo-

cas» foram lançadas contestando a qualidade da obra. De resto, a calma era a nota dominante. Ao fundo, a efigie de Salazar olhava com ar circunspeto e duro para o edifício da Câmara Municipal, como que criticando a ausência do seu presidente.

Ladgero Escovar, presidente da Associação de Municípios, entidade produtora do projecto, não teve a quem entregar a obra. Toda a gente se retirou cerca de 20 minutos depois. À noite «estava íntima e uma torrada cortante fasciava sem piedade o rosto de todos. O sossego remanete detexava a antever aos forasteiros que Beja preferia votar ao desprezo a provocação que lhe fora feita. O escultor Jorge Castanho, comissário português do projecto, e, com muitos anos de Alentejo, não se detinha iludir. «Isto está calmo demais para o meu gosto. Esta é uma guerra que vamos perder», confidenciava ao repórter, enquanto se encaminhava para o bar-galeria Os Infantes onde ia proceder a uma pequena homenagem ao artista bejense José Costeira.

Quatro horas depois, a realidade dava razão aos seus presságios. De nada valera a declaração efectuada às 11



horas do dia anterior. A população recusara que toda a área envolvida no projecto fosse considerada «zona livre de retórica e poluição política». As chamadas «partidárias» haviam arrasado a efigie sacriliga de Oliveira Salazar.

A HOSTILIDADE DOS ALARCAS

PROGRAMA de apresentação do projecto «Além da Água» até começou em ambiente descontraído e agradável, aliviando, de algum modo, a crispção entre políticos e artistas. O presidente do município de Alentejo, Lopes Guerreiro, foi um anfitrião de grande afabilidade. As intervenções artísticas aí efectuadas também levantaram algum protesto.

As coisas tolgaram-se na Vidigueira, onde Carlos Gois, o edil local, não compareceu nem se fez representar. O



Instalação de alunos da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa na Vidigueira

coro de cantares alentejanos convidado para fazer a animação do acto também não marcou presença. Movidos pela curiosidade, alguns elementos da população não deixaram de espreitar o monumento que já era conhecido na vila por «Vinho da Vidigueira». A designação aludem do facto de, nas pedras retiradas do leito do Guadiana, os quatro alunos da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa responsáveis pela obra terem escrito três símbolos em forma de «V» que «soo Neolítico», segundo explicou João Pereira, «avisavam da presença de água ou de nascentes».

Em Serpa, também, o presidente João Rocha não se desdissocia ao Museu Etnográfico para olhar por «um ralo um trabalho que recusa apellidar de obra de arte». Mas enfim, já mandou uma representante que debituou rapidamente algumas palavras de circunstância. Nessa altura já os contactos entre os artistas e Ladgero Escovar, o único político presente, eram praticamente nulos. O lance composto por queijo de Serpa e enchidos da região, acompanhados por bom pão alentejano e vinho a

«Mas o conflito entre os artistas e os políticos presentes promete não ficar por aqui... O projecto, que contempla ainda regiões da Extremadura espanhola, foi financiado através do programa europeu INTERREG. A Comissão de Coordenação da Região Alentejo financiou-o em 33 mil contos, cabendo os outros 14 mil aos municípios beneficiados.

Estas verbas foram geridas pela AMDB, que custeou a produção e deliberou atribuir um pequeno *cachet* a cada artista, ficando as Câmaras na posse das respectivas peças, conforme disse ao EXPRESSO o administrador-delegado, Ludgero Escoval.

Outro é o entendimento dos autores, que defendem que as obras devem voltar à sua posse depois de expostas, podendo mesmo vendê-las. Pedro Portugal garante mesmo que, nos últimos dias, recebeu uma oferta de compra, vinda do Porto, no valor de 20 mil contos. E João Soares, Presidente da Câmara de Lisboa, já terá telefonado ao artista dizendo-se disposto a receber a estátua-garrafa.» (FROTA, 1997)

A 15 de Maio, Manuel Correia, publica outro artigo no jornal *A Planície* intitulado «A GUERRA DA GARRAFA. VENCEU O DINOSSAURO»: «Moura já pode exhibir, orgulhosamente, o seu dinossauro. Não nos ficamos por pegadas ou por outros vestígios, tantas vezes discutíveis e suspeitos. Não senhor. Ele está ali para quem o quiser ver. Melhor dizendo ela, porque do sexo feminino se trata, a garrafa, imponente nos seus 3 metros de altura, um de diâmetro, pesando nove toneladas, a necessitar urgentemente de um regime de emagrecimento.» (CORREIA, 1997)

O contencioso é replicado em inumeros artigos em jornais, rádios e televisões. João Pinharanda descreve no jornal *Público* de 16 de Maio de 1997 as três intervenções de Pedro Portugal para o projecto: “Beja. Junto ao Campo de Futebol do Complexo Desportivo B. O artista teve aqui também problemas com a sua obra: uma fonte pensada a partir de um imenso *pivot* de rega que ele acusa a Câmara de não ter colocado a tempo de se verem os resultados do trabalho — um campo de relva. É umas das peças mais interessantes do conjunto, com a sua escala gigantesca e o cruzamento obtido entre o industrial e o artístico.”; “Mértola. Ermida dedicada a Nossa Senhora das Neves. Numa colina fronteira à povoação, onde existe uma ermida, foi lançada uma chuva de neve carbónica.

209



259



232



233, 234

A intervenção foi realizada com um aparato capaz de mobilizar a atenção da população — a corporação de bombeiros, com o apoio de helicópteros militares — teve por consequência a interrogação sobre a natureza do fenómeno: se neve não seria, porque neve não cai nem em Mértola, nem em Maio, teria sido um incêndio? Com a ironia de que já tem dados amplas provas, Portugal, segundo o processo que lhe é próprio, convoca outras intervenções realizadas, noutros contextos por outros artistas e noutras datas, sobre a paisagem natural. Esta foi umas das intervenções que maior visibilidade teve e que, por força das circunstâncias, conseguiu conservá-la.”

João Pinharanda no *Público* sobre a garrafa: «Um dos picos de tensão do programa. Primeiro o artista concebeu uma rotulagem de garrafas de Pizões-Moura com a legenda “Água de Alqueva”. O projecto caiu e ele substitui-o por uma garrafa de Água Castello com três metros de altura e nove toneladas de peso, em mármore — citação oldenburguiana. Projectada para a praça principal, porém num local discreto em que a relação com o transeunte seria forte, a peça acabou por ficar, por pressões públicas, numa rotunda de entrada da cidade, deslocada de escala e acrescentada de uma ironia que não estava na intenção do autor: frente a um supermercado, integra a “cultura de fim-de-semana” que globaliza os gostos e consumos nacionais. Havia quem desejasse que da pedra saísse “branco” ou “tinto” ou mesmo laranja... (mas ninguém pediu palhete...) e havia quem predissesse a garrafa como suporte de futuras campanhas publicitárias do hipermercado.» (PINHARANDA, 1997)

210

O *Diário do Alentejo* dedica a 16 de Maio de 1997 duas páginas ao projecto «Além da Água». Em caixa, Santiago Macias diz: «Serão bons artistas? (...) A garrafa que Pedro Portugal desenhou é, no meio desta situação, o ponto mais irrelevante. Embora alguns defendam a ironia da proposta e a citação da *pop* americana (é verdade que já nos anos 50 Claes Oldenburg e Tom Wesselmann faziam objectos semelhantes), ressalta apenas um trabalho algo preguiçoso e de alguém que não esteve para se maçar demasiado com tão ignara gente.



or in the square at the entrance of Moura, close to the supermarket.



235, 236, 237

Como dizia um fotógrafo amigo, habituado a duchampices baratas, “aquele tipo de intervenções são tão conceptuais que a gente nem precisa de ir lá. Basta fechar os olhos e pensar na obra de arte para ele estar feita.» (MACIAS, 1997)

Na «Revista» do Jornal *Expresso* de 17 de Maio de 1997, José Frota escreve um artigo intitulado «Vingança Anunciada»: «Notável *fair-play* demonstrou Manuel Mestre, o autarca de Moura. Apesar de ser declarado inimigo da estátua-garrafa com que Pedro Portugal presenteou a sua cidade, Mestre não se fez rogado ao convite de proceder à inauguração. Foi ele mesmo quem a desencapou e a libertou das cordas que a rodeavam, acto que foi sublinhado com algumas palmas por parte da escassa centena de pessoas presentes e cerca de 50 “mirones” espalhados pelos caminhos adjacentes. Duas viaturas da PSP indicavam a presença, mais adiante, de alguns agentes da autoridade, prontos a velar pela manutenção da obra pública. Mas, depois de conseguida a transferência da estátua do centro da cidade para a mal tratada rotunda da estrada que liga Moura à Vidigueira, a população alheou-se praticamente do acontecimento. Ademais era dia de feira e o corpo pedia folgança. Mesmo assim, esta foi a inauguração mais concorrida de todas. Esteticamente, o “mamarracho” foi alvo da contestação geral. “Então, mas chamam arte a esta merda?!” gritava Maria Santos enquanto se rebojava de gozo perante o que via. “Mãe, aquela garrafa tem Coca-Cola?”, perguntavam ansiosamente as filhas enquanto lhe puxavam pelas saias.

Numa segunda linha de observadores estavam Helena Correia e Margarida Camacho, professoras do pré-primário e da educação especial, respectivamente. Ambas confessaram que o seu interesse maior era conhecerem o autor “daquela desgraça que envergonha qualquer lugar do país. Mas afinal o homem não passa de um cobarde que não teve coragem de dar a cara depois da polémica que provocou. O púdico paizinho não quis assistir ao desnudar da filha”.

Só Luís Rodrigues, um estudante de 15 anos da secundária local achava a estátua “engraçada” e colocada no sítio certo. “Dentro da cidade não, porque brigava com as características do património artístico ali existente”. Ao lado, um velho de pele enghada, murmurava coçando a cabeça: “Porra, és bem mais feia do que eu imaginava. Não te admires se acordares cheia de riscos de tinta, feitos por gente que eu cá sei”.

211



238

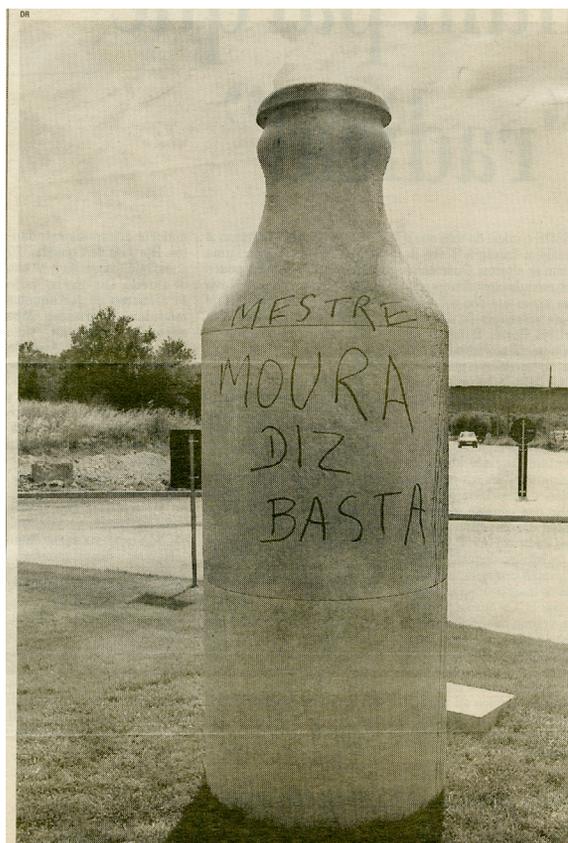




Na berma da estrada Manuel Mestre tomava conhecimento do interesse de João Soares em acolher a estátua em Lisboa. “Se ele quiser dar os 20 mil contos que o Pedro Portugal diz que a garrafa vale, fica desde já arrematada. É até um favor que nos faz”, dizia com animada satisfação.”» (FROTA, 1997)

Carlos Vidal, acintoso e rebarbativo, escreve no jornal *A Capital* a 18 de Maio de 1997: «Pedro Portugal propôs para Moura uma escultura de mármore representando “uma garrafa de água de cerca de 3 metros de altura, imitando despropositadamente (uma vez mais) as intervenções de Claes Oldenburg. A alusão de Pedro Portugal percebe-se, a vila da implantação é conhecida pela sua água gaseificada e a graça fica por aí. Entretanto é ilegível a oportunidade da repescagem de um “artista” há muito arredado das vias mais activas e determinantes da arte portuguesa, profundamente relativizado enquanto conotado com aquilo que de mais medíocre e patético a sequência de revelações da passada década produziu (e todas as décadas ou gerações têm destas coisas).

Nunca um objecto ou uma pintura de Pedro Portugal esteve à altura de um citacionismo e de uma referenciação histórica conceptualmente significativa ou crítica, nunca as suas infantis citações de Warhol, Koons, Miró, Malevich, etc. (e agora Oldenburg), ultrapassaram a pequenina piada de consumo rápido, caseiro ou paroquial; trabalhos acéfalos, apenas retinianos e decorativos, destinados a franjas pouco esclarecidas do mercado nacional; as suas obras são recorrentemente de uma ingenuidade tal, que quando suscitam discussões tal se deve sem excepção a factores laterais, motivados por um persistente trabalho de influência e de bastidor, ou uma militância política que permitiu ao autor determinado acesso à comunicação social, que Portugal nunca descurou e lhe tem servido de seguro em face de um previsível desaparecimento da cena artística.



A POLÊMICA garrafa de três metros de altura, talhada em mármore de Triga-ches, que está exposta no largo principal de Moura continua a justificar as atenções dos habitantes locais. E, desde o momento em que a instalação deste projecto do artista plástico Pedro Portugal foi proposta para a cidade alentejana, o desassossego apossou-se das vozes mais críticas da terra. Agora é a comissão que o PSD quer avançar com mais uma proposta para substituir aquilo a que chamam o “vasilhame” colocado no largo. Ali, o PSD quer ver ins-

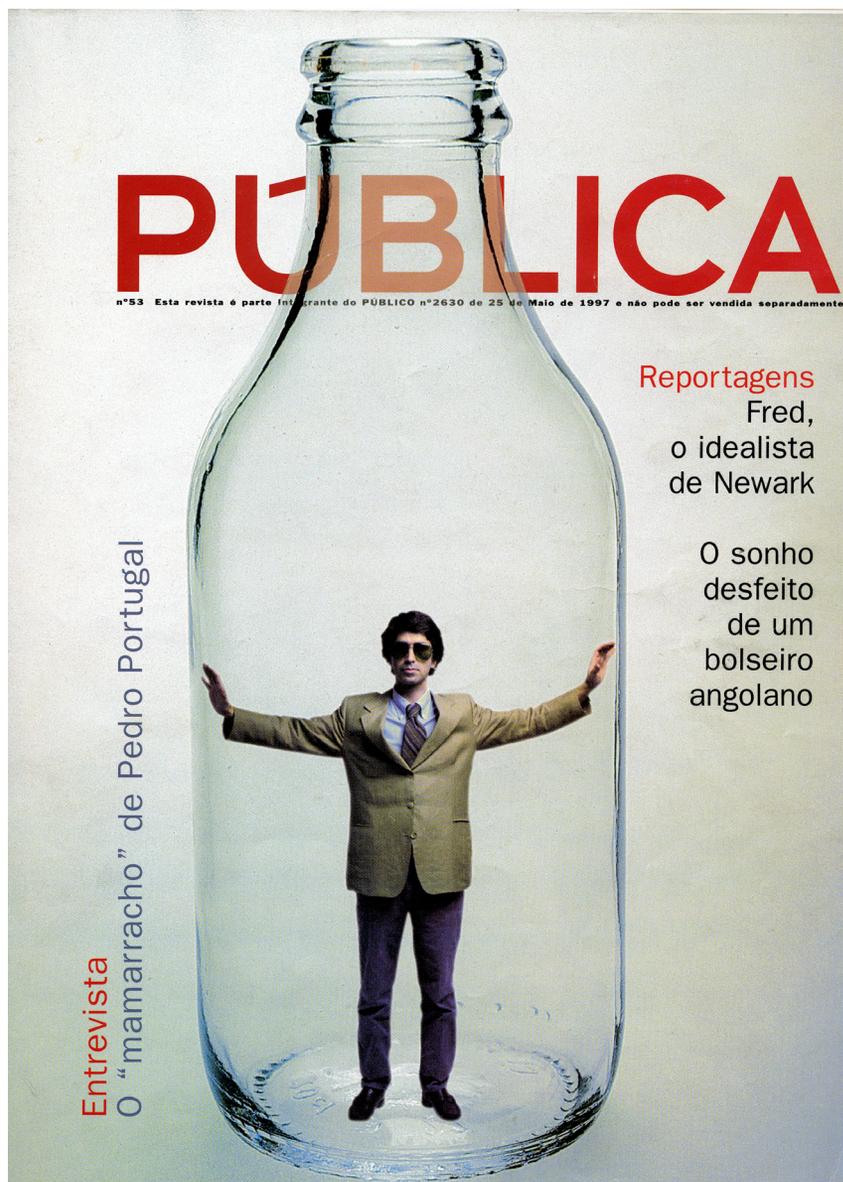
talado um monumento aos bombeiros voluntários de Moura, cuja corporação cumpre o 50º aniversário. Quanto à garrafa de Pedro Portugal, propõem que “se lhe dê sumiço”, que “é o que as pessoas desejam”. O objecto artístico vai agora servindo os interesses da oposição na câmara, cujo presidente, o socialista de Moura Manuel Mestre, é sistematicamente confrontado com ataques directos ou anónimos que o culpam pelo “achincalhamento a que a terra foi sujeita na opinião pública nacional”, desde que a garrafa ali foi parar. • C.D.

Tanto mais que esta, cada vez mais, parece querer guiar-se por um acertado grau de profissionalismo e conseqüente rigor conceptual, dificilmente contemporizadores com piadas ultrapassadas. Creio que, de novo, se não fosse o telefonema (boato?) do presidente da Câmara de Lisboa, disposto a acolher a “garrafa” de Pedro Portugal, a sua participação em “Além da Água” nem seria tema de análise.» (VIDAL, 1997)

Paula Moura Pinheiro faz em 25 de Maio de 1997 uma entrevista a Pedro Portugal na revista «Pública» do jornal *Público*: «... para os críticos, a garrafa de Pedro Portugal é uma citação, naturalmente irónica, “da arte *pop* americana, de Warhol a Oldenburg”.

É claro para eles e para um punhado de iniciados na História da Arte Contemporânea. Ao povo de Moura é que a garrafa parece não dizer mais do que uma afronta. Que o dito objecto não teve a faculdade, provavelmente desejada, de proporcionar diversos graus de leitura, aos iniciados e aos outros. Segundo Pedro Portugal, a história começa muito antes. Há dois anos, um grupo de artistas candidata-se ao Interreg II e ganha o concurso com um projecto transfronteiriço de intervenção artística — em articulação com a Extremadura — que designa por “Além da Água” e que parte do reconhecimento de uma identidade entre as duas regiões ibéricas devido ao mesmo tipo de dificuldades

“Por falta total de compreensão do que era o projecto, por incúria e desorganização das autoridades a quem foi atribuída a produção do projecto”, leia-se a Associação de Municípios do Distrito de Beja, a coisa entorna. Apesar de nada ter sido feito sem o consentimento e a concordância formais dos responsáveis locais. Conta o artista.



Mas tudo corre mal. Os incidentes, os desencontros e os equívocos multiplicam-se. Devidamente promovidas, as “obras de arte” fariam outra carreira. Enfim, é o que diz Pedro Portugal. E não diz muito mais. Sobretudo desconversa. No gozo, bem entendido, que é tido por especialista em citações irónicas. A brincar a brincar, o que vai dizendo a cada passo é que um artista não tem de explicar coisa nenhuma. Em rigor, no limite, digo eu, um artista não tem que fazer coisa nenhuma. Restaria saber o que é suposto fazer com a ideia de Arte Pública. Pedro Portugal não responde. Diz que tem muita bibliografia sobre o assunto. Que faculta a quem lha pedir. É uma ironia, claro. É uma atitude. É uma lição sobre arte contemporânea. Segundo Pedro Portugal.» (PINHEIRO, 1997)

No jornal *Expresso* de 30 de Agosto de 1997, António Henriques faz uma reportagem na «Revista» deste jornal intitulada «Mamarrachos dizem Eles»: «Os monumentos inaugurados na via pública são polémicos, rapidamente esquecidos e quase sempre detestados. No Alentejo, a arte até deu origem a uma guerra que vai acabar em tribunal.» «GARRAFA EM TRIBUNAL. A polémica em torno de manifestações de arte pública no Alentejo parece estar para durar, mas agora com contornos diferentes dos que levaram a queimar um painel com a efígie de Salazar em Beja ou a exilar do centro de Moura uma garrafa-monumento da autoria de Pedro Portugal. Este artista, que participou no projecto de arte pública “Além da Água”, vai apresentar queixa em tribunal contra a Associação de Municípios do Distrito de Beja (AMDB), entidade promotora do evento, reivindicando a posse das obras de que é autor. (...) Para os artistas contactados pelo EXPRESSO era claro, à partida, que as obras reverteriam para a sua posse, uma vez terminada a iniciativa, e que os municípios que quisessem as obras teriam que as comprar. Mas a AMDB, a entidade que serviu de contacto entre os artistas e os municípios, não concorda. “Pensamos que as peças são propriedade das autarquias, e nós retemo-las à espera que as queiram usar futuramente”, diz Ludgero Escoval, administrador-delegado da AMDB. O responsável não compreende a reivindicação dos artistas. “Comprámos os materiais, preparámos os sítios, mandámos executar. Digo-lhe só isto: a AMDB deliberou, em conselho de administração, usar todos os meios legais para ficar na posse das obras.” (...) “Escoval defende a sua posse. “Repare que fomos nós que mandámos fazer a garrafa de Pedro Portugal, ele limitou-se a enviar desenhos por fax”, diz, sem esconder a irritação.

PINTADA DE PRETO. A garrafa, uma escultura de três metros de altura em mármore da região, foi deslocada do centro de Moura para uma rotunda na estrada que conduz à Vidigueira, onde faz companhia volumétrica a um hipermercado que se ergue à esquerda, para quem sai de Moura.

Aqui só se houve o barulho persistente e cortante das cigarras, mas a obra de arte já recebeu a prova clandestina do desagravo de alguém, que não hesitou em pintá-la com uma série de palavras pouco simpáticas, posteriormente cobertas de tinta preta num dos lados. Pedro Portugal afirma que vai “exigir uma indemnização por estragos na obra” — concebida para exaltar a qualidade das águas da região, Pisões/ Castelo — e acusa a AMDB de ter “matado um projecto que dispôs de uma verba nunca vista para estas coisas”.

Indiferentes a esta polémica, os habitantes de Moura pronunciavam-se sem grande alarido e com sorrisos, quando convidados a referir-se ao monumento. “É uma obra triste, não representa nada. Uma banalidade”, explica António Quintiliano, 83 anos, alentejano da Amareleja. José Pedro Faria, comerciante, segue atentamente a sua opinião. “Há coisas tão importantes que a garrafa é o menos. Já sabemos que esta é a terra da água. Podiam ter lá posto um vaso de flores, que era a mesma coisa.” Mais preocupados com a construção da barragem do Alqueva, os habitantes de Moura desvalorizam o diferendo que se levantou com a colocação da obra, mas reconhecem que serviu para chamar as atenções. “No fundo, toda a gente ligou. Li que era para provocar uma reacção, isso foi conseguido. Mas acho que a garrafa não tem nada de arte”, diz Ana Paula Ortega, de 29 anos, para quem o acto de pintar o monumento é reprovável. Ana Ortega explica ainda que qualquer garrafa é preferível “a certas coisas que se fazem por aí”, referindo-se a uma homenagem aos bombeiros numa das rotundas de Évora.» (HENRIQUES, 1997)

21 de Janeiro de 1998. O *Diário de Notícias* publica, por Miguel Gaspar: «Direito de autor reconhecido em tribunal. Justiça dá razão a Pedro Portugal em providência cautelar contra associação autárquica em Beja.»

«O Tribunal de Beja deu razão a uma providência cautelar interposta pelo artista plástico Pedro Portugal contra a Associação de Municípios do Distrito de Beja (AMDB).



Em causa está a propriedade de um conjunto de obras de arte realizadas por Pedro Portugal e destinadas ao projecto Além da Água, que decorreu, no ano passado, no Baixo Alentejo e na Estremadura espanhola.

A associação, que geriu o projecto, financiado em setenta e cinco por cento pela União Europeia, considerou ser proprietária das obras, algumas das quais permaneceram expostas nos locais públicos para as quais foram concebidas.

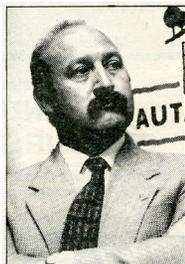
O despacho do tribunal Bejense, produzido na sexta-feira, considerou, no entanto, válidos os direitos de autor invocados por Pedro Portugal e ordenou o arrolamento das obras que ficarão à sua guarda. De acordo com o artista plástico, trata-se de “uma decisão inédita no nosso país, em termos de direitos de autor”. Pedro Portugal disse ao DN que irá, ainda este mês, accionar um processo contra a associação de municípios, visando a restituição das obras: “O normal, quando trabalhamos com instituições, é que o contrato especifique se estas querem ou não adquirir as obras. Nesses casos, o artista vende as obras a um preço que leva em conta o facto de as instituições terem pago a respectiva produção”, afirmou o artista plástico.

O despacho refere que a AMDB e o artista apenas acordaram no pagamento de 250 contos pela cedência e uso de obras e que não houve “acto de transmissão da propriedade”, não aceitando os argumentos da AMDB, que invocava ter coordenado o projecto, financiado a produção das obras em 25 por cento e pretender utilizar aqueles trabalhos para um núcleo museológico na região. O tribunal estabeleceu que as obras se destinavam a uma acção temporária, não se tendo contratado um destino “de carácter permanente” para as mesmas.

Uma fonte próxima da AMDB disse ao DN que “a associação não pretende ser proprietária das obras, mas, sim, daqueles exemplares das obras”. Por agora, o tribunal apenas decidiu arrolá-las, porque há o perigo de dissipação, e não decidiu quem ficará com elas. O DN tentou, em vão, contactar o presidente e o administrador-delegado da associação, para obter uma posição oficial desta.

Pedro Portugal referiu ao DN que a distinção entre “obras” e “exemplares” não se coloca, uma vez que estão em causa exemplares únicos.» (GASPAR, 1997)

218



245



246

O jornal *Público* noticia, a 15 de Junho de 1998, num artigo assinado por Carlos Dias: «UMA OBRA concebida por Pedro Portugal para o projecto de arte pública “Além da Água” permanece abandonada, sem qualquer referência, entre as ervas de um descampado de Beja, como uma aranha gigante. O *pivot* de rega, que pretendia simbolizar a fonte de água que regaria o Alentejo sequioso, é frequentemente questionado por alguns bejenses, que criticam o dinheiro gasto “nestas brincadeiras” vanguardistas. A exposição realizou-se no distrito de Beja em Maio de 1997. Na altura da apresentação da peça, e como já tinha acontecido em Moura quando da inauguração da garrafa em mármore que pesava nove toneladas, outra obra com a sua assinatura, o autor recusou-se a assistir à cerimónia. Justificou o gesto com os atrasos na execução da obra e com as “adultrações” introduzidas. O espaço onde deveria ser integrado o *pivot* compreendia, no projecto inicial, um círculo arrelvado com um diâmetro de 70 metros, rodeado por um passeio de calçada à portuguesa. No entanto, a Câmara de Beja entendeu que era “muita fartura”: nem todos os calceteiros da autarquia dariam conta do recado, além do “balúrdio que o calcetamento iria custar”, como então explicava um elemento da Associação de Municípios do Distrito de Beja, a entidade organizadora da exposição. Quanto ao arrelvamento, a sua manutenção foi considerada proibitiva.

Mesmo assim, o *pivot* de rega, que custou 2500 contos, é a única obra do projecto “Além da Água” — de entre todas as que foram expostas em nove concelhos do distrito de Beja — que permanece no seu posto.

Até a pesada garrafa concebida por Pedro Portugal já recolheu aos depósitos da Câmara de Moura, que a mantém à sua guarda como fiel depositária de tão vilipendiada obra de arte, que granjeou inusitadas “manifestações de apreço” enquanto esteve exposta no espaço público.

Aliás, o anterior presidente da edilidade, o socialista Manuel Mestre, terá tido na vantajada garrafa um dos mais decisivos contributos para a sua inesperada derrota nas últimas eleições autárquicas.

local 52 SECUNDÁRIA-FEIRA, 15 JUNHO 1998

Projecto “Além da Água”

O que fazer com um “pivot” de rega?

UMA OBRA concebida por Pedro Portugal para o projecto de arte pública “Além da Água” permanece abandonada, sem qualquer referência, entre as ervas de um descampado de Beja, como uma aranha gigante. O “pivot” de rega, que pretendia simbolizar a fonte de água que regaria o Alentejo sequioso, é frequentemente questionado por alguns bejenses, que criticam o dinheiro gasto “nestas brincadeiras” vanguardistas.

A exposição realizou-se no distrito de Beja em Maio de 1997. Na altura da apresentação da peça, e como já tinha acontecido em Moura quando da inauguração da garrafa em mármore que pesava nove toneladas, outra obra com a sua assinatura, o autor recusou-se a assistir à cerimónia. Justificou o gesto com os atrasos na execução da obra e com as “adultrações” introduzidas.

O espaço onde deveria ser integrado o “pivot” compreendia, no projecto inicial, um círculo arrelvado com um diâmetro de 70 metros, rodeado por um passeio de calçada à portuguesa. No entanto, a Câmara de Beja entendeu que era “muita fartura”, nem todos os calceteiros da autarquia dariam conta do recado, além do “balúrdio que o calcetamento iria custar”, como então explicava um elemento da Associação de Municípios do Distrito de Beja, a entidade organizadora da exposição. Quanto ao arrelvamento, a sua manutenção foi considerada proibitiva.

Mesmo assim, o “pivot” de rega, que custou 2500 contos, é a única obra do projecto “Além da Água” — de entre todas as que foram expostas em nove concelhos do distrito de Beja — que permanece no seu posto.

Até a pesada garrafa concebida por Pedro Portugal já recolheu aos depósitos da Câmara de Moura, que a mantém à sua guarda como fiel depositária de tão vilipendiada obra de arte,

que granjeou inusitadas “manifestações de apreço” enquanto esteve exposta no espaço público. Aliás, o anterior presidente da edilidade, o socialista Manuel Mestre, terá tido na vantajada garrafa um dos mais decisivos contributos para a sua inesperada derrota nas últimas eleições autárquicas.

Arté pública em tribunal

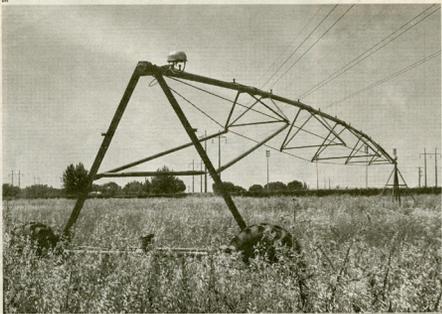
A balança final do projecto “Além da Água” terá ficado longe dos objectivos que se propôs. Resta a recordação da polémica que então suscitaram quer a garrafa com três metros de altura, que fazia alusão à água que Alqueva iria armazenar um dia, quer um triplicado de painéis, da autoria de Cristina Mateus, que salientavam a figura de Salazar para questionar as campanhas de trigo dos anos 30. À intervenção desta artista foi quemada por um grupo de jovens do esquadrão na madrugada de 11 de Maio de 1997 — 24 horas depois de os painéis terem sido colocados na fronteira da Igreja da Misericórdia de Beja.

A massotónica garrafa andou de canto em canto, alimentando o escárnio e a malizar da população de Moura, até ser depositada numa rotunda à entrada da cidade, junto a um supermercado. Dos restantes participações no projecto, num total de dez, apenas prevalece o contencioso entre os autores das obras expostas e a Associação de Municípios do Distrito de Beja, entidade organizadora do evento, que vai terminar na barra do tribunal.

A associação de municípios defende a posse das obras produzidas (que ainda existem), declarando que não abdicará dos direitos que — diz — a legislação lhe confere nesta matéria. Pedro Portugal, por seu lado, reclama que a garrafa — esculpida em mármore de Trigueiros por um anónimo artesão de Moura — é sua, pelo que quer ficar com ela, para a oferecer, quem sabe, a João Soares, o edil lisboeta, que, no auge da polémica, se mostrou disponível para a acolher na capital.

O custo final da exposição “Além da Água” cifrou-se em 30 mil contos, concedidos através do programa comunitário Interreg. ■

Carlos Dias



Aquilo que devia ser uma obra de arte não foi além de um “pivot” de rega

Arte pública em tribunal.

O balanço final do projecto “Além da Água” terá ficado longe dos objectivos que se propôs. Resta a recordação da polémica que então suscitaram quer a garrafa com três metros de altura, que fazia alusão à água que Alqueva iria armazenar um dia, quer um tríptico de painéis, da autoria de Cristina Mateus, que salientavam a figura de Salazar para questionar as campanhas de trigo dos anos 30. A intervenção desta artista foi queimada por um grupo de jovens de esquerda na madrugada de 11 de Maio de 1997 — 24 horas depois de os painéis terem sido colocados na frontaria da Igreja da Misericórdia de Beja.

A mastodôntica garrafa andou de canto em canto, alimentando o escárnio e o maldizer da população de Moura, até ser depositada numa rotunda à entrada da cidade, junto a um supermercado. Das restantes participações no projecto, num total de dez, apenas prevalece o contencioso entre os autores das obras expostas e a Associação de Municípios do Distrito de Beja, entidade organizadora do evento, que vai terminar na barra do tribunal.

A Associação de Municípios defende a posse das obras produzidas (que ainda existem), declarando que não abdicará dos direitos que — diz — a legislação lhe confere nesta matéria. Pedro Portugal, por seu lado, reclama que a garrafa — esculpida em mármore de Trigaches por um anónimo canteiro de Moura — é sua, pelo que quer ficar com ela, para a oferecer, quem sabe, a João Soares, o edil lisboeta, que, no auge da polémica, se mostrou disponível para a acolher na capital.

O custo final da exposição “Além da Água” cifrou-se em 33 mil contos, concedidos através do programa comunitário Interreg.» (DIAS, 1998)

A 18 de Março de 2000 o jornal *Expresso* faz notícia na primeira página: «Tribunal manda devolver garrafa. A Associação de Municípios de Beja vai ter de restituir ao escultor Pedro Portugal cinco obras plásticas e pagar-lhe uma indemnização de 3 mil contos.

Entre as obras estão uma polémica garrafa de água, com três metros de altura feita em mármore, que foi implantada em Moura, e um pivô de rega vermelho com 60 metros de comprimento, colocado em Beja. Os serviços municipais removeram aquelas peças há cerca de um ano e meio depois de um pedido feito pelo escultor, para evitar que fossem mais vandalizadas. Tudo começou quando as populações contestaram as obras, alegando que feriam a sensibilidade estética e política dos alentejanos. Posteriormente, Portugal recebeu uma proposta de compra da garrafa por parte de João Soares, mas a Associação de Municípios recusou-se a devolver as peças.

O escultor decidiu resolver a questão em tribunal, que acabou por lhe dar razão.»
(FROTA, 2000)

Escreve José Frota: «“Garrafa de Moura” devolvida ao autor. A escultura de Pedro Portugal desagradou à gentes do Baixo Alentejo. No litígio com a câmara, o tribunal dá razão ao criador.

A Associação de Municípios do Distrito de Beja (AMDB) terá de restituir ao escultor Pedro Portugal um conjunto de cinco obras plásticas, criadas pelo artista para o projecto transfronteiriço “Além da Água”, e pagar-lhe uma indemnização de três mil contos pela retenção ilícita das mesmas, segundo decisão tomada pelo Tribunal de Beja no dia 24 de Fevereiro.

Entre as obras figuram uma polémica garrafa de água de Alqueva (três metros de altura, por um metro de diâmetro na base) construída em mármore de Trigaches e implantada em Moura, e um pivô de rega vermelho (60 metros de comprimento), colocado em Beja. Ambas as peças já foram removidas há cerca de ano e meio dos lugares onde se encontravam pelos respectivos serviços municipais, em consequência de uma providência cautelar requerida por Pedro Portugal. O escultor pedira a remoção das obras, para evitar que fossem mais vandalizadas; a câmara acedeu ao pedido, mas com os materiais em sua posse.



A 12 de Dezembro desse ano, o Sintra Museu de Arte Contemporânea propôs ao artista a aquisição da garrafa de Moura por três mil contos. Exactamente um mês depois, o autor foi contactado pela Fundação de Serralves, do Porto, para indicar o preço do *pivot*. Embora tivesse avaliado a obra em cinco mil contos o negócio, tal como o outro, não pode ser concretizado porque Pedro Portugal não dispunha das peças. E em facto disso reclamou a sua posse em tribunal.

Ao apreciar a questão o Tribunal de Beja reconheceu que “não restam dúvidas que coube à Associação de Municípios a administração do projecto, gestão da exposição das obras e o financiamento dos materiais necessários às obras”.

Mas também — de acordo com a decisão judicial — , “findo o projecto nada ficou acordado entre as partes sobre o destino a dar às obras, bem como a quem pertenceria o direito de propriedade sobre as mesmas e se sobre o trabalho do autor seria paga qualquer importância a título de remuneração”.

E prossegue a sentença: “A cedência dos materiais não se pode confundir com a propriedade do suporte da obra. Com a intervenção do artista, os vários materiais perdem a sua autonomia própria e levam a que se crie coisa nova diferente da mera junção de todos os materiais fornecidos”.

A obra de arte é do criador. Com base no disposto no Código de Autor é ainda referido que aquele que subsidie ou financie por qualquer forma, total ou parcialmente, a preparação, a conclusão ou divulgação de uma obra de arte não adquire por esse facto sobre ele, salvo convenção escrita em contrário, qualquer dos poderes incluídos no direito de autor. A obra foi assim dada como pertencente ao seu criador intelectual. Considerando que Pedro Portugal foi lesado do cabal exercício do direito de propriedade pela acção impeditiva da Associação de Municípios do Distrito de Beja, e tendo em conta que o autor recebeu propostas de aquisição das referidas peças que não pôde levar adiante, o Tribunal de Beja acabou por condenar a ré à sua restituição, e ao pagamento a título de indemnização pelos danos patrimoniais e não patrimoniais causados pela retenção ilícita das obras do montante de três mil contos.

Em declarações ao EXPRESSO, Pedro Portugal congratulou-se pela decisão do tribunal, dizendo que se trata de “uma importante vitória dos artistas. Reconhece-se que arte é aquilo que o artista diz que é arte”.

O EXPRESSO tentou contactar a Associação de Municípios do Distrito de Beja, mas não obteve qualquer resposta.» (FROTA, 2000)

A AMDB interpõe recurso da sentença emitida pelo tribunal, mas, em 2002 esse recurso é rejeitado e é confirmada a decisão que reconhece a propriedade das obras de arte ao artista bem como o pagamento de uma indemnização.

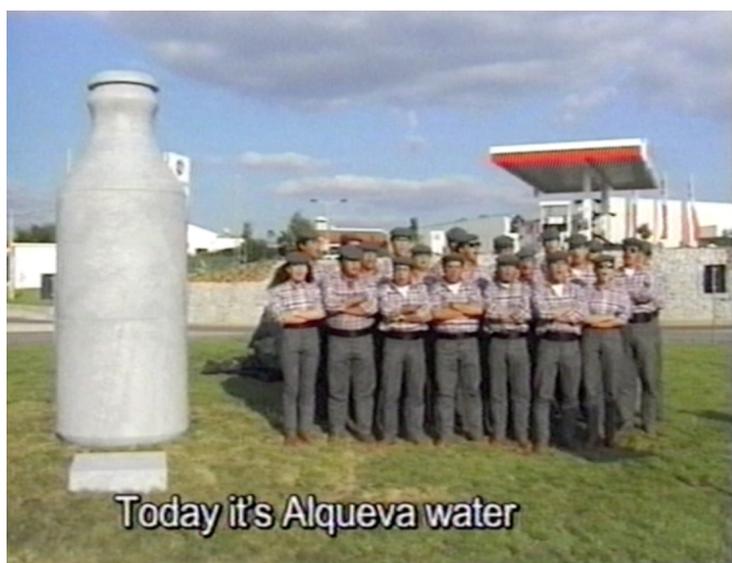
Em 06-05-2002 o Tribunal da Relação de Évora profere um acordão de 13 páginas com

as conclusões da decisão: «Não há, portanto, que modificar a matéria de facto que vem dada como provada e supra referida.

Assim, perante essa factualidade tem de se dizer, contra o que defende a Ré, bem ter sido declarado ser o A. o titular do direito de propriedade daquelas obras e bem ter sido ordenada a sua entrega ao A..

Com efeito, ao contrário do que diz a Ré, aos factos referidos aplicam-se as normas do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos e concretamente o disposto nos art. 1º, 9º, 11º, 12º e 13º, e não as normas relativas ao contrato de empreitada (a Ré alega que tendo sido ela quem custeou os materiais e a execução de modo a tornar possível a existência física das obras, se está perante obra segundo o contrato de empreitada e consequentemente, dela são as obras reivindicadas pelo A. cf. art. 1207º e 1212º do C.C.). Na verdade, o A. criou obras que se integram no conceito estabelecido no art. 1º do referido Cód. do Direito de Autor, ou seja, “criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, por qualquer modo exteriorizadas, que, como tais, são protegidas nos termos deste Código, incluindo-se nessa protecção os direitos dos respectivos autores”. Assim, “uma obra será intelectual, literária ou artística, desde que seja a emanção dum esforço criador da inteligência do espírito humano” sentença de Carvalho Pinheiro na C.J. 1981-4-321.

No caso concreto, portanto, o A. criou obras artísticas que como tais gozam da protecção conferida pelo referido Código, designadamente do que se estabelece no seu art. 9º, 11º, 12º e 13º — esta protecção afasta o disposto quanto ao contrato de empreitada; trata-se de normas especiais que excluem a aplicabilidade do estatuto



quanto à empreitada; na empreitada a obra reveste carácter material enquanto que, no caso concreto, as obras do A. revestem a natureza de criação intelectual artística (ver P. de Lima e A. Varela em *Noções Fundamentais de Direito Civil*, I, pag. 76 e A. Varela em RLJ, 121-185). (...)

Por outro lado, o direito de autor pertence ao criador intelectual da obra, salvo disposição expressa em contrário, sendo reconhecido esse direito independentemente de registo, depósito ou de qualquer outra formalidade (cf. art.11º e 12º daquele Código). Acresce que aquele que subsidie ou financie uma obra não adquire por esse facto qualquer dos poderes incluídos no direito de autor, salvo convenção escrita em contrário (art. 13º) como também no caso de obra feita por encomenda não deixa de pertencer ao autor da obra, salvo convenção em contrário (art. 14º).

No caso concreto, apesar de a Ré ter financiado a produção da obra não adquire a sua propriedade, sendo que não existe qualquer convenção. Daí que o A. seja o titular do direito de propriedade sobre as obras que criou e que foram expostas no âmbito do projecto “Além da Água”. E não contraria o afirmado quanto à titularidade do A. sobre as obras que reivindica, o disposto no art. 10 do Código do Direito de Autor — “O direito de autor sobre a obra como coisa incorpórea é independente do direito de propriedade sobre as coisas materiais que sirvam de suporte à sua fixação ou comunicação”.

Com efeito, está-se perante obras indissociáveis dos materiais que as integram, não podendo estes ser separados ou decompostos sem destruição da obra; as obras do A. são as reivindicadas, não havendo que fazer qualquer distinção entre as obras em si e qualquer suporte. Acresce que o facto de ter sido a Ré quem suportou o custo dos materiais que foram utilizados na criação da obra não confere à Ré o direito de propriedade sobre a obra ou sobre esses materiais que deixaram de ser materiais individualizados ou autónomos para serem a obra, acto de criação intelectual do A. (...)

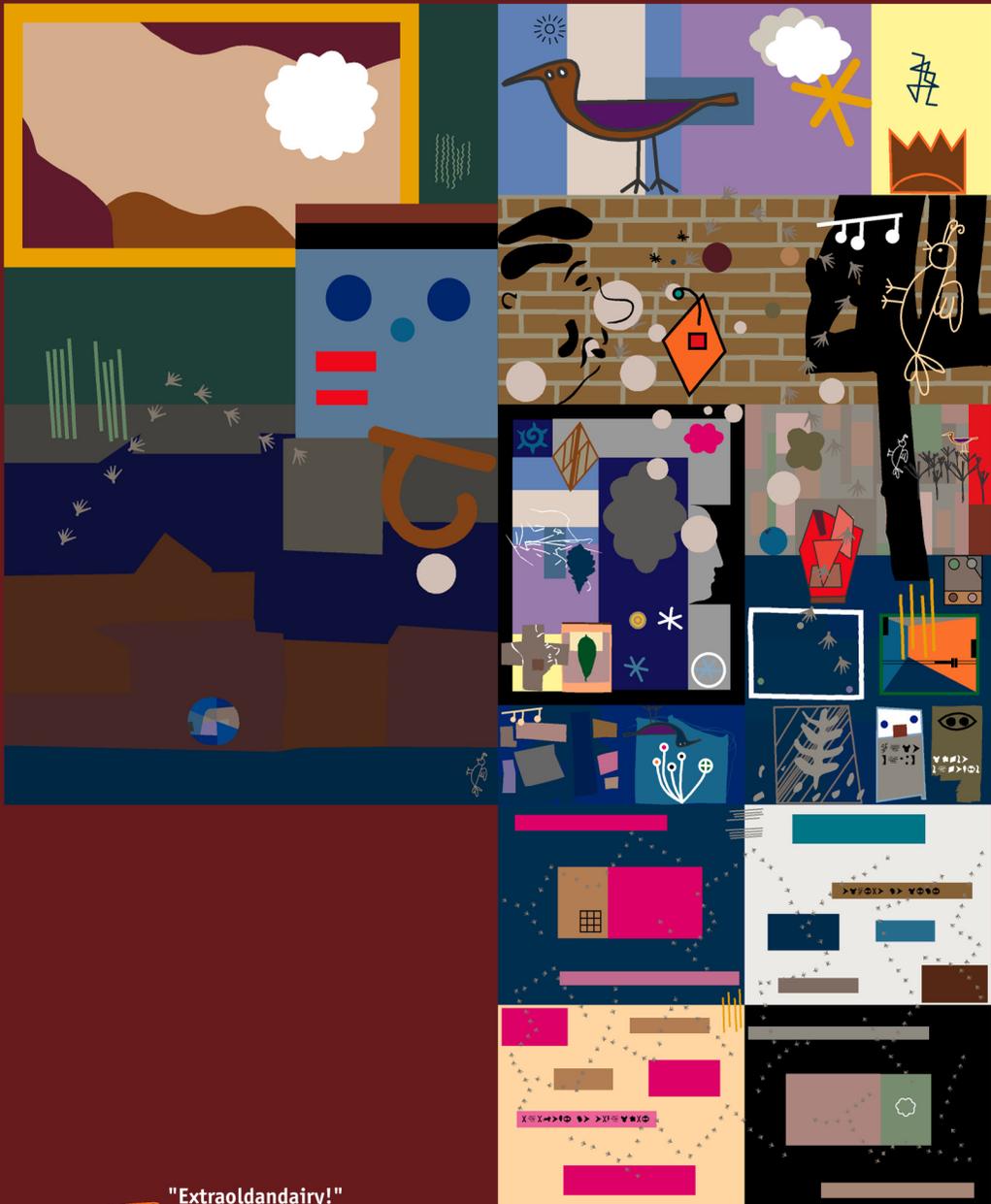
Assim, reconhecido o direito de propriedade do A. sobre as obras que criou, com o consequente direito a reavê-las da Ré, importa apreciar se ao A. assiste o direito a ser indemnizado pela Ré. Sabe-se que existe a obrigação de indemnizar, de acordo com o art. 483º do C.C., quando se verificarem, cumulativamente, os seguintes requisitos: o facto; a ilicitude; a imputação do facto ao lesante; o dano; e o nexo de causalidade entre o facto e o dano (A. Varela em *Das Obrigações em Geral*, vol. I, 9ª ed., pág. 544). No caso concreto, está verificado o facto ilícito culposo (a Ré, não sendo proprietária das obras, reteve-as ilegitimamente em seu poder, não as entregando ao A. devendo e

podendo fazê-lo) e também o dano, como consequência directa e necessária dessa sua conduta.

Por outro lado, segundo o art. 566º, n.º 2 do C.C., a indemnização deve ser actualizada à data da sentença em 1.ª instância, data até quando o Tribunal pode tomar em consideração a diferença da situação patrimonial do lesado e a que teria se não houvesse danos. Assim, ponderando os factos provados, tem-se por adequado e proporcional à gravidade dos danos sofridos, a quantia arbitrada em 1ª instância, de 3.000.000\$00 (a que corresponde 14.963,94 €).

Pelo exposto, julgando improcedentes os recursos, acordam nesta Relação de Évora em confirmar a sentença recorrida.»





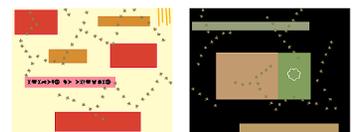
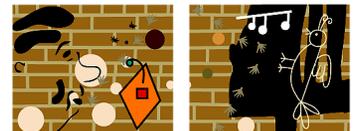
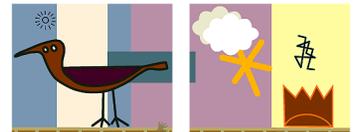
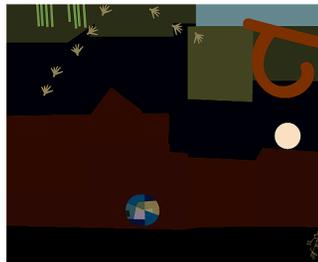
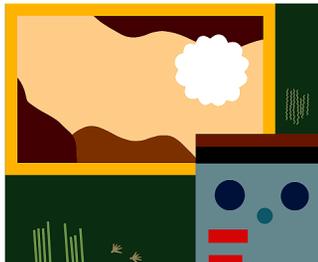
"Extraoldandairy!"



"Lovly!"

PPp.FS1,97 200 x 250 cm	PPp.FS3,97 100 x 125 cm		PPp.FS4,97 100 x 125 cm	
	PPp.FS5,97 100 x 125 cm		PPp.FS6,97 100 x 125 cm	
PPp.FS2,97 200 x 250 cm	PPp.FS7,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS8,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS9,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS10,97 50 x 62,5 cm
	PPp.FS11,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS12,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS13,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS14,97 50 x 62,5 cm
	PPp.FS15,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS16,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS17,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS18,97 50 x 62,5 cm
	PPp.FS19,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS20,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS21,97 50 x 62,5 cm	PPp.FS22,97 50 x 62,5 cm
	PPp.FS23,97 100 x 125 cm		PPp.FS24,97 100 x 125 cm	
	PPp.FS25,97 100 x 125 cm		PPp.FS26,97 100 x 125 cm	

253, 254





255

Rui Afonso Santos escreve em 1997 para o catálogo/livro *PPortugal Comic Book* da exposição de pintura de Pedro Portugal na Galeria Fernando Santos, no Porto: «Começamos por uma história da carochinha (única narrativa tradicional admissível, já que na obra de Pedro Portugal ela não se encontra, nem sequer nesta banda-desenhada que ele expressamente criou):

228

Era uma vez um país pobrezinho, muito periférico e quieto (outrora produtor de conservas, cortiça e incompetitivo vinho carrascão, ou fornecedor de *concierges* e de mão-de-obra barata para a construção civil de outras paragens), espartilhado por mais de quatro décadas de ditatorial Estado Novo — com conseqüente retardamento e isolamento cultural, materializados em folclorismo plástico oficialmente patrocinado —, e, depois, por outra década de eufórica onda revolucionária que inundou o país de nacionalizações — com conseqüente descalabro económico —, e permitiu a jurássica sobrevivência das ideologias mais estalinistas da Europa.

Contudo, ao longo dos anos 60 e 70 deste período traumático e, nomeadamente, à custa da emigração forçada de artistas, a produção plástica conseguiu heroicamente assinalar a emergência de experimentações conceptuais e performativas que não só demonstraram a obsolescência efectiva e limites das disciplinas artísticas tradicionais (Pintura e Escultura), como também, finalmente, delinearam o almejado acerto com a contemporaneidade internacional, meio século — pasme-se! — após a morte de Amadeo de Souza-Cardoso.

Depois... retomamos a história da carochinha. Era uma vez um país pobrezinho, muito periférico e quieto que, de repente, viu nascer o Messias. Beneficiando de uma conjuntura internacional favorável e alimentado pelos subsídios aparentemente inesgotáveis caídos do céu estrelado de Bruxelas que vieram colmatar o desastre industrial e agrícola, o Messias promoveu obras públicas, abriu auto-estradas e alimentou uma clientela vinda dos quadrantes políticos mais insuspeitados que, doravante, passou a fazer turismo fora das desertificadas paragens lusitanas, assoberbadas pela corrupção autárquica, pela especulação fundiária e imobiliária mais desenfreadas e pela progressiva e quase integral destruição da zona costeira. Esta classe recém-enriquecida, através de especulações financeiras ou de fraudes com os fundos europeus, rapidamente pretendeu adquirir sinais ostentatórios do seu novo estatuto — e esses sinais estenderam-se dos fatos Hugo Boss à imitação da *Movida* madrilena e, até, ao desejo de consumo de obras de arte para pendurar por cima do sofá ou colocar sobre a consola das recém construídas vivendas com pórticos de colunas em fibrocimento.

Abriram-se *boutiques*, bares e galerias, aumentou o número de automóveis, criaram-se Fundações, proliferaram os artistas e surgiram novos críticos que, com o auxílio da imprensa, criaram a ilusão da existência de um mercado e de uma dinâmica de arte efectivos em Portugal. Um ou dois artistas conseguiram, estrategicamente, é certo, internacionalizar-se e adquirir o reconhecimento internacional. Mas, na maior parte dos casos, aquilo a que se assistiu foi a uma verdadeira involução, um fazer tábua-rasa ou esquecimento voluntário das experiências e rupturas plásticas anteriores, um regresso enfim às práticas artísticas mais conservadoras e formalistas, perversamente ditadas por um mercado com pés de barro.

Era uma vez um país pobrezinho, muito periférico e quieto que, episodicamente, se julgara rico, cosmopolita e dinâmico. Com a crise internacional do início dos anos 90, desvaneceu-se a ilusão de um mercado de arte em Portugal (como poderia ele existir para a arte contemporânea, se não existe hoje nem para o antiquariato, comandado pelo bricabraque e pela imprevisibilidade do capricho mundano?), faliram galerias e foram esquecidas numerosas carreiras precoces da década anterior. Uma nova geração de artistas emergiu, contra-reagindo ao exclusivo dos poucos *lobbies* sedimentados pela procura de espaços e práticas alternativas, retomando o diálogo com as gerações anteriores pela assunção de uma postura anti-comercial frequentemente acrescida de um verdadeiro empenho sócio-político.

Neste contexto, o percurso plástico de Pedro Portugal assinala-se como um dos mais consistentes e surpreende pela eficácia operada na passagem dos anos 80 para 90. “Últimas Pinturas” (1996) intitulou o artista a exposição que precedeu este *PPortugal Comic Book*. Mas a aparente picturalidade destas obras parece contrariar aquele título. Na sua aparência, apenas, estas obras parecem caber na disciplina Pintura, pela consabida irredutibilidade da técnica e do suporte utilizados, tinta acrílica sobre tela de linho. Aquelas não seriam, portanto, as últimas pinturas de Pedro Portugal. Na verdade, estas também o não são, porque nenhuma delas são verdadeiras Pinturas. Todas estas obras são, isso sim, um projecto em curso, inaugurado com a exposição de 96: não se tratava de uma convencional exposição de pintura, mas da apresentação pública de um projecto virtual que incluiu um *site* na Internet (www.ip.pt/pportugal) onde se apresentaram 5 matrizes de 4 pinturas e 1 desenho, disponíveis em 4 e 1 tamanhos.

Os internautas consumidores podiam, assim, escolher a matriz e o tamanho de uma obra virtual, ultimada pela respectiva aquisição e consequente factura.

Lúcida e ironicamente, Pedro Portugal desconstruiu os próprios mecanismos de um mercado de arte também ele aparente, corroendo a estratégia comercial através das suas próprias armas. Adquirir uma obra de arte que ainda não existe, excepto virtualmente, significa minar criativamente os próprios processos e circuitos tradicionais do consumo.

230



Mais ainda, proporcionar ao público a escolha de uma matriz que servirá de base a uma obra acabada significa, também, criar no público a ilusão de que ele participa, de algum modo, na feitura da obra, como se da escolha de um rolo de papel de parede ou de um retalho de *chintz* para forrar sofás se tratasse — e assim elide Pedro Portugal o proverbial consumo da arte para decorar a sala, fruto dos vícios comerciais que, em circuito fechado, interagem com a ignorância e o conservadorismo do gosto dominantes. Depois, a obra virtual remete-nos para o questionamento da eficácia e significado da obra real em si, num mundo cada vez mais dominado pelas tecnologias da comunicação e pela difusão da imagem através da televisão, do vídeo e da Internet. Que sentido tem hoje o pintor com o pincel e a paleta diante de uma tela sobre um cavalete? Nenhum, excepto arqueológico. Ao apropriar-se e trabalhar sobre imagens pré-existentes de autores contemporâneos, de Duchamp a Warhol, passando por Malevich, Matisse, Klee, Barnett Newman, Ad Reinhardt ou Peter Halley, Pedro Portugal sujeita-as a um rigoroso processo analítico, digitalizando-as e manipulando-as em computador para as decompor, desconstruir, dissecar, recompor, construir, organizar em matrizes seriadas ou devolver em pinturas que o não são. Como se, mais importante que a obra em si, ou a identidade do artista, fosse o próprio processo de circulação e recepção das obras.

Últimas Pinturas ou Pinturas Últimas, que outras mais não houve? Tal atitude individualista, de defesa da pura subjectividade, nada tem que ver com a postura crítica e social de Pedro Portugal, esbarrando com as condicionantes da própria encomenda: esta exposição apresenta uma só pintura, embora idealmente divisível, por força do mercado assim parodiado em 26 pinturas possíveis.

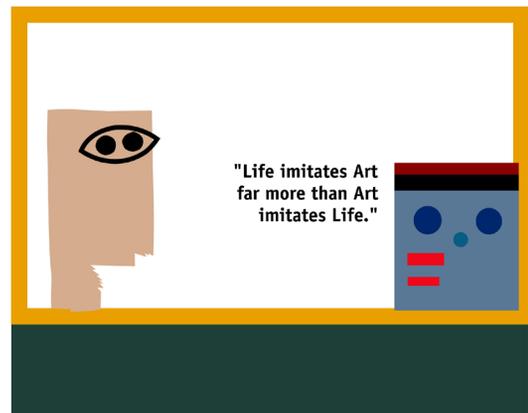
De facto, além da ironia, o paradoxo é uma constante do trabalho do autor.

Ao integrar as tecnologias da comunicação no seu trabalho Pedro Portugal divulga-o pelas auto-estradas da informação e internacionaliza-o pela exploração de um circuito que mimetiza a própria circulação dos bens de consumo.

Por outro lado, esta comunicação em larga escala universaliza as suas imagens reconstruídas, espécie de palavras que constroem uma pseudo-narrativa, por mais anti-narrativo que Pedro Portugal se declare... e universaliza também o alfabeto que inventou (entretenha-se a decifrá-lo com a chave que este catálogo fornece), reforço de um texto que é simultaneamente visual e verbal.

As citações desta banda-desenhada participam do mesmo jogo e convidam-nos a decifrar os seus autores —, Platão, Aristóteles, Nietzsche, Wittgenstein, Lévi-Strauss, e também Sófocles, Joyce, Beckett, Gore Vidal, Henry Miller, e, porque não, Leonardo da Vinci, Marcel Duchamp ou Ad Reinhardt, entre outros. Operador estético e de relações discursivas, pintor sem o ser, cínico e lúdico (como este *Comic Book* amplamente o demonstra), experimentador de novas tecnologias e de mecanismos de circulação e recepção, Pedro Portugal não deixa de assumir, em simultâneo, uma postura ética: em quantos carvalhos-americanos, cerejeiras, castanheiros, freixos e nogueiras se traduzirão estas pinturas, dando continuidade ao projecto que o artista desenvolve na Quinta da Carrapata, no Fundão, em protesto cívico contra a eucaliptização selvagem que assolou o país pobrezinho, muito periférico e quieto dos anos 80?» (SANTOS, 1997)

232



284, 285

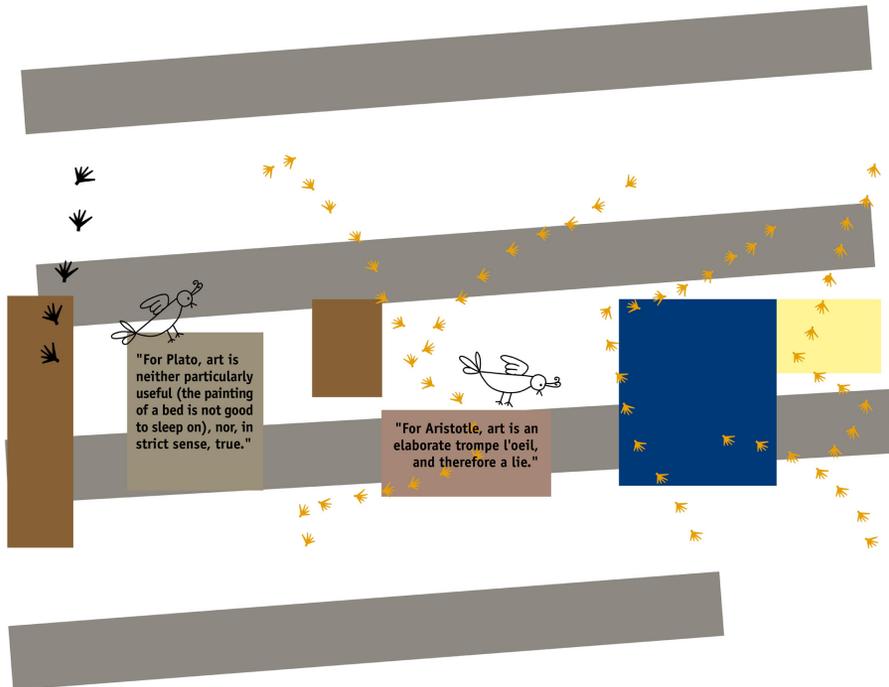


"Smiling babies."

"Marble halls."

"Sunday picnics."

"Costume balls."



"For Plato, art is neither particularly useful (the painting of a bed is not good to sleep on), nor, in strict sense, true."

"For Aristotle, art is an elaborate trompe l'oeil, and therefore a lie."



MODERNO

Alexandre Melo publica em 1998 o livro *Artes Plásticas em Portugal. Dos anos 70 aos Nossos Dias*. Nele faz um dedicado resumo da minha carreira artística: «A primeira exposição individual de Pedro Portugal teve lugar em 1985. Eram pequenos óleos e pastéis. Um código de estilização figurativa ou, mais genericamente, um sistema de sinais, reportável à banda-desenhada e ao cinema de animação. A aproximação aos grafismos não era feita através de qualquer espontaneidade ou facilidade de execução mas, pelo contrário, através de um meticuloso trabalho de composição, com constante recurso a apurados jogos de contrastes e simetrias.

O seu trabalho ao longo dos anos 80 poderia caracterizar-se por uma vocação geométrica e uma atitude irónica. A vocação geométrica, na organização rigorosa de uma multiplicidade de pontos de vista e na utilização sistemática de códigos de representação. A composição dos trabalhos obedecia a uma rígida estrutura predeterminada em que os diferentes efeitos e confrontos eram cuidadosamente calculados. A ironia, devidamente enquadrada na vaga da “citação” e da “apropriação”, manifestava-se na desenvoltura das decomposições e recomposições de fragmentos, marcas de estilo ou tiques pessoais de diferentes famosos artistas contemporâneos portugueses ou estrangeiros. Pedro Portugal inaugurava a sua metódica, e prolongada até ao presente, actividade de recolha, processamento e exibição de mostruários condensados da produção artística contemporânea.

No final da década de 80, o trabalho de Pedro Portugal alarga e explicita uma intenção de comentário crítico à situação artística, cultural, social e política de Portugal. Ao longo da década de 90 assistimos a uma crescente diversificação dos horizontes do trabalho do autor. Uma diversificação das formas materiais de trabalho, com predomínio das instalações realizadas com objectivos específicos. Uma diversificação das intenções sociais das intervenções, com uma forte componente de preocupações ecológicas e crítica política. Uma diversificação das formas de divulgação da actividade, com a organização de associações de artistas e de estruturas de pesquisa e difusão. Finalmente, o recurso decisivo à informática, com a produção de pintura cuja concepção e existência tem antes de mais uma realidade virtual em computador, vem trazer um novo nível de complexidade à omnipresente questão do fim da pintura ou da tradição estética e cultural que normalmente se lhe associa.

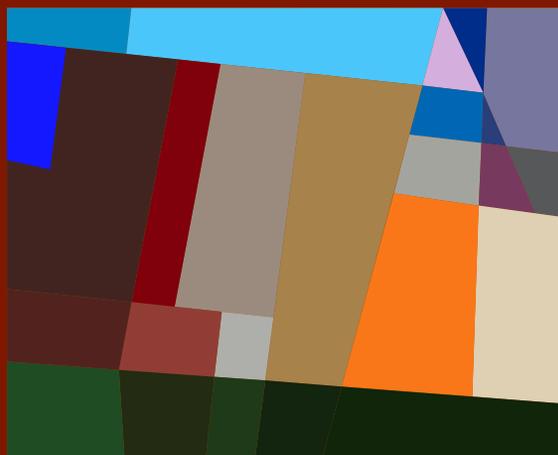
Será que as pinturas virtuais de Pedro Portugal ainda são pinturas, e sob que definição de pintura? Será que a arte de Pedro Portugal ainda é arte, e sob que definição de arte?

Qualquer resposta é possível e é precisamente essa diversidade que nos garante que aquilo a que se chama arte e, portanto, a palavra arte e o que quer que se queira que ela signifique, permanecem no centro dos debates culturais contemporâneos. Neste âmbito Pedro Portugal é um dos artistas portugueses que tem articulado de forma mais complexa e sistemática as actuais problematizações da questão do sentido e futuro da arte.

Há quem afirme que a sociedade no seu conjunto vai deixar de continuar a aceitar como arte uma série de objectos cujas características são demasiado retorcidas ou sofisticadas para conseguirem desencadear a menor empatia junto de camadas amplamente majoritárias da opinião pública. Neste caso haverá então objectos que os seus autores querem que sejam artísticos mas a sociedade não aceitará como tal. Mas também há quem diga que os autores ainda chamados artistas que rejeitam a noção tradicional de arte, e querem que os seus produtos deixem de ser considerados artísticos, para se poderem integrar mais plenamente na rede das relações e trocas sociais quotidianas, jamais o conseguirão fazer a menos que abdicuem do seu nome e condição de autores e regressem ao puro e simples anonimato. Neste caso haverá então objectos que os seus autores querem que não sejam artísticos mas que a sociedade só aceitará como artísticos ou, em alternativa, ignorará em absoluto. Entre estas diferentes hipóteses, evidentemente, nem sequer é preciso escolher. Basta continuar.» (MELO, 1998: 188)

Joaquim Oliveira Caetano escreve dois textos para a apresentação de um conjunto de pinturas apresentado na Culturgest em 1998: «INVOCAÇÃO DESTRUIÇÃO». «Em duas páginas deste catálogo Pedro Portugal “explica”, ou melhor, discorre, sobre o processo criativo da obra. Esta constrói-se a partir de sedimentações de signos, onde se acumulam, estratificadamente, as memórias das várias etapas: uma repartição geometrizante de rigor cromático, o início e densificação do povoamento com uma série de ícones reconhecíveis da história da pintura deste século e, finalmente, a cobertura das superfícies por uma série de traços negros, grossos (eles próprios evocadores de uma imagem de Picasso), a que o próprio ritmo sistemático da execução empresta um ar ritual.

Os 6 níveis para a explicação compreensiva desta pintura.
A escala; 200 x 250 - um quadrado + 1/4 de quadrado



1. Construtivismo sinérgico + fractal rural.



2. Os artistas vão para o campo. Light, weather and season.



3. Faz um sketch disto e daquilo. Agora a cores em 15 min.
Em 16 palavras uma descrição do principal mérito da arte.



4. + quê. O pedido para a descrição numa só imagem de um cenário de transformações é inerentemente inválido!



5. Pele. Palimpsestos q.b. Working procedures.



6. Que efeito produz o rectângulo do lado direito da pintura?
+ assinaturas.

É evidente que se as primeiras etapas se situam num nível de organização do vazio, supremo caos, o nível final de execução retoma esse mesmo caos, de alguma maneira encerrando a obra em si mesma, na medida em que esta se confunde e tende a esgotar-se na sua própria história, isto é na história da sua execução. E é por isso que a estrutura do catálogo, explicitando gráfica e textualmente as etapas do percurso criativo, se torna parte fundamental da própria obra enquanto memória da história da criação-destruição, a que o último nível da pintura põe termo.

Esse último nível criativo da obra torna-se assim fundamental na medida em que não se trata de um acabamento, senão de uma acção iconoclasta, em que a pintura se auto-destrói, e auto-anula o discurso criado, o que, obviamente, se converte numa crítica essencial e radical dos valores estéticos e comerciais com que a obra de arte mexe nos dias de hoje. Mas podemos falar ainda em iconoclastia também na medida em que as etapas intermédias da construção das pinturas se realizaram dentro do que, numa acepção exacta e primeira do termo, podemos designar por uma iconografia. Isto é, um processo escritural através das imagens. E de imagens cujo reconhecimento é imediato na medida em que são essencialmente imagens, gestos e signos, recolhidos da história da pintura deste século.

Situa-se aqui um dos mecanismos mais recorrentes da pintura de Pedro Portugal: a utilização de formas manipuladas, escolhidas e compulsadas de mestres da pintura do século XX, como Picasso, Klee, Duchamp, Ad Reinhardt, entre outros. Creio que não se trata apenas de um processo de latero-iconografia, e menos ainda de citação, mas antes de uma invocação de signos, como se através deles, sobre a tela preparada dentro do geometrismo plano da primeira fase da obra, a pintura convocasse a sua própria história e confundisse deliberadamente a história individual da sua própria criação enquanto objecto individual com a história colectiva da própria noção de pintura, o que dá por certo outro sentido mais amplo ao jogo iconoclasta.

Ao utilizar signos e formas alheias Pedro Portugal sabe que está deliberadamente a pôr em causa um dos mais sagrados princípios da tradição artística pós-romântica — a individualidade das formas e a confusão entre imaginação e novidade, entre autenticidade e unicidade. A própria História da Arte tem muita dificuldade em lidar com os mecanismos da cópia que foram absolutamente generalizados até ao século XVIII. No mercado então nem é bom falar. Dizer que uma obra é cópia de outra, ou baseada numa sua antecessora corresponde a um estigma que se reflete directamente na descida acentuada do seu valor comercial.

No entanto, durante séculos os pintores, mesmo os de primeiro plano, utilizaram as obras alheias como fonte de inspiração e retiraram delas, de forma mais ou menos directa, total ou parcialmente, as imagens que lhes interessaram sem grandes preocupações morais, nem suas nem do mercado que os suportava. Copiar algo significava uma mais-valia no domínio da linguagem e a identificação do referente iconográfico ajudava a explicitar a carga conceptual e simbólica da obra, na medida em que facilitava a compreensão, ou melhor, a legibilidade da pintura, exactamente na medida em que se apropriava da carga conceptual de imagens já conhecidas pelo espectador, tornando-se mesmo a determinação da genealogia das fontes formais um dos aspectos mais lúdicos do jogo da contemplação. A iconografia, isto é, a escrita das imagens, ou pelas imagens, pressupõe que existam nas formas um quadro de referentes suficientemente claros para o seu entendimento.

Isto é, pressupõe a manipulação de um conjunto de citações imagéticas ou textuais, como a linguagem pressupõe a utilização de palavras ou de gestos tomados de um património comum. Foi este durante séculos um dos principais limites auto-impostos do processo criativo, e foi este também um dos principais cortes da revolução artística pós-romântica, cujos pressupostos constituem na prática artística de P.P. uma fonte de constante reflexão crítica.

É precisamente dentro deste contexto que a coerência do seu percurso artístico se manifesta melhor, e é dentro dessa mesma reflexão crítica que a tendência iconoclasta que estas duas pinturas manifestam adquire toda a sua força. Se dentro de um quadro tradicional, mesmo na modernidade, a conclusão da obra é marcada pela assinatura, preparando-a para a vida mercantil e exterior, esse final aparece nestas obras marcado pela sua própria destruição ritual, que, de facto e simbolicamente, dá fim à própria obra anulando e esgotando o processo de acumulação da sua própria fabricação.

À pergunta o que é uma pintura de P.P., estas obras respondem: é fazer uma pintura de P.P. Um gesto que no catálogo se oferece aos espectadores: a possibilidade de repetirem, através do quadro para colorir, jogo infantil a que se impõe a condição, também infantil, de ignorar o pressuposto “eu também fazia”, irónica condição quando o que se pede é exactamente que “também faça”. De tudo isto oferece-se ao mercado a possibilidade de beber o sumo e guardar a casca ressequida e esvaziada da laranja. Ou melhor, da pintura, que era disso que estávamos a falar.» (CAETANO, 1998)

Os 6 níveis para a explicação compreensiva desta pintura
A escala, 200 x 250 - um quadrado + 1/4 de quadrado



1. Deus os vizinhos e o sol preto. Diabolização do pastel de nata. "Eu quero um pastel de nata na tua ____!"



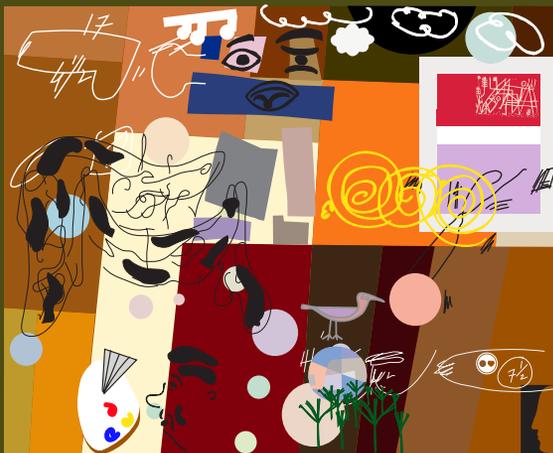
2. O princípio poético. O artista no campo. Arte mesmo; honra, valor sem preço e poder sem limites.



3. Faz um sketch disto e daquilo. Agora a cores em 15 min. Em 16 palavras uma descrição do principal mérito da arte.



4. Susanna e os velhos + Valentine defendendo Sylvia.



5. Detalhe — Ostentatio Genitalium



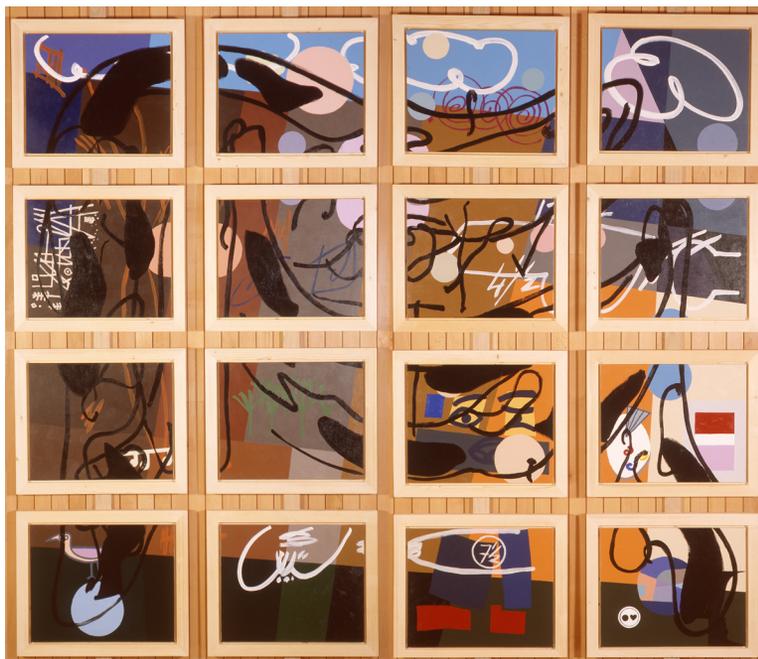
6. Posse de pinturas = refinamento dos hábitos e tocar o coração das massas da nação na sua vida doméstica. EIS.

«WORK & SHOP. Ao reler alguns textos sobre o trabalho de Pedro Portugal ficam-me na memória algumas interrogações sobre o seu posicionamento confuso em relação à “arte”, e mesmo acerca da natureza “artística” da sua produção. Não se trata obviamente de mera tontice ou reacionarismo primário, mas o que é certo é que, tanto quanto me lembro, a questão surgiu na arte portuguesa dos últimos anos mais a propósito de P.P. do que de qualquer outro artista. A pergunta óbvia é pois de onde vem essa perturbação, ou talvez melhor, essa incomodidade, em relação a uma obra que nem sequer se tem revelado extraordinariamente provocatória nos domínios ou nos meios, da sua expressão. A primeira explicação que me ocorre é a de que a capacidade de invocação do incómodo resulta na obra de Pedro Portugal essencialmente de dois factores: por um lado, do seu método de trabalho, ou melhor, de abordagem da criação artística; por outro, da circunstância de trabalhar esse mesmo processo criativo mais no domínio da linguagem do que no da expressão. Os dois factores estão muito ligados entre si, mas vejamos agora sobretudo o primeiro.

A primeira característica da pintura de P.P., nomeadamente nestas obras, é a distinção clara entre projecto e produção. A distinção é corrente em muitas formas de expressão, a instalação e os objectos usam-na forçosamente, mas PP aplica-a precisamente à pintura, isto é, à forma expressiva onde, no último século e meio, se valorizou mais a unidade entre concepção e execução, o que de certa forma fertiliza a própria génese e crescimento da pintura concreta de uma crítica inicial aos mecanismos pós-românticos de criação, logo desde a ideia da obra, e está acentuadamente presente no seu método. A criação em computador das obras, com um grau de acabamento quase definitivo, coloca a sua execução no domínio do estritamente mecânico, uma actividade que, em rigor, poderia ter sido executada pelo próprio artista como por qualquer artífice, e que tende a esvaziar de sentido os mecanismos da criação directa, distanciando-os da abordagem conceptual, numa radical apropriação da máxima miguelangelesca do “*si dipinge col ciervello et non con le mani*”. A ligação ao universo da pintura quinhentista não é displicente, já que se as interrogações sobre o processo criativo de P.P. têm sentido no universo pós-romântico, o seu processo criativo é perfeitamente reconhecível numa estrutura das artes e numa metodologia da criação pré-romântica, como aliás o são também os códigos de apropriação de signos utilizados por P.P. O caso destas pinturas espalha para os domínios da recepção e do consumo a essência crítica do universo artístico implícita no processo de trabalho.

Partindo de uma encomenda, com pressupostos já de si inovadores, pois deveria corresponder a uma dupla função de construção de uma obra para uma colecção colectiva, de iniciativa privada e, ao mesmo tempo, responder aos anseios de posse individual de objectos artísticos, P.P. organizou a solução à equação proposta na esteira de um processo que já tinha encetado em “Últimas Pinturas” (1996), mas que aqui, por força da encomenda, adquire uma carga semântica e crítica exponencialmente mais incisiva. Duas pinturas de grande formato tornam-se obras únicas e ao mesmo tempo matriciais de trinta e duas pinturas (dezasseis por cada matriz). A relação entre matrizes e réplicas é, no entanto, diferente da simples alteração de tamanhos proposta em 1996. Aqui, cada pintura fragmenta-se em dezasseis bocados. Isto é, a unidade que forma a obra de apropriação colectiva reparte-se em dezasseis pinturas que se tornam outras e desarticulam a inicial, repetindo metaforicamente a dispersão da sua posse individual e nessa mesma dispersão inclui-se obviamente a maior ironia sobre os mecanismos do próprio mercado e da função artística dentro dele. As pinturas-fragmentos flutuam assim a um tempo próximas e distantes do seu protótipo, gozando uma perenidade contraditória pela descontextualização. E é precisamente nesse caos conceptual, resultante da alietoriedade geométrica da cisão, que adquirem a sua força crítica.» (CAETANO, 1998)

244



266



PP-ROM

THE ULTIMATE AUTOMATA PAINTER



5 passos para a utilização do PP-ROM

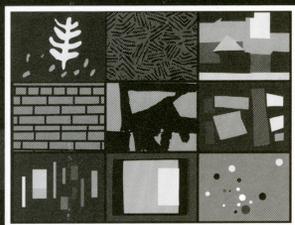
1. Tocar num ponto qualquer do ecrã.



2. Escolher entre uma execução automática ou manual.



3. Seleccionar 1 entre 9 fundos.



4. Colorir, com uma das 68 cores disponíveis, cada uma das áreas definidas por graduações de cinzento.

BACK volta ao passo 3

END finaliza a composição

OK fixa o fundo da imagem e avança para o passo 5



5. Seleccionar até 8 elementos da PPFont (correspondente às 26 letras do alfabeto).

Usando as funções da mira, cada elemento pode ser **Posicionado**, **Rodado**, **Ampliado/Diminuído** e **Colorido**.

ERASE elimina o último elemento manipulado

END finaliza a composição

OK fixa as opções tomadas para o elemento seleccionado



246



PP-ROM



Condições* para encomenda de uma obra de arte ao artista Pedro Portugal utilizando a aplicação PP-ROM.

Cada possuidor de um PP-ROM (numerados de 1 a 200 e com uma password correspondente) tem a possibilidade de encomendar uma obra.

As encomendas poderão ser efectuadas até ao dia 29 de Fevereiro de 2000 preenchendo o formulário* disponível no site www.pp-rom.pt ou www.ulusofona.pt/pp-rom e enviando por email ou correio a matriz da obra que deseja ver realizada.



247

Formatos, técnicas e preços:

🎨	PINTURA (acrílico sobre tela PP-ROM1) 100 x 133 cm	450.000\$
🎨	PINTURA (acrílico sobre tela PP-ROM2) 50 x 66,5 cm	250.000\$
🎨	AGUARELA (papel 250 gr. PP-ROMA , mancha 12 x 16 cm) 18 x 24 cm	100.000\$
🎨	IMPRESSÃO (papel de aguarela 250 gr. PP-ROMI) 30 x 40 cm	10.000\$

Password:

_____ **A - 1PP-ROM**



Crie e possua uma verdadeira
pintura de Pedro Pportugal

PP-ROMer: Compor. Encomendar.
PP-Artist: Executar. Enviar.



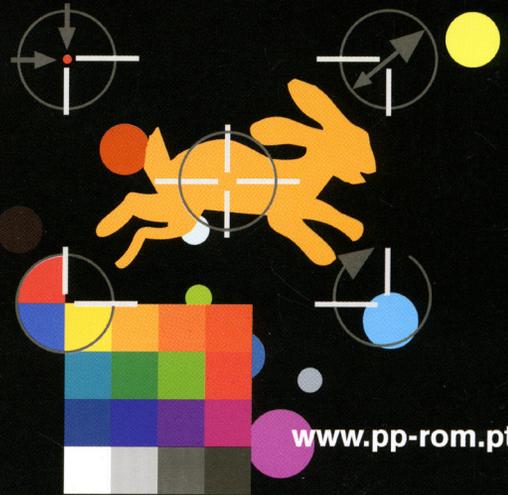
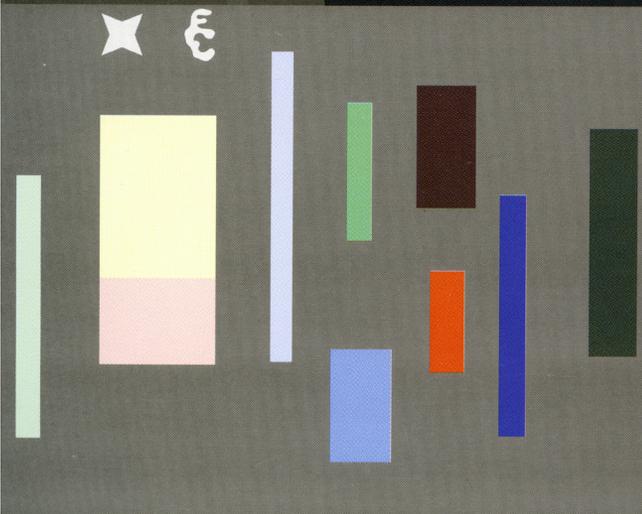
PP-ROM

Caso queira ver concretizada a obra imaginada
pode encomendá-la ao artista em 4 formatos e
3 técnicas.

nº 200/001

Garantimos a excelente qualidade dos materiais
utilizados e uma exímia execução artesanal.

A entrega à cobrança será acompanhada de um
certificado de autenticidade.



www.pp-rom.pt

Contém um CD-ROM

Requisitos mínimos de sistema:
Pentium 166 MHZ
32 MB RAM
CD-ROM 12x
Windows 95 ou 98

PVP 10.000\$

Produção



meios.com
INSTITUTO DE COMUNICAÇÃO E MULTIMÉDIA

PRIERE DE TOUCHER

Aplicação PP-ROM

Coordenação: Manuel José Damásio
Desenvolvimento e arquitectura de sistemas: Alexandre Pereira
Coordenação executiva: Filipe R. do Vale
Design de interface: Valter de Matos
Escultura de interface: Pedro Pportugal

Capa: Diogo Dória no vídeo "Anch'io son' pittore" 15"

"Anch'io son' pittore", Pedro Pportugal 1999, CAMJAP, Fundação Calouste Gulbenkian

Jorge Molder escreve no texto de introdução do catálogo da instalação «Anch'io son'pittore» realizada na Galeria de Exposições Temporárias do CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1999: «Tudo esta calmo em casa. Todos os nossos movimentos irrompem numa incalculada dimensão. Assim nos parece, ou nos aparecem, pelo menos. Assim os sentimos. Mas já nada se passa exactamente deste modo. Os sons, os gestos, os odores, os gostos, as irritações, as alegrias, os cumes do prazer e da tristeza passam-se, ou melhor, decorrem, num quadro de combinações possíveis. Não quer dizer que seja assim, mas vejamos. O nosso mundo de referências ou, mais modestamente, de alusões, tornou-se tão vasto, que pouca coisa lhe pode resistir. Podemos pensar nos que são autênticos, nos que tomam a verdade, ou pelo menos a sua busca, conscientemente ou por simples reflexo, como um padrão-limite de que não abdicam. Mas mesmo estes, infelizes, estão mais perto daqui ou dali. A margem de salvação, retirando evidentemente a esta palavra todas as conotações mais evidentes, pouco ou nada salva.

Mas algo sobra a tudo e a todos: a possibilidade de ser impertinente, ou somente inoportuno, nas questões possíveis. A ironia é sempre mais forte do que a aclamação firme de um ponto de vista, por muito bem visto e firme que este seja. Mas, apesar de poder dizer isto, hoje, há sempre, sejam dadas graças ao Senhor, pequenos detalhes que não encaixam ou que encaixam com extenuante dificuldade.

Mas tudo vem a propósito da exposição que o Pedro Portugal vai fazer na Sala de Exposições Temporárias do Centro. Cumpr-me anunciar (ou denunciar) que se trata de um memorável ardil, de um elaborado enredo, ou, melhor, de um gesto para nos devolver todo um pacote (que começa a soar-me melhor do que um conjunto) de dúvidas, questões e ilusões que atravessam este nosso mundo contemporâneo, no que diz respeito à Arte. O Pedro Portugal já nos acostumou a isto, mas desta vez é que é. Vamos ter de pensar na nossa vocação/invocação de artistas e em que tudo o que acumulámos sobre os actos criativos, a nossa liberdade criadora, mas também os lugares-comuns (*topoi*), da mesma forma decidida e clara como Erich Auerbach os pensou e nos deu a conhecer.

A prática deste autor é e está inevitavelmente associada a uma atitude crítica e profundamente irónica da condição e do fazer artísticos. Não apenas das estratégias e das possibilidades formais, mas também das circulações de sentido e de apresentação.



A partir do momento em que as formas de representação se sublevaram (o que sempre aconteceu, embora tenhamos a obrigação de pretender sempre esquecer) e em que o lugar do espectador se alterou, passando a parceiro do artista (o que também sempre foi, mas que faz parte de uma certa modernidade evitar antes para encontrar depois) depara-se-nos um universo de impossibilidades, ou pelo menos de graves dificuldades, no campo das práticas artísticas.

Com tudo isto joga Pedro Portugal da melhor forma. Ao fim e ao cabo, um ecrã electrónico que acciona procedimentos pictóricos a partir de uma “semântica” sofisticadamente preestabelecida pelo artista, suspenso à maneira de uma tela num dos cavaletes de Vieira da Silva, permite-nos pensar, rezear e exultar com todos os possíveis resultados. Trata-se da arte e trata-se muito de nós mesmos. Dai o título que escolhi para este texto: CASA, BATERIA E BAIXO.» (MOLDER, 1999:5)

No mesmo catálogo escrevem ainda Leonor Nazaré, Maria Teresa Cruz e Manuel José Damásio.

Leonor Nazaré: «Carícia. *Prière de toucher*. Começa assim o convite à participação. Não é um jogo vindo do futuro bio-tecno-lúdico-científico-virtual nem um filme sobre a fusão Homem-máquina. Também não aparece o seio em borracha e veludo com que Duchamp ilustrou em 1947 a capa de catálogo da exposição “Le Surréalisme en 1947” na galeria Maeght.

É apenas a superfície de um ecrã digital no qual o candidato a artista (ingénuo, iludido ou apenas descomprometidamente participativo?) irá criar com as mãos uma pintura de Pedro Portugal. O monitor solicitará a sua carícia, propondo-lhe uma pele sintética e pedindo-lhe que a invente tocando-lhe, porque parada morre e prefere não ter que se inventar sozinha; de facto, se não se apressar o utilizador verá formar-se uma pintura em sistema automático, mas tratar-se-á de um puro caos em total aleatoriedade compositiva, que uma autoria viria restringir.

Perante o “tudo pode ser arte” duchampiano e o “todos podem ser artistas” de Beuys, em que este dispositivo de P.P. já nos introduziu, de que autoria se trata?

A colaboração do visitante parece generosa ao inventar uma pintura ao artista; ou parece uma farsa se se considerar que ninguém é inteiramente autor; é simplesmente lúdica ou complexamente interpeladora conforme o utilizador.

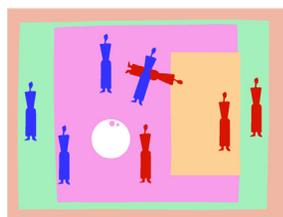
A ilusão da participação pode rapidamente desfazer-se: torna-se óbvio para o utilizador que não passa a ser artista por fazer uma pintura de P.P.; ele sentirá que ser artista é um estatuto que se adquire e que não o é devido à simples realização de efeitos plásticos; perceberá que lhe sinalizam esse seu não estatuto artístico, mesmo quando o que inventar for fantástico; sentirá porque é que, apesar de ter dito várias vezes coisas como aquela que “isso também eu fazia” e tendo agora realmente feito, continua a não ser artista.

Nesse sentido, esta proposta funciona plenamente na elucidação de alguns dos lugares-comuns da recepção contemporânea de arte, entre os quais o da participação do público: não é sempre óbvia, nos trabalhos que a propõem, a natureza das trocas, da apropriação, da resposta. A autoria partilhada é aqui tão insignificante quanto indiferente, e tão indiferente quanto a pintura que dela resulta. E é bem provável que o utilizador comum não pense no facto de que neste trabalho a autoria de P.P. emigrou totalmente do terreno da pintura para outros territórios onde só lhe interessa metacomentá-la. Isso acontece no seu trabalho há vários anos, mas com mais insistência desde “Últimas Pinturas” (96). O processo da encomenda ao artista de obras dadas em painel informático já existia. A diferença agora é que é o próprio consumidor a criá-la. A encontrar um sentido de composição. Essa é a última mas frágil resistência oferecida ao puro caos aleatório.

A encenação da ideia de jogo didáctico é uma das estratégias que vem sendo recorrente no trabalho de P.P. Permite-lhe mantê-lo dentro do binómio gozo/seriedade tanto quanto o jogo pode ser divertimento e/ou assunto sério. Recorde-se, por exemplo, “Portugal Forever”, (Gal. Atlântica, 1991) com os cubos recortados e as formas que as (pseudo) crianças eram convidadas a encaixar neles.

Como explica P.P., actualmente o artista já não é nem um rebelde nem um *entertainer*: “Pportugal Comic Book”, Gal. Fernando Santos, Porto, 1997. Nem quer ter o trabalho de ser realmente rebelde nem consegue integrar com sucesso o mundo do espectáculo. Por isso o jogo parece ser uma espécie de território ficcional onde se investe simbolicamente um conjunto de atitudes e opções excluídas das praxes por uma ou outra via. A exposição torna-se numa proposta de espectáculo conformadamente modesta (em relação ao que o mundo do espectáculo pode ser), e a intervenção socio-política é deixada para outro tipo de iniciativas.

252



“Anch’io Son’pittore” é mais uma proposta lúdica mas diferencia-se da exposição de 91 num aspecto fundamental; do contacto sensorial com objectos recortados que deviam ser encaixados no cubo de madeira passou-se ao contacto com a imagem electrónica. Exactamente como no mundo dos brinquedos infantis se passou frequentemente do brinquedo ao computador. O tacto é assegurado pelo *touch-screen* cuja pele é a da superfície plana do ecrã e não a do material de fabrico de um objecto. O interdito de tocar na pintura é transposto para se propor o imaterial como experiência sensorial (impossível). De regresso à bidimensionalidade da pintura perdeu-se a sua materialidade, só resgatável através da encomenda, da vontade do consumidor que, na ausência da vontade do próprio artista, deverá sujeitar-se ao sorriso escarninho lançado sobre a sua.

Reconhecer que é irónico seria para P.P. dizer; aqui estão as pinturas que me pediram e também uma maneira de sublinhar a patetice do público ao achar que participa assim num movimento nobre. Mas a quem pensa que se trata de ironia P.P. responderá argumentando pela anti-ironia: aqui estão as pinturas que os senhores pensam que são irónicas mas se referem à vossa própria patetice de consumidores de arte de forma literal e por isso sem ironia. O processo é fugir sempre para o grau acima.

A anti-ironia é muito mais sarcástica, por passar da terceira à segunda pessoa e se dirigir a cada consumidor. O mau tratamento a que os submete tem o carácter perverso de se tornar sedutor. Cada novo candidato tende invariavelmente a deslocar o que é uma implicação directa da sua pessoa para o terreno vago das pessoas em geral do meio artístico, da atitude crítica do artista. Nunca se trata de si próprio mas de arte. A pintura não tem hipótese de existência “legítima” no trabalho de P.P.; e, no entanto abunda; como um retorno do reprimido, que não chega a ser exactamente reprimido. A produção artesanal de pintura é vivida como uma compulsão vagamente feita de culpa e teimosia, prazer e desgosto, e encena com o título desta exposição uma suposta vitalidade. Mas P.P. vê o início do seu percurso em pintura como uma puerilidade sentimental abstracta que deixou de lhe fazer sentido. A pintura passou a ser antes um assunto e continua a sê-lo de forma tão profícua quanto o pode ser a avaliação dos seus públicos, a quem entretanto mostra um espelho. Como bom espelho deformante, ou pelo menos não neutro, aquele que lhes mostra comenta sem cerimónia o gosto por pintura. E vive desta injunção: faça uma pintura de que goste mas não goste da pintura, ou goste mas sinta o ridículo de gostar, ou não faça nem goste mas fique excluído.

Pensar no eucalipto invertido na rotunda do aeroporto (1991), na garrafa gigante a propósito do Alqueva colocada num espaço público alentejano ou a florestação com árvores de crescimento lento na Quinta da Carrapata, Fundão (1994) desvia-nos a reflexão sobre o mundo da arte onde, por formação, perícia técnica e provavelmente vocação, começou por pintar. E desvia-nos sobretudo do pintor. Como afirma P.P., poderia ter sido, com agrado, construtor civil, empresário de tectos falsos, gestor de uma companhia de minas ou director de uma prisão.

Os “Ases da Paleta” em 1989, exposição-*performance*, de matriz dada-formal, agitaram no espaço duma galeria vários planos que vão persistir no trabalho de Pedro Portugal embora de forma mais limpa: o apelo à participação, a *performance* provocatória, a destruição ritual da pintura, o trocadilho verbal, o movimento anti-desagregador das obras, a sátira de costumes, o espaço público. Desse contexto ao território sofá das actuais propostas há um trajecto compreensível, a que o certificado de autenticidade entregue com as pinturas manualmente concretizadas confere o tom: nos trajectos de P.P. tudo é autêntico e não autêntico várias vezes e a vários níveis.

São muitos os lugares-comuns da interrogação sobre arte que aparecem, citados ou comentados, no trabalho de P.P. e nomeadamente no seu “Pportugal Comic Book”: o estatuto do artista e da obra, a sua (in)utilidade, os valores de verdade, beleza e revelação, a imagem, o real e os referentes, a imitação, os mestres, os museus, a natureza, o poder, a corrupção dos organismos estatais, os clichés psicanalíticos, o estilo, os filósofos, os conteúdos, as formas, a História da Arte, o gosto, a crítica, etc., etc. Nesse mesmo “Pportugal Comic Book” lê-se a certa altura: “Claro que é frequente a obra de muitos artistas aproximar-se mais da especulação filosófica do que a maior parte dos escritos estéticos... mas raramente de uma forma original”.

Original ou não, estamos perante mais uma das situações a que a arte deste século nos habituou: a de fazer duma exposição a oportunidade de colocação duma série de problemas, tornando a experiência do seu confronto mais importante do que os próprios efeitos plásticos e visuais, melhor ou pior tratados, conforme os casos. Isso pode provocar uma desproporção aparente entre o volume de discurso tecido à volta da obra e a materialidade dela. Se há uma história da progressiva imaterialização dos suportes artísticos, a situação de entrar numa sala de exposição e ver apenas uma tela de retro projecção e um ecrã quase vazios, cujo preenchimento depende da iniciativa de quem chega, está com certeza entre os exemplos mais eloquentes.

Mas há o cavalete de Vieira da Silva: de madeira, sujo de tinta e carregado de memórias que remetem para a mais lírica das abstracções. Por mais que o gosto pela irrisão acerca disso se declare, impõe-se a presença artesanal do cavalete e da mais mítica das pinturas nacionais.

Há pelo menos oito anos que P.P. utiliza formas retiradas de trabalhos de artistas consagrados deste século. Em conversa acerca da invenção, P.P. diz que ela não existe no seu trabalho, o que não faria sentido considerar verdadeiro (e aliás, no seu “Pportugal Comic Book” diz a certa altura que “em termos simples podemos dizer que a invenção artística é um entre muitos modos de transformar o quadro mental”).

Mas falar dela vem a propósito da utilização de formas recolhidas noutros artistas, como é recorrente no seu trabalho, e de como essa apropriação toma fácil conjecturar sobre a preguiça ou a desistência, por mais que um discurso pós-moderno as justifique, que P.P. diga que a melhor escola de arte não é a vida mas a arte e que trabalhar com formas já testadas ou de prestígio equivale a uma grande economia de energia.

A verdadeira resposta a isso no trabalho de P.P. vem de três lados: o primeiro relaciona-se com uma conversa acerca do ócio e da criatividade; o segundo com uma conversa acerca da permanência das formas no tempo; o terceiro com uma conversa acerca de linguagem e de alfabetos.

Há uma componente geracional num discurso de P.P. que se insurge contra a concepção de trabalho sacrificial das sociedades industrializadas e afirma a sobrevalorização do ócio, do lazer, da pausa aparentemente improdutivo mas necessária ao conhecimento, à viagem, ao contacto humano ou ao momento de puro vazio de actividade em que por vezes as melhores ideias inesperadamente surgem. Próxima dessa é por exemplo a posição de Buckminster Fuller, quando nos anos 60 fala na automatização como um ganho em tempo para pensar e controlar a entropia, na libertação do trabalho mecânico para ocupação na invenção e na cooperação. Daí a sua crítica a uma contabilização anti-sinérgica que ignora a riqueza não material, como a criatividade e a gravidade da gestão energética suicida que fazemos do planeta.

A avaliação económica do factor ecológico e do espaço inventivo são factores que associam o trabalho de P.P. a textos de B. Fuller. Em relação à preocupação ecológica, a obra de P.P. parece praticamente desligada de tudo o que faz na área da pintura.

Comum às duas áreas é a atitude meta-discursiva. Mas para concluir, a partir de P.P., acerca da questão do ócio, diferente da da preguiça, ele é certamente o momento de encontro com o nosso próprio vazio ou o nosso próprio excesso, e nesse sentido uma espécie de máquina da verdade que dá também visibilidade real aos picos pontuais de verdadeira criação.

O segundo território de resposta à questão da apropriação/invenção pode passar por um outro texto de referência para P.P., que é *The Shape of Time*, de George Kubler (1961), Kubler defende uma história dos objectos que aprecie artefactos e obras de arte, originais e réplicas, sob o ponto de vista do interesse pela emergência de formas reiteradas e que tornam visível uma identidade colectiva. São para tal importantes as noções de momento inicial e terminal duma sequência formal, de raridade do objecto original e das modalidades de mudança de padrão que o proporcionam, a noção de percepção do tempo ligada à réplica e à regularidade e a da história à invenção e mudança. Kubler veria, em vez de estilos de épocas, uma sucessão encadeada de obras originais com épocas, todas elas distribuídas no tempo com versões reconhecidamente iniciais e finais do mesmo tipo de acção.

A utilização que P.P. faz de formas retiradas de outros artistas pode ser lida como a consciência de pertença a uma série e a assunção duma impossibilidade ou inutilidade conjuntural de sair dela. O que terá sido frequentemente assumido na pintura até ao século XVIII, em que a utilização de referentes iconográficos comuns era um factor de valorização. A grande diferença é que nesse caso a citação era temática, narrativa e simbólica; puramente formal, a cópia passa a precisar de novos contextos justificativos e o facto de muitos discursos estéticos a terem já enquadrado não dispensa a análise do caso específico de P.P. No seu trabalho coexistem obstinação e desistência, que reciprocamente se aniquilam e mantêm.

Finalmente, a utilização de formas alheias aparece como a utilização de um alfabeto cujas unidades são encontradas em formas já consideradas eficazes, numa espécie de tentativa de recuperação do colectivo para progressivo melhoramento e economia de expressão.

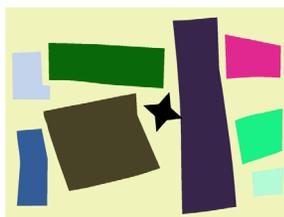
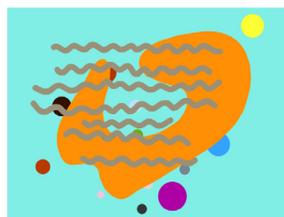
Num texto de 1930, Piet Mondrian refere-se à “forma” como uma limitação, mas por enquanto uma necessidade. A arte tenderá, conforme dizia, a desaparecer à medida que a vida ganhar em Beleza, mas hoje ainda é importante por ser preciso demonstrar plasticamente, duma forma liberta da individualidade, as verdadeiras leis da vida.

Com a devida exclusão do propósito místico de Mondrian, P.P. não estará longe dessa ideia quando diz por momentos que “o que se pretende com a arte talvez só se alcance abandonando a arte”, e que a vida imita muito mais a arte do que a arte a vida.

Esqueça-se o que a a partir dos anos 60 se especulou à volta desse binómio. Em P.P. só a encenação do divertimento permite sublimar a tensão que lhe corresponde.

Há ainda o factor tecnológico e informático. Apesar de P.P. parecer menosprezar o facto de que a natureza dos suportes é determinante na criação de sentidos e de considerar a Internet e o universo informático como apenas os passos seguintes em relação a anteriores tecnologias, o mundo e a experiência em que se move o seu utilizador, consumidor, criador de arte ou outro, têm naturezas profundamente alteradas, em cuja problematização não me alongarei. A utilização da Internet para imprimir em casa a pintura que se fez no museu é, neste dispositivo, uma espécie de infiltração no espaço público que nenhuma outra obra de arte pública sua, com peso e presença materiais, terá conseguido. Uma infiltração discreta e eficaz nas casas e “colaborações” voluntárias de cada um. Surge além disso uma curiosa inversão, que coloca o público a criar a imagem da obra antes de ter a obra, a reprodução antes do original, apesar de a reprodução poder ser ainda considerada um primeiro original, sabe-se lá se com mais ou se com menos qualidades de original que a tela em acrílico. Marc Augé chama a atenção para o facto de o sujeito ficcional ser hoje constantemente ameaçado “de absorção pela ficção-imagem, que se apresenta ao mesmo tempo como imaginário colectivo e como ficção, quando deve a sua existência à eliminação destes, ao desaparecimento simultâneo da história e do autor.”

Interrogados nos seus textos como geradores de energia civilizacionais, o mito, o arquétipo e a ficção colectivos, e a relação do imaginário individual com eles, aparecem como alvos agredidos pelo regime contemporâneo de imagens, que desagrega entretanto a noção de real. “A catástrofe seria dar-mo-nos conta demasiado tarde de que o real se transformou em ficção e de que portanto já não há ficção (...) e menos ainda autor.” E por consequência originais.



275, 276, 277, 278, 279, 280

A discussão nesse caso não se coloca ao nível a que Rosalind Krauss a coloca, (10) de sistemas sociais de atribuição de valor e fetichização do original e do génio autoral, mas a um nível mais profundamente antropológico. Para Augé, os resistentes de amanhã serão “todos aqueles que, em suma, se preocupam mais com construir que com curto-circuitar a realidade”. A discussão disso não poderia prescindir da avaliação da natureza das propostas que os suportes informáticos viabilizam.

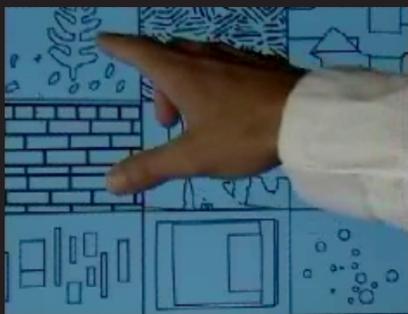
Falta a terceira resposta à conversa sobre a invenção.

O sentido da pintura que o utilizador é convidado a fazer poderá ser, se quiser, a escrita do seu nome, uma vez que cada forma corresponde a uma das vinte e seis letras do alfabeto. Pode por isso obter, como afirma P.P., literalmente, uma pintura personalizada. Para além de fornecer a hipótese de uma assinatura ou até da plena identificação de uma pintura com um nome, a presença do alfabeto fornece aparentemente a hipótese de um vocabulário e de uma gramática.

O conjunto de formas preexistentes ganha com isso poder não ser sentido como uma restrição mas como uma linguagem. As combinatórias são teoricamente infinitas, apesar da restrição que é ter em pintura formas definidas, em relação à criação livre de todas as formas possíveis. Mas numa ou noutra situação, como na linguagem verbal, o que estrutura a criação é o sujeito como globalidade, é a estrutura da sua iniciativa criadora, uma gramática profunda. Na arte, a gramática de superfície são as correntes, o contexto específico, as inevitabilidades históricas e sociais. O que se torna difícil e até indesejável num jogo como este é a emergência de gramáticas profundas, vivenciais, ou seja de reais autorias. A correspondência alfabética das formas, surgindo como breve aceno ao estatuto dignificante da linguagem verbal e do nome, com passagem pela memória das escritas hieroglíficas e ideogramaticais, é só mais um aspecto cenográfico.

Sob o auspício de Duchamp, a pintura digital não poderia aqui permanecer uma questão puramente retiniana. Digital começa por significar “relativo aos dedos”. As digitintas são dadas às crianças para elas pintarem com as mãos. Tudo se reencontra mas altera na sublimada carícia inorgânica e limpa que aqui se sugere. No “Pportugal Comic Book”, um casal de pássaros (graficamente esquemáticos) a tratar de perpetuar a espécie invade praticamente todas as páginas; reproduz-se, em todos os sentidos da palavra. Integra, se se quiser ver assim, os extremos do imaginário tecnológico e instintivo sensorial desta proposta de co-autoria.» (NAZARÉ, 1999: 7)





«A arte, o gesto e a máquina».

Maria Teresa Cruz, Universidade Nova de Lisboa

«“Também eu sou pintor” é o enunciado de uma pretensão. Vários foram os pintores que lhe deram voz ao longo da história, e esta ter-lhes-á dado, ou não, uma voz na Pintura. Durante séculos, a história da Pintura foi-se fazendo como a história dos seus pretendentes. Que existissem pintores garantiu, portanto, à Pintura as suas obras e a sua história. No tempo em que as Academias formavam e reconheciam pintores nada permitia por isso supor que se pudesse falar um dia de um fim da Pintura. Mas, se tal veio a suceder, não foi certamente por terem deixado de existir pintores, pretendentes a pintores ou mestres de pintura. Pelo contrário, foi o fim da Pintura que determinou o fim dos mestres, dos discípulos e das academias de Pintura ou a sua sobrevivência frágil e plena de ambivalências, como a que mantêm ainda, por exemplo, no ensino artístico institucionalizado.

Mas o que é este fim da Pintura, decretado numa aparente displicência pela existência de gerações e gerações de pintores do passado e do presente. Entre ser pintor e a pintura abriu-se uma brecha que nem a academia nem o reconhecimento podiam colmatar. Para os modernos, “ser pintor” não garante a pretensão à Pintura. Na verdade, é como se a Pintura só pudesse começar depois do fim dos pintores e de tudo o que havia transformado o gesto pictórico em técnica, *métier* ou ofício. A crise da pintura é, pois, a crise do que une o pintor à pintura. E o que une pintor e pintura é o gesto. O que está em falha é o gesto de pintar, independentemente dos contornos metafísicos desta crise, isto é, dos questionamentos mais ou menos centrados sobre a essência da Pintura, a crise da Pintura é, antes de mais, uma crise do gesto de pintar, do seu sentido e do seu porquê. E, enquanto o gesto de pintar se mantém sob questionamento, a pintura permanece num qualquer fim ou num qualquer começo, e o pintor, uma figura restante, vazia, desocupada.

A figura vacante do pintor assumiu um papel particularmente importante na cena artística do século XX, nomeadamente pelas dramatizações que a vanguarda dela fez. Evoque-se exemplarmente o abandono da pintura por parte de Marcel Duchamp, ou a decisão de Warhol de fazer do seu estúdio uma “fábrica” de imagens reprodutíveis. Para qualquer um deles, ser artista significava ser algo de outro; ... porque não um jogador de xadrez, um conferencista, um “artífice” de objectos já feitos; ... porque não um homem de negócios, um cineasta, ou mesmo uma máquina; em qualquer um dos casos, esse algo de outro era um (qualquer) outro do pintor.

Ser pintor, sendo algo de outro, foi o contributo paradoxal da vanguarda para a busca inquietada que a pintura moderna fez de si mesma, ou em torno do “si mesma”. Os lugares vacantes da arte interessaram sobretudo à vanguarda que os ocupava para, precisamente, os manter vazios, isto é, abertos a todos os gestos. Trata-se, segundo o mote inúmeras vezes repetido pela vanguarda, de manter a arte ligada à vida e comprometida com a sua condição essencial: a da liberdade. Para a vanguarda, o projecto da arte é pois um projecto fundamentalmente ético e político e não técnico e poético. Dai o ataque sistemático ao *métier* de artista, mas também à produção e à obra, fechadas numa autonomia forjada, cujo último sustentáculo seria uma arte transformada em prática institucional.

Para a vanguarda, a revitalização da arte colocava-se como a possibilidade radical de fazer comunicar a criatividade e a prática da vida, possibilidade essa fundada na crença de que “todos os homens são artistas”. Enunciada por um dos artistas mais marcantes da segunda metade do século, Joseph Beuys, esta pretensão pertence, na verdade, ao imaginário e à *doxa* culturalmente partilhados acerca da vanguarda. De facto, uma tal suposição acompanhou quase sempre, pelo menos subliminarmente, os ideais estéticos mais utópicos da vanguarda, e é por isso que a reivindicação do renascentista Correggio, “também eu sou pintor”, tem, na aparência, um sabor surpreendentemente moderno. No entanto, as duas reivindicações estão longe de ser equiparáveis. A de Correggio supõe a glorificação artística do Pintor, e por isso a reivindica; a outra concorre para a sua dissolução, colocando a glória da arte para além da glória do pintor. O escândalo potencial de que “todos os homens sejam artistas” não é, como bem esclareceu Beuys, que todos os homens sejam pintores, escultores, etc., mas sim que o gesto artístico está para além de qualquer uma destas competências e é um gesto universal, eminentemente humano, o gesto da criação e da liberdade. Ser pintor não implica ser artista ou, inversamente, para ser artista não basta apenas ser pintor, escultor, etc., é preciso ser algo de outro. Tal como Duchamp, ou Warhol, também Beuys foi artista sendo algo de outro e fez da sua prática a sua obra.

Ler este *anchi’o son pittore*, aqui e agora, como “também eu sou artista” e ocupar, num rasgo supostamente vanguardista, o lugar vazio do pintor, eis o jogo curioso e ambíguo que sugere o dispositivo de pintura de Pedro Portugal. O “*prière de toucher*” a ele convida, sedutoramente, iniciando um pequeno teatro de quid pro quo na cena interactiva da peça.

Se o lugar do Pintor está vago, o primeiro convite é, no fundo, o de que meditemos sobre tal vazio. E se o Pintor o abandonou, exibindo-o nesse vazio, é porque, de algum modo, ele não era já o seu lugar. Também eu já não sou pintor é aliás uma das sugestões possíveis a retirar da proposta anterior de Pedro Portugal, ambigualmente intitulada “Últimas Pinturas”. Que todos possam ocupar facilmente e com à-vontade o lugar do pintor, à excepção do próprio pintor, é uma das ambiguidades fundamentais que esta peça de Pedro Portugal exhibe e desconstrói, como herança da própria vanguarda. Ocupar o lugar vazio do pintor, pintando o que se puder e como se puder, ou pintando seja o que for, é certamente uma das possibilidades que também ficou em aberto depois do trabalho dissolutório da vanguarda. Mas que todas as possibilidades estejam em aberto não significa que umas não sejam melhores do que outras. A arte inventa possibilidades. É este o seu modo de escolher umas em vez de outras. Inventar possibilidades é, no entanto, uma forma particular de realizar, de intervir no real. É nessa medida que a arte é um gesto, e desde que haja gesto, nem tudo permanece em aberto. O gesto de “*Anchi’o son’ pittore*” é o do jogo, o gesto por excelência da fronteira entre abertura e fechamento, entre finitude e infinitude, entre possibilidade e realização. O gesto que se encena e se experimenta a si mesmo. Através de um arquivo plástico e de uma aplicação informática que disponibilizou num *interface* interactivo, e do compromisso de aceitar executar pictoricamente os resultados, Pedro Portugal encomenda se a si mesmo um conjunto de pinturas. “*Anchi’o Son pittore*” encena todo um processo complexo que lhe permite fazer retornar a si o gesto de pintar. Quem levar para casa o seu quinhão de “*pittore*” não leva nem uma pintura de sua autoria nem uma pintura de Pedro Portugal, mas sim um resultado ou um efeito possível do jogo contido na obra interactiva “*Anchi’o son’ pittore*”. A pintura (ainda que assinada por Pedro Portugal) será, quanto muito, uma pintura “a várias mãos”: umas terão operado com um *interface* gráfico, outras com tintas e pincéis, outras com símbolos lógicos e matemáticos. A realização da cada pintura é partilhada por várias pessoas e por várias operações. No caso, Pedro Portugal terá reservado para si, aparentemente, a mais modesta, isto é, a operação da mera execução reprodutora de uma imagem em tela ou em papel. E, no entanto, a esta operação corresponde uma competência que, por mais que queiramos desvalorizar, não é facilmente apropriável por nenhum dos outros intervenientes: a competência do pintor.

O lugar do pintor está pois menos acessível do que pode parecer a um primeiro olhar sobre o jogo. No CD-ROM que acompanha e prolonga esta experiência fora do espaço da exposição pode ler-se, aliás, a advertência quase moralista: não voltes a dizer “isto também eu fazia”. Ao pintor o que é do pintor.

Uma outra ambiguidade mantém, porém, incerto o lugar do pintor: o que é do pintor, poderá ser da máquina? Se o pintor apenas executa *a posteriori* o que a manipulação da máquina lhe propõe, então o pintor não é menos maquínico do que a máquina. Na verdade, fica ironicamente sugerida uma estranha inversão de papéis: a máquina produz e o pintor reproduz. E se a reprodutibilidade técnica da imagem fica a cargo do pintor, a única mais-valia seria a de que o pintor reproduz à mão. Transformado em máquina de reprodução manual, o gesto do pintor fica reduzido ao gesto propriamente técnico de desenhar e colorir. Na oferta final, as reproduções manuais do pintor concorrem, aliás, com a impressão da imagem directamente retirada da máquina. O que a máquina aliena do pintor não é pois a mão. No limite, a mão é o que resta ao pintor para concorrer com a máquina. O que a máquina aliena é o seu gesto. É por isso que, através da máquina, outros podem pretender a esse gesto, mesmo sem saberem desenhar ou colorir, mesmo deixando com o o pintor essas tarefas.

Como bem compreendeu W. Benjamin, a reprodutibilidade técnica da obra de arte não vinha apenas, nem sequer primordialmente, afectar o lugar da mão no processo de constituição da obra, mas sim instâncias bem mais incorporais como a “genialidade”, a “criatividade” e o culto esteticista a elas prestado. Nas novas condições de produção e de recepção impostas pela técnica moderna e, muito especialmente, pelos novos dispositivos da imagem como a fotografia e o cinema, as formas de arte tradicionais, como a pintura, a literatura e o teatro, necessitavam de se reinventar como gesto, isto é, de procurar novas formas de envolvimento com o mundo e de aquisição de um valor social e político. O problema não era apenas o de que as imagens pudessem, doravante, ser produzidas sem a mão do homem, aspecto que fascinou os primeiros receptores da fotografia ou do *photogenic drawing*, como lhe chamava Talbot. Na verdade, e como acontecia, aliás, em diversos sectores da produção industrializada, a mão era ainda requerida a vários níveis, embora adestrada a novos aparelhos e a novas funções, de precisão, de repetição e de ritmos. A técnica não só mantinha um programa para a mão, para um novo adestramento da mão, como previa, aliás, todo um programa de ligação a outros membros e órgãos do corpo.

Mais do que em qualquer outro momento da História, a técnica moderna, nomeadamente a dos meios de comunicação, implica todo um processo radical de inclusão e reconstituição do corpo, com amputações, potenciações e complementações, como compreendeu, desde cedo, Marshall McLuhan. As mãos, ou os olhos, não ficam propriamente desocupados, sendo na verdade palco, senão mesmo munição, de muitas batalhas, que a técnica trava precisamente no território do corpo. Não é pois o comprometimento aparentemente essencial da pintura com a mão que coloca a pintura em crise, na era da técnica. O lugar da pintura não se torna incerto pelo simples facto de ela ser manual. A técnica moderna não compromete a mão do pintor, mas sim, bem mais radicalmente, o seu gesto, e este, como diz Wilém Flusser, é algo mais do que “o encontro entre o pintor e os seus materiais”, o “encontro entre corpo e espírito” ou entre criatividade e procedimentos técnicos, sejam eles maquínicos ou manuais.

Se a crise do gesto de pintar está, de algum modo, relacionada com a entrada em cena da técnica moderna, é na medida em que esta afecta de facto o homem nos seus gestos, e não apenas na sua envolvência, mais ou menos instrumental, com materialidades e imaterialidades. Retomando uma vez mais a reflexão de Flusser no seu livro sobre os gestos (1991), a intencionalidade, a vontade, e logo, a liberdade são necessariamente requeridas para compreender o gesto, pois “não se pode dar para ele uma explicação causal satisfatória”. É isto que carrega o gesto de sentido e de responsabilidade. Mas, por outro lado, o gesto não se confunde com o agir em si mesmo ou com a acção moral. A eleição da esfera do gesto por outros pensadores contemporâneos, como por exemplo Agamben, mostra precisamente que há algo que é preciso redescobrir e valorizar, na actividade humana, mais para além do fazer e do agir. Para Agamben, o gesto é distinto do fazer, mas também do agir, na medida em que é uma espécie de *res gerere*, o que implica “alcançar alguma coisa, retê-la sobre si, assumir inteira responsabilidade”, mas não necessariamente agir nem ser agido por ela. Como diz, “se o fazer é um meio em vista de um fim e o agir um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral, e apresenta meios que se subtraem como tal ao reino dos meios, sem por isso se tornarem fins”. Para Agamben, a arte pertence precisamente a esta esfera que não é nem técnica, nem moral, estando antes próxima do político.

Ela não é nem a esfera dos meios para fins, nem dos fins em si mesmos, mas a esfera de uma medialidade pura na qual o gesto pode libertar-se enquanto tal.

Esta perspectiva torna-se sobretudo interessante para afrontar um certo tipo de dramatizações acerca da técnica e dos meios que ela põe à nossa disposição, a saber, se na sua relação com estes meios, nomeadamente os das máquinas, o homem está ainda em condições de eleger os seus próprios fins, ou se estas os controlam no seu lugar. A atenção ao gesto vem mostrar que há algo mais do que o controlo ou o descontrolo das máquinas. Na relação entre a técnica e o humano, a liberdade não está unicamente ameaçada pelo descontrolo das máquinas, nem fica unicamente garantida pelo seu controlo. Ela passa pela possibilidade de uma gestualidade pura, sem para quê técnico ou em si moral, mas não alheia dos meios enquanto tais, capaz de os explorar e exhibir na sua medialidade. Como compreendeu Agamben, algumas das máquinas modernas, como por exemplo a do cinema, foram bem mais eficazes a apoderarem-se da nossa gestualidade do que das nossas finalidades, pelo que o diálogo em falta com a técnica não seria ético ou moral, mas político e artístico.

A perspectiva de Benjamin, algumas décadas antes, era já esta. A técnica moderna sugeria uma perigosa apropriação estética da política, que deveria suscitar, por sua vez, uma resposta política da arte. De algum modo, na perspectiva esperançosa de Benjamin, as novas artes emergentes, como a fotografia e o cinema, fariam parte desta resposta. Neste contexto, um dos aspectos mais interessantes da reflexão de Benjamin é o de ter visto na vanguarda, (nomeadamente no dadaísmo, no cubismo, no futurismo e no surrealismo), uma estratégia alternativa para transformar, por processos e efeitos paralelos aos da técnica, não apenas a produção e a recepção da obra, mas o gesto artístico, convertendo-o em “choque”. Esta estratégia alternativa é o que Benjamin descreve como a tentativa de assegurar “uma distração intensa, colocando a obra de arte no centro de um escândalo”. Esse “escândalo do público” era o que Benjamin chamava um “choque” ainda de “invólucro moral”. Só a efectiva penetração da técnica na obra, como no caso do cinema, viria dar a esse escândalo a efectiva “qualidade táctil” do choque. Na vanguarda, Benjamin vê, portanto, um conjunto de “tentativas insuficientes da arte para empreender a penetração da realidade com aparelhagem”. O envolvimento através da “recepção táctil” impõe-se, segundo Benjamin, como uma necessidade de adaptação a novas “tarefas apresentadas no aparelho de percepção humana (...) [que] não podem ser resolvidas por meios apenas visuais”.

Esta “recepção táctil” por força do envolvimento afeccional do espectador, proporcionava, aquilo a que chamava uma “recepção na diversão”, que permitiria fazer coincidir, como no cinema, “as atitudes críticas e de fruição”. Ao recolhimento contemplativo que suscitava tradicionalmente a arte, contrapunha-se pois, na perspectiva de Benjamin, “a distracção como uma espécie de jogo de comportamento social”, que transformava o homem de massa numa espécie de “examinador distraído”. Apesar do seu relativo entusiasmo quanto ao acolhimento da fotografia e do cinema pelas massas, Benjamin vê um claro sinal de crise nas pretensões que a pintura revela para alterar, também ela, as suas condições de recepção e dirigir-se, de igual modo, às massas. O lugar da pintura seria, por natureza, o de “um aqui e agora”, incompatível com a reproductibilidade técnica e a apropriação pela massa, pelo que o lugar do pintor parecia de facto destinado a um inevitável vazio.

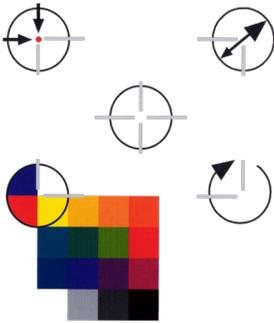
Hoje, que a cultura está decididamente penetrada pela aparelhagem, que as artes se designam a si mesmas como “tecnológicas”, que o mundo se estilhaçou numa infinidade de imagens, que os dispositivos da visão se convertem cada vez mais em dispositivos da imersão e do táctil, a pintura, e tudo aquilo que ela representava, parece ser, mais do que nunca, um gesto irrecuperável. A cultura tecnológica ter-se-ia instalado finalmente como a cultura da reprodutibilidade, da diversão e da massa. Contudo, os diagnósticos sobre a aliança entre a cultura e as novas tecnologias da informação vêem, no presente, o despontar de uma nova era para as artes. Estaríamos a passar da era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, para a era da sua realidade comunicacional, geralmente pensada sob o signo da interactividade. Transformada desde logo no operador ideológico deste tipo de discursos, a interactividade representaria a possibilidade de um efectivo alargamento tecnológico da experiência artística sem o seu decaimento na cultura de massas: a possibilidade de interagir em tempo real com uma máquina que produz representações variáveis, aceitando *inputs* dos seus utilizadores. Neste sentido, a era da arte interactiva seria a arte em que todos podem finalmente ser artistas, apesar de serem algo de outro. A arte interactiva é a nova arte das máquinas e dos seus utilizadores, chamando a si velhos valores, como os da criatividade. Não é pois surpreendente que também o computador apresente pretensões ao lugar vazio do pintor, como “máquina de pintar”. Para alguns, e dadas as suas possibilidades fantásticas de análise e de síntese no domínio da imagem, ele estaria mesmo mais apto a passar o teste de Turing, fazendo-se passar por pintor. Tal seria, por exemplo, o caso

de AARON, um sistema pericial que alia programação gráfica e inteligência artificial e produz imagens em tudo semelhantes a pinturas, quer no traço do desenho, quer na utilização de uma paleta, quer na composição. Concebido em 1974 por um pintor, Harold Cohen, e por uma equipa especializada de engenheiros informáticos, AARON foi evoluindo de um programa gráfico, para um programa que simula tantas técnicas pictóricas quantas aquelas que os seus criadores foram sistematizando e tornando disponíveis aos utilizadores. Através da própria interacção, AARON foi integrando novas possibilidades e desenvolvendo competências. Desde então, tem exposto as suas pinturas em diversas galerias e museus. Numa exposição recente no Japão, AARON criou mais de 7000 imagens diferentes enquanto Cohen estava na Califórnia. Quando lhe perguntam a quem se deve atribuir as pinturas produzidas, Cohen responde: “Eu escrevi o programa. AARON faz as imagens”. Isto é, nenhum deles, na verdade, pinta. A pintura, como técnica, permaneceu, traduzida num conjunto de regras de execução ou de mão; mas, como gesto, desapareceu. Desde os anos 90, AARON transformou-se num sistema mais complexo ainda, aliando ao computador um braço robotizado que executa efectivamente com tintas, pincéis e tela, as imagens produzidas. A redução do gesto à mão não poderia ser mais clara.

A máquina de pintar de Cohen expõe, pelo menos, um aspecto curioso: diz-nos que a interactividade tem como estrutura implícita a automação e que, em última análise, a máquina tende a dispensá-la. Se os gestos de interacção com a máquina são eles próprios antecipáveis e programáveis, então não são gestos, mas sim operações. A *high technology* do presente pode perfeitamente simular a *high art* tradicional do passado, desde que a reduza a um conjunto de operações e a anule como gesto. Por muito espectacular que seja a *performance* informática e robótica da máquina de Cohen, só por uma imensa ilusão óptica própria ao espectáculo se poderá dizer que a máquina pinta. A máquina não pinta, apenas funciona. Como diz Flusser, uma vez instalada, uma máquina “não faz mais do que funcionar, pura e simplesmente” [4]. As suas “pinturas” limitam-se a ser variações, necessariamente pouco variadas, de uma programação, sendo nessa medida que conseguem impôr a ilusão de um estilo.

Na verdade, o elemento de variação mais interessante que pode ser introduzido no funcionamento de uma máquina é o daquele que funciona com a máquina, isto é, aquele que se relaciona com as suas funções.

Ora, a interactividade tem basicamente implicado a sua redução a um utilizador, isto é, a um conjunto abstracto de operações, sejam elas mais ou menos conscientes, mais ou menos intencionais ou mais ou menos imediatas, como aquelas que são incorporáveis a partir de sensores ligados ao próprio corpo do utilizador. Em qualquer dos casos, a nossa relação com as novas máquinas é ainda um mero gesticular, para o qual só as máquinas (e não nós) descobrem “sentido”, e mascaram de “interacção”. Ora as máquinas não agem. As máquinas funcionam, e nós, quanto muito, funcionamos com elas. A arte do presente passa inevitavelmente pelas máquinas, por um gesto que não visa dramaticamente um aquém ou um além delas, mas sim o seu funcionamento. Se a técnica é aquilo que extrai máquinas (de pintar e outras) dos nossos gestos, então as artes tecnológicas deverão poder extrair gestos das nossas máquinas.» (CRUZ, 1999: 15)



283

«AUTORIA MULTIMÉDIA. Algumas reflexões o propósito do projecto PP-ROM.»
Manuel José Damásio.

O projecto PP-ROM compreende a produção de uma aplicação multimédia *off-line* destinada a funcionar como peça central de uma instalação artística, e a produção de uma aplicação *off-line* que funciona como suporte dessa mesma instalação. Esta aplicação *on-line* é baseada num interface gráfico com o utilizador (GUI) [1] que executa, simultaneamente, uma função de mediador da interacção entre o utilizador e uma aplicação de “pintura”, e uma função de plataforma de visualização do processo de construção, manual ou automática, da pintura. Qualquer utilizador pode executar a sua “pintura” na aplicação *off-line* e recorrer posteriormente ao *site* internet (aplicação *on-line*) para proceder à encomenda da pintura realizada em formato gráfico, que será então “traduzida” pelo pintor Pedro Portugal para formato “real”.

Se colocarmos de parte as questões estéticas e artísticas implicadas nesta instalação, certamente discutidas nos outros textos deste catálogo, importa aqui discutir a natureza desta aplicação e os problemas que são colocados pela introdução de um objecto de autoria multimédia num contexto de produção artística. O projecto PP-ROM é, não só pelas suas características conceptuais, mas também pelas suas características técnicas, um produto que convoca uma reflexão sobre diversas questões actualmente em foco na área da produção multimédia.

Todos os dias interagimos com diversas máquinas para efectuar as mais variadas operações. Se desejarmos classificar o potencial de um *interface*, devemos-nos concentrar na capacidade que o mesmo demonstra para executar x operações recorrendo a um mínimo de instruções. Ou seja, na interacção entre o homem e a máquina assiste-se a uma espécie de processo de negociação, onde está em causa a equivalência entre o conjunto de funções que a máquina está destinada a executar e aquelas funções que o seu interface aparenta possuir. No caso do projecto PP-ROM, este nível de “acordo tácito” entre máquina e *interface*, que corresponde a uma possível discrepância entre a capacidade da máquina e a aparente potência do *interface*, está muito reduzido. O potencial de exploração das funções da máquina está totalmente limitado ao *interface* (GUI).

270

(1) Graphical User Interface.

Ao longo dos diferentes níveis de contacto com a aplicação, o utilizador é convidado a executar diversas operações de combinatória e arranjo gráfico, a partir de um número limitado de formas apresentadas, formas essas que correspondem a um universo pictórico claramente demarcado, retirado do trabalho do autor Pedro Portugal e por ele seleccionadas para este projecto.

Tal como qualquer GUI actualmente disponível no mercado, o PP-ROM também funciona em torno da metáfora do *Desktop* mas, contrariamente à maior parte desses *interfaces*, a opção por uma solução deste tipo não resulta de uma necessidade de melhorar as *performances* da relação entre a máquina e o utilizador em função de uma diminuição da tal discrepância entre máquina e *interface*, de que possa resultar uma diminuição do tempo de negociação entre as partes envolvidas.

Neste caso, a opção por uma solução deste tipo resulta de um processo de autoria conceptual anterior à produção da aplicação, e de que depende a própria execução das funções que lhe estão associadas.

Consideremos duas características genéricas associadas a qualquer *interface*: por um lado, exige-se do *interface* uma certa consistência entre os comportamentos que demonstra e operações semelhantes que o utilizador execute na sua actividade normal; por outro lado, qualquer *interface* deve envolver um determinado nível *feedback*.

Estas duas características sintetizam em si mesmas as premissas que estão por detrás da origem deste tipo de solução para a mediação entre o homem e a máquina: adequação de ambientes, ou seja, deve-se tentar que a interacção entre o homem e a máquina se assemelhe o mais possível a outros tipos de interacção já interiorizados; simplificação dos mecanismos de monitorização, o utilizador deve ser capaz de se aperceber e compreender exactamente que função é que a máquina está a executar em dado momento, e simplificação da utilização, quanto mais próxima a representação da máquina estiver de representações conhecidas, mais simples será a sua utilização.

Embora se trate de um GUI, o PP-ROM não respeita na íntegra estas características. Ao situar-se num contexto de produção artística demarcado, o do pintor Pedro Portugal, o PP-ROM tinha de envolver, para respeitar a lógica referida, nomeadamente quanto à simplificação de utilização e à monitorização, ou um mecanismo de explicação da linguagem pictórica com que trabalha ou um mecanismo de tutoria que produzisse *feedback* explicativo ao longo da execução de qualquer tarefa por parte do utilizador.

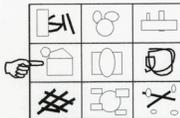
"Anch'io son' pittore!" - Pedro Portugal
Script do interface



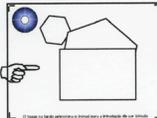
1. Ecrã branco. Palavras: "Prière de toucher"



2. Ao toque surge a identificação / apresentação e ficha técnica. A língua utilizada é o inglês. Opção inicial de fazer a pintura manualmente ou ser o automato a executar.
"Anch'io son' pittore!" - Automato pintor - sistema PPCAD-CAM.8
- Manual - Automático - Pedro Portugal 1999, CAMJAP. Execução: Universidade Lusófona, etc"



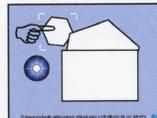
3. Primeiro nível. (uma barra na linha inferior do ecrã estará permanentemente a descrever as operações que o utilizador está a efectuar. No canto inferior esquerdo tem uma confirmação: GO)
- 9 fundos para escolha
- fundo branco e outline das formas
- Temporizador - limitador de tempo para cada nível e para cada operação.



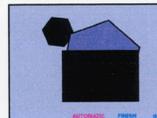
3.1. Após a escolha de um fundo a imagem aparece no tamanho total do ecrã. O toque no fundo selecciona-o (miras para a introdução de cor (círculo RGB)



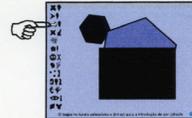
3.2. Selecção da cor. Preto ou branco no círculo de cores. Este instrumento pode ser deslocado dentro do ecrã arrastando-o pelo centro. A confirmação da cor é feita no GO. (a explicação das possibilidades de acções são indicadas na barra inferior)



3.3. Para todas as formas do fundo é repetida a mesma operação: selecção da forma, escolha da cor e confirmação em GO.



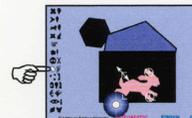
3.4. Com o fundo concluído, passa-se para um segundo nível: "End Level 1" dá-se por concluída a pintura: opção "não mexa mais" - "FINISH", continua "GO" ou acaba automaticamente "AUTOMATIC"



4. Nível 2. Possibilidade de escolha até 5 formas num léxico com 20 elementos. Quando seleccionada a forma fica activa.



4.1. A forma é posicionada no centro do ecrã e fica enquadrada por uma mira de instrumentos que permite realizar operações de colocação, dimensionamento, rotação e introdução de cor individualizada.



4.2. A partir da escolha e posicionamento de cada forma deve corresponder um pedido de confirmação de "FINISH", continua "GO" ou acaba automaticamente "AUTOMATIC"



4.3. Para uma segunda forma seleccionada repetição das mesmas operações.



4.4. O operador/visitante/artista considera satisfatória a sua sessão e clica "FINISH". É impresso um ticket com o número de código da pintura.

Se, por outro lado, considerarmos o acto correspondente à função manifestada pelo *interface*: o acto de pintar, temos de concluir que o PP-ROM demonstra a incapacidade de muitos deste tipo de *interfaces* em exibirem comportamentos consistentes, adequação de ambientes, entre a função executada e um seu correspondente.

Aqui, o acto gestual de pintar é substituído por um acto de escolha, selecção e manipulação. Ou seja, não podemos classificar o *interface* PP-ROM como consistente e, ainda mais importante, como correspondente gráfico do tipo de produção, a pintura, para a qual a sua aparência nos envia.

Esta aplicação multimédia não executa pinturas. Se esta afirmação deixa certamente satisfeitos todos aqueles que defendem que a máquina nunca pode substituir a criação humana do traço, ela também nos deixa perante a simples questão: então qual é que é a sua função?

Embora o *interface* PP-ROM se localize num contexto de criação artística, o tipo de operações que ele permite é bastante limitado: sobre o universo de formas apresentado, o utilizador pode exercer as possibilidades de manipulação veiculadas por uma mira gráfica que possui em cada um dos seus vértices uma função distinta: rotação, coloração, dimensão e posicionamento.

Além destas quatro operações de manipulação e da operação de selecção já referida, só resta ao utilizador a possibilidade de combinar os elementos entre si.

O PP-ROM não deixa espaço para a introdução de qualquer elemento original por parte do utilizador. O desenvolvimento de uma tarefa criativa a partir do *interface* desenhado é inviável, simplesmente porque não existe a possibilidade de transportar qualquer elemento novo para dentro da aplicação.

O que acabou de ser dito parece desenhar um cenário bastante negativo sobre as virtudes tecnológicas do projecto PP-ROM. Para melhorar esta percepção negativa do objecto devemos inverter o raciocínio que até aqui se tem estado a seguir.

O PP-ROM, independentemente das qualidades do seu *interface*, não pode ser encarado exclusivamente como um produto multimédia. Ou seja, não se pode analisar as características-base da aplicação desenhadas do seu propósito artístico.

O PP-ROM é um objecto que possui um potencial no campo da criação multimédia intimamente relacionado com o contexto que preside à sua conceptualização e com a estrutura de autoria gerada em função desse mesmo contexto.

Mas, por outro lado, se o objecto for encarado exclusivamente dentro de um contexto artístico, qualquer função que não a de servir de suporte técnico aos desígnios estéticos imperantes na instalação parece diluir-se nos esquemas experimentais e temporalmente demarcados da instalação PP-ROM.

Assim, o PP-ROM deve ser entendido em função do contexto artístico, por via do tipo de informação que encerra, mas não na sua dependência, por via do potencial multimédia que possui.

Já vimos que o PP-ROM é uma aplicação multimédia que funciona exclusivamente ao nível do seu *interface*. Todas as funções que a máquina possa executar estão patenteadas num primeiro nível imediato de percepção e contacto com a máquina. Mas também já referimos que existe uma desadequação entre a função manifesta e um seu possível correspondente num ambiente real. Este facto, que anteriormente classificamos como negativo no âmbito de uma análise restrita ao potencial do *interface* num contexto de computação multimédia, pode constituir um ponto de partida para uma outra avaliação deste projecto.

As tecnologias da informação estão em constante evolução na nossa sociedade. A capacidade de processar e aceder a volumes cada vez maiores de informação não tem cessado de aumentar durante os últimos anos. À medida que estas capacidades aumentam, torna-se urgente encontrar mecanismos que nos permitam navegar através destes volumes de informação e distinguir quais os temas e tópicos que nos interessam. A simplificação de utilização referida a propósito do GUI também diz respeito às melhorias nos processos de acesso a este mar de informação, classificação da sua natureza e utilização daquela que nos interessa.

As estruturas-base de organização de uma aplicação multimédia, o processo de autoria anterior à sua produção, dizem respeito precisamente à forma como se concebe a aplicação, por forma a que a mesma responda às necessidades de organização da informação de acordo com o nível de acesso e manipulação que se pretende.

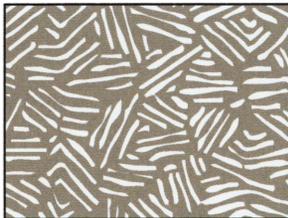
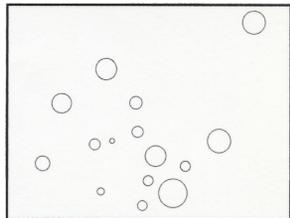
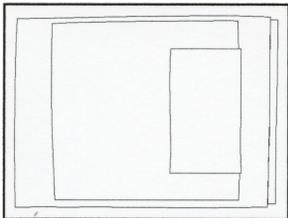
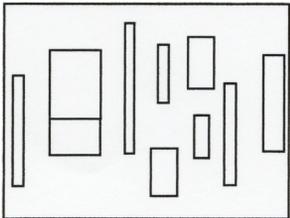
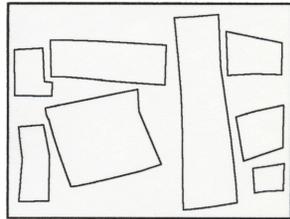
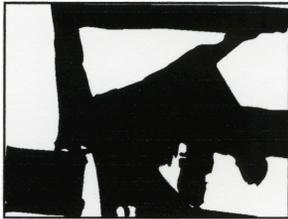
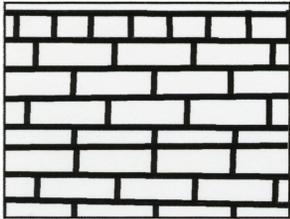
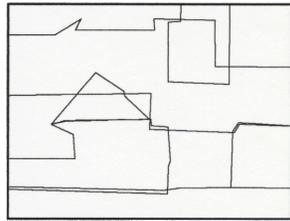
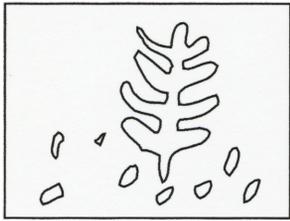
O multimédia permite que se apresente a informação, qualquer que seja a sua natureza (gráfica, textual, audiovisual, etc.), por forma a que o utilizador possa rapidamente visualizar as associações conceptuais entre os elementos, as ligações entre conteúdos similares, a estrutura de relações, interrelações e dependências existentes na informação.

Tal como a publicação de um livro envolve estágios distintos de criação da informação (as palavras, o enredo, os temas, etc.) e de publicação da mesma (a impressão, encadernação, etc.), também o desenvolvimento de uma aplicação multimédia envolve essas mesmas duas fases distintas: uma fase de autoria, que corresponde à criação, armazenamento e tratamento da informação existente de acordo com as funções a atribuir à aplicação em causa, fase esta que pode envolver a criação de nova informação, ou a manipulação de informação existente para futura integração num repositório multimédia; e uma fase de publicação, que diz respeito às formas de apresentação da informação. Esta fase envolve o tratamento do nível de interacção do utilizador com a aplicação, ou seja, o tratamento do *interface*.

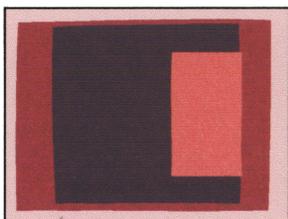
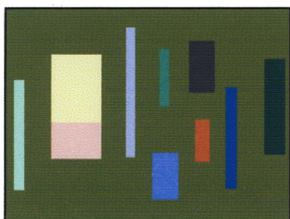
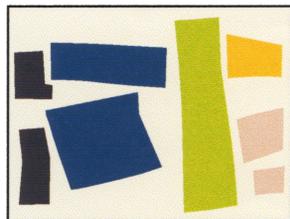
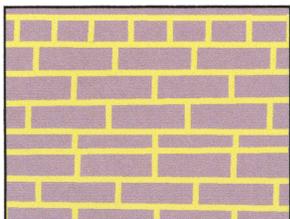
O processo de desenvolvimento de uma aplicação multimédia envolve duas decisões conceptuais de base: como estruturar a informação e qual a sua natureza; e que aproximação de autoria realizar a essa mesma estruturação. A informação deve ser apresentada de uma forma fácil de identificar e assimilar. Esta apresentação depende das decisões de autoria, relativas à finalidade da aplicação, que venham a ser tomadas. No projecto PP-ROM, a natureza da informação era um dado adquirido à partida. Assim, qualquer decisão de autoria teve de ser subordinada à natureza dessa mesma informação.

Quando estamos a definir, ao longo do processo de autoria, a estrutura subjacente a qualquer massa de informação, estamos fundamentalmente a definir quais as representações de conhecimento inerentes à informação. Se recorreremos à aplicação para passar um determinado bloco de conhecimento ao utilizador, só serão tornados explícitos aqueles conteúdos que dizem respeito ao subconjunto que nos interesse. Existem três tipos de estruturas passíveis de serem utilizadas para o desenvolvimento de uma aplicação multimédia: linear, hierárquica e em rede.

A estrutura linear refere-se à criação de um esquema sequencial que facilite a apreensão de informação. Normalmente refere-se a uma estrutura lógica de progressão ao longo da informação. A estrutura hierárquica retém toda a informação de uma base de dados multimédia e organiza-a em subgrupos distintos. Esta estrutura gera caminhos alternativos de visionamento da informação, centralizados num ou mais pontos de partida, a partir dos quais se pode aceder a todos os conjuntos do sistema. Por fim, a estrutura em rede consiste em conjuntos associados de informação, organizados num esquema de funcionamento semelhante ao da nossa memória [3].



276



285

As decisões sobre qual a aproximação de autoria a seguir são influenciadas por diversos tópicos relacionados com a natureza da própria informação: a sua acessibilidade, o nível de segurança exigido, a capacidade de manutenção do sistema e as relações entre as fontes de informação e os diferentes pontos de vista possíveis para a mesma. É este último aspecto que nos interessa particularmente. As fontes de informação definidas para o PP-ROM estão bem delimitadas e estruturadas, mas se considerarmos a aplicação fora do seu contexto artístico, o número de possíveis pontos de vista para essa mesma informação aumenta, e pode até alterar a sua natureza.

Ao definir-se qualquer aproximação de autoria para a aplicação teria de se considerar qual o aspecto mais importante: se a natureza da informação, se as possibilidades de visionamento que ela poderia envolver. Como a aplicação foi totalmente concebida para um evento particular, considerou-se a natureza da informação, o universo pictórico referido, como fundamental, e optou-se por uma estrutura de autoria linear. O utilizador é convidado a seguir um número limitado de passos, ao longo dos quais executa tarefas que lhe permitem finalizar uma acção e aumentar o seu conhecimento sobre um dado tema.

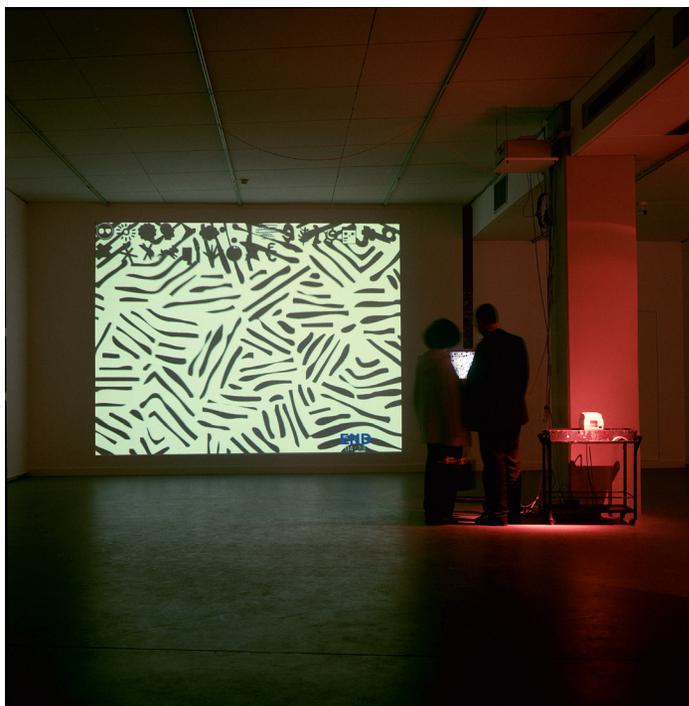
A aplicação cruza três abordagens possíveis de autoria: a de programação, utilizada para produzir as operações de manipulação gráfica; a de ecrã, utilizada para produzir o *layout* dos sucessivos ecrãs ao longo dos quais o utilizador se movimenta; e a de informação, utilizada para reunir e processar a massa de informação preexistente.

Se um dos principais objectivos do processo de autoria é o de estruturar a informação por forma a incrementar ao máximo a interacção do utilizador e a facilitar o seu acesso à informação, então a apresentação das interligações e manipulações de informação, patenteada pelo PP-ROM, contém uma função clara e consistente com os propósitos de autoria descritos: a de proporcionar ao utilizador uma manipulação lúdica de conteúdos informativos, neste caso os elementos pictóricos, pertencentes a um universo preciso, o da pintura de Pedro Portugal.

A aplicação PP-ROM possui uma função lúdica veiculada pela sua estrutura de autoria. Mas esta função lúdica não esgota todo o potencial da aplicação. O PP-ROM aponta uma das direcções essenciais do desenvolvimento da nova sociedade da informação: a utilização de aplicações lúdicas para facilitar a apreensão e o contacto com novos e diferentes universos informativos.

Através da interacção com os elementos informativos apresentados, o utilizador pode melhorar o seu conhecimento sobre um dado universo, mesmo que esse não esteja totalmente presente na aplicação. O desenvolvimento de competências de leitura numa sociedade da informação exige que cada sujeito não limite a sua relação com a informação, tal como acontecia no passado com a maior parte dos tipos de informação e também com os conteúdos artísticos, ao conhecimento ou à compreensão dos objectos. Os novos contextos informacionais implicam, pela parte dos sujeitos, o desenvolvimento de competências técnicas de manipulação e gestão do acesso à informação. Este tipo de competências só pode ser obtido através da interacção com aplicações que possuam estruturas e abordagens de autoria semelhantes àquelas que hoje encontramos no projecto PP-ROM.» (DAMÁSIO, 1999: 35)

278



286

No jornal *Público* de 17 de Setembro de 1999 João Pinharanda escreve sobre a exposição na Galeria de Exposições Temporárias do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Aí, ensaia um resumo estruturado de percurso artístico: «DO IT YOURSELF».

«Quer fazer a sua pintura e não sabe pintar? Quer fazer a sua pintura mas é um desconhecido no meio artístico e tem medo que ela não venha a valer nada um dia que a queira vender? A partir de hoje pode resolver estes problemas. Pode fazer o projecto da sua pintura e ter um artista consagrado que lha pinte e lha assine. Basta dirigir-se à Sala de Exposições Remporárias do Centro de Arte Moderna, em Lisboa, até 17 de Outubro e, num ecrã montado sobre o cavalete de Vieira da Silva (!), experimentar a sua sorte.

Como chegou o artista a este estado de desautorização da sua assinatura? Pedro Portugal começou o seu desempenho público há mais de 15 anos. Teve a sua primeira exposição colectiva significativa em 1983, integrando um grupo que se agrupava sob o trocadilho de “Grupo Homeostético”. No ano seguinte, na galeria Módulo, em Lisboa, integrou “Uruboros” e iniciou, em 1985, uma série de mostras individuais. A sua pintura desses anos era de pequena dimensão, delicada realização, cromatismo pastel e comportava elementos geometrizados de composição muito dinamizada.

Por volta de 1985-1986 a situação de exaltação expressionista dos “anos 80” esgotava-se mesmo para os seus protagonistas mais notórios e iniciava-se aquilo que se generalizaria, em muitas frentes e segundo diferentes soluções, como o inexpressionismo. Pedro Portugal foi um artistas mais habilitados para perceber e protagonizar as alterações de conjuntura que se estavam a viver. Basicamente, assistimos à alteração do paradigma do “regresso à pintura” que tinha marcado os anos anteriores. Ainda dentro da prática tradicional da pintura, Pedro Portugal passou do que se poderia ainda considerar um desejo de invenção (de figuras e composições) para uma metodologia de citação sistemática de outras imagens, vindas de outras autorias e outros contextos.

Os seus primeiros trabalhos já remetiam para uma situação de memórias: pareciam reproduzir pinturas tumulares, murais, *graffiti* arcaicos, etc. Mas essa situação podia justificar-se ainda pelo ambiente de ecletismo e nostalgia dos primeiros anos 80. Ora, a partir de 1986 e da sua participação na colectiva homeostética “Continentes”, Portugal

reorientou em definitivo essa vocação de citação e confere-lhe o sentido de comentário crítico que não mais abandonou.

Essa exposição era, na sua conjuntura, a paródia de outra de um grupo de artistas da geração escolar imediatamente anterior (Cabrita Reis, Croft, Calapez, Sanchez, Rosa Carvalho e Ana Léon) realizara na temporada anterior na mesma sala (Sociedade Nacional de Belas Artes) e que se intitulara “Arquipélago”... Nos “Continentes” coube a Pedro Portugal a representação dos “Pólos”. O artista tomou a simbologia não apenas geográfica mas também literária da palavra e concentrou numa composição vasta e de grande qualidade, fragmentos de obras de todos os artistas modernos que admirava. Pictogramas aleatórios.

A partir dessa etapa foi sistematizando o seu vocabulário fazendo uma pesquisa de formas gráficas emblemáticas (ou tornadas simplificada e gráficas) na história da arte moderna e dos seus autores (Malevich, Warhol, Beuys, Duchamp, entre outros) ou de signos do quotidiano tecnológico e urbano. Em 1992, numa exposição da galeria Diferença, em Lisboa, (“Desenhos Eróticos”), chegou à proposta de um vocabulário ideográfico, fazendo corresponder cada letra do alfabeto a um diferente signo gráfico. Paralelamente tinha radicalizado o seu discurso de ironia e humor criando sucessivas interações entre os elementos visuais e verbais (jogos com os sentidos dos títulos, por exemplo) e alcançado uma vocação paródica, desconstrutiva e derrisória cujos temas

passaram a ser a realidade (artística, cultural e política) nacional e internacional.

Em 1989, num grupo efémero (“Ases da Paleta”), tentou, sem resultados continuados, uma intervenção colectiva de cariz neo-dadaísta capaz de ridicularizar a situação artística e o gosto médio do país. Em associações posteriores (com Paulo Feliciano, que é outro dos protagonistas principais da viragem que referimos acima) ou em iniciativas como as do Centro Cultural de Lisboa (parodiando o Centro Cultural de



Belém) prosseguem esta via de abordagem. Mas foi individualmente que prosseguiu melhor os seus propósitos. Em 1988, no Instituto Franco-Portugais, jogou com os símbolos das bandeiras de França e Argélia ao mesmo tempo que fixou outro parâmetro das suas referências: a figura e obra de Marcel Duchamp.

A dimensão política da sua intervenção só se desenvolve a partir dos projectos de arte pública das primeiras Festas de Lisboa, em 1991. “Eucalipto-Homenagem” consta da implantação invertida de um eucalipto de 12 metros pintado de cor de laranja acompanhado de um *BMW* metalizado, tudo cercado de umas fitas de obras públicas — vivia-se em pleno cavaquismo. A degradação ambiental (desflorestação do país e a questão da água) merecem a maior atenção de algumas das suas acções públicas posteriores; plantação de 100 mil árvores numa quinta no Fundão ou as polémicas participações no projecto colectivo “Além da Água” com o seu “*Pivot de Rega*” ou com a reprodução em mármore (3 x 1 metros) de uma garrafa, “Água de Alqueva”. Hipóteses de pintura.

A investigação propriamente estética prosseguiu depois de longa interrupção de exposições individuais (entre 1992 e 1996) com “Últimas Pinturas” que incluiu uma videoconferência internacional (Lisboa-Porto-Paris) e um projecto *online* (www.ip.pt/pportugal). As obras existiam apenas num catálogo virtual e era através desse meio que poderiam ser encomendadas ao pintor em diferentes tamanhos. É sintomático do desfasamento do meio artístico em relação ao projecto (reside aí o seu lado provocatório) que o escoamento das obras não se tenha realizado através da Internet mas por telefonema da galeria que tomou a cargo a sua comercialização...

A actual iniciativa de Pedro Portugal não é uma exposição porque nada estará exposto. Portugal radicaliza a proposta anterior. Não apenas as obras não existem enquanto objectos físicos, como podemos dizer que não existem de todo; ou que existem no sentido mais profundo do que pode ser uma realidade virtual.

O que existe é o referido vocabulário básico estabelecido por Pedro Portugal e uma paleta de cores. Pela associação de todos os elementos fica responsável o público, que se tornará o autor das imagens finais. Projectos que pode imprimir em casa através do seu computador pessoal ou mandar realizar ao artista, em acrílico, segundo uma escala de dimensões pré-estabelecida sem sequer existirem fisicamente.

Depois de analisar e isolar os elementos do discurso modernista, Portugal prossegue a diluição da autoria (ou aprofunda a utopia da sua partilha?). Fâ-lo dentro dos limites do possível e sempre no terreno da paródia, fâ-lo numa versão que não é já simplifadamente estruturalista mas tem em conta quer a vertigem desconstrutiva do pós-modernismo quer a universalidade de acesso aos novos meios de comunicação interpessoal e de transmissão de informação.» (PINHARANDA, 1999)

FIGURA



FOTO DE JONAS MEIREIS

SARA BELO LUÍS

Há alguns anos deu nas vistas com um eucalipto na Rotunda do Relógio, em Lisboa, e com uma monumental garrafa, em Moura, no Alentejo. O JL traça o perfil possível deste «silvicultor, pintor e artista polimédia» de 36 anos, que actualmente expõe no CAM da Fundação Gulbenkian (*ler crítica na pág. 32*), e defende que «os artistas não devem falar»

Como dizer? Tem que se escolher bem as palavras...», pensava em voz alta, Pedro Portugal. Raquel, uma amiga que por ali apareceu e a quem o artista pediu uma «ajudinha» para a entrevista, descansa-o: «Depois, eles arranjam». É verdade, Raquel, é verdade. Como sempre, «depois, arranjam». Esse é, de resto, um trabalho habitual numa entrevista — «tirar a cassette», cuidar do discurso, organizar ideias, evitar repetições, «limpar» (quanto basta) o texto das marcas da oralidade... Tudo para que o leitor leia, sempre com o mesmo interesse (?), o artigo até ao fim. O produto final também depende, obviamente, da perícia do repórter. Se é verdade que «não há maus assuntos, há maus repórteres», também é verdade que milagres é coisa que estes não sabem fazer. E, na profissão em causa, um milagre seria fazer uma entrevista sem palavras — e, neste ponto, Pedro Portugal não é exímio. Pressente-se que não está inte-

ressado em sê-lo, sequer em tentá-lo. Por duas vezes (uma delas durante a própria conversa), aconselhou o JL a enviar as perguntas por escrito que um amigo lhe faria o favor de responder que, como diz, é de resto habitual. «Os artistas não devem falar. Devem pedir a pessoas com competência para lhes escreverem aquilo que eles devem dizer», defende. Talvez tudo se passe dentro da sua cabeça, talvez tudo se passe dentro da sua criatividade... Talvez até seja por isso (por não ser muito hábil com o código instituído socialmente) que inventou um alfabeto pictórico — e a cada letra fez corresponder um desenho (para o trabalho exposto no Centro de Arte Moderna, da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa). Se o JL tivesse adoptado o alfabeto que Pedro Portugal imaginou, talvez houvesse muito material («palavras», ideias, histórias...). Para além de uns «sim's», de uns «não's» (a ordem é arbitrária, diz ele), de algumas frases incompletas e, mais raro, de algumas frases feitas, assim apelidadas pelo próprio. Provavelmente, teria dado para um «perfil» de muitas páginas...

C.V.

Se Pedro Portugal se mostra contrariado a cada pergunta que se lhe faz, o que é facto é que também não deixa o JL de mãos a abanar. Traz consigo o conveniente *curriculum vitae*, o catálogo de *Últimas Pinturas* — uma exposição totalmente electrónica, realizada em 1995 —, uma disquete com fotografias de alguns dos seus trabalhos e a necessária memória descritiva do «protótipo para uma unidade habitacional de funcionalidade mimética e adaptabilidade global/local expansiva e omni-intercomodativa». Uma estrutura em ferro, madeira e contraplacado de cofragem, pronta a receber paredes e a funcionar como habitáculo, que expôs na Gare Marítima de

Alcântara, na mostra *Design Inserts*, integrada na *experimentadesign99*, a primeira Bienal de Design, realizada em Lisboa no passado mês de Setembro. Para este trabalho, Pedro Portugal contou com a colaboração de Pedro Rogado, Sancho Silva e Frederico Brotas. Do seu *curriculum*, ficamos a saber que Pedro Portugal nasceu em Castelo Branco, em 1963. E também que, até aos cinco anos, viveu em «ambiente pastoral num *estate* próximo de Espanha». O mesmo é dizer, Penamacor. Da infância, diz que não guarda recordações. Tirou em Castelo Branco um Curso Técnico de Construção Civil na Escola Industrial e Comercial e, aos 15 anos, mudou-se para Lisboa, onde frequentou durante dois anos a Escola António Arroio. Em 1980, iniciou o Curso de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL), que terminou cinco anos depois. Ainda durante a licenciatura, em 1983, fundou o «Grupo Homeostético», com Pedro Prouença, Manuel Vieira, Ivo, Fernando Brito e Xana. Em 1985, Pedro Portugal realizou a sua primeira exposição individual na Galeria Módulo, em Lisboa. No ano seguinte, o grupo fundado em 1983 organizou a sua última acção, com a mostra *Continentes*. Mas, em 1989, com Manuel Vieira, J. Paulo Feliciano e Fernando Brito, voltou a formar um grupo, *Ases da Paleta*. Em 1993, por sua vez, nasceu a Associação para a Investigação Etno-Estética, «que iniciou a categorização do gosto público em Portugal». Foi esta associação que, durante um ano, promoveu o Centro Cultural de Lisboa, que ao todo organizou 12 exposições (duas delas, em Madrid).

DOIS TRABALHOS POLÉMICOS

1991, em plena Rotunda do Relógio, perto do Aeroporto de Lisboa. Um eucalipto, com doze metros de altura, virado de pernas para o ar,

tem o tronco e as raízes pintadas de laranja (cor que, na altura, dominava absolutamente...). Por perto, está um BMW metalizado e, à volta, uma fita às riscas vermelhas e brancas, como se de obras se tratasse. Um cartaz dá as boas vindas a quem chegue ou a quem passe: «Wellcome». Assim mesmo, com dois «L»s (tal como por vezes o seu nome tem dois «P»s...). Porquê? «Pela mesma razão que algumas pessoas assinam Matos com dois 'T's», responde.

1997, numa praça pública, na pequena cidade de Moura, em pleno Baixo Alentejo. Uma enorme garrafa de mármore, com três metros de altura, «contém» água de Alqueva. No primeiro caso, tratava-se de uma falsa homenagem ao governo de então, integrada nas Festas da Cidade, iniciativa promovida pela Câmara Municipal de Lisboa. Pedro Portugal confessa-se, de resto, um «activo opositor do Estado-Cavaquista». No segundo caso, a estátua foi removida por decisão judicial. Portugal (ou Pportugal?) contratou o escritório de advogados de João Nabais, pós a Câmara Municipal de Beja em tribunal, defendeu-se em audiência no passado dia 24 de Setembro e espera agora pela decisão. Não se sente revoltado, porque acredita que as «populações são manipuláveis». «Só quero reaver o meu trabalho», afirma.

TAMBÉM SILVICULTOR

Também foi silvicultor... «Sou», corrige. Em 1994, ao abrigo do programa Reg. (CEE) 2080/92 para florestação de áreas agrícolas, fez na Quinta da Carrapata, no Fundão, uma plantação de mais de 100 mil árvores de crescimento lento — cerejeiras, castanheiros, freixos, carvalho americano e nogueira nigra. «Gosto de plantinhas e arvoredzinhas», explica. Também os computadores parecem ser outro dos seus interesses. Usa-os como utensílios de trabalho. «Como um compasso», acrescenta. E na exposição patente, até dia 30, na Fundação Gulbenkian eles serviram para Pedro Portugal fazer um aviso: que os frequentadores de galerias e museus nunca mais voltassem a dizer «a frase emblemática, tradicional»: «Isso», afirmam com o dedo em riste, «eu também faço». Uma provocação? «Não, não é uma provocação. É dizer: 'Então, faça'. É, remata, «pintura personalizada».

Nesta mostra, o visitante desenhará com a ponta dos dedos no ecrã o seu próprio quadro. Caso esteja interessado, pode depois visualizar a sua pintura nos endereços virtuais: www.pp-rom-pt ou www.ulusofona.pt/pp-rom. E, caso esteja orgulhoso do seu trabalho, pode também encomendá-lo a Pedro Portugal, que o assinará e pintará, em formatos já definidos, em acrílico sobre tela ou aguarela. Onde fica a sua criatividade? «Minha? Então, eu inventei isto tudo para as pessoas fazerem a sua própria pintura minha! Inventei o sistema que permite às pessoas... inventarem». No entanto, ainda não houve nenhuma encomenda. «Suponho que o comprador de arte é um comprador tradicional», explica Pedro Portugal. Ao aceitar falar para um jornal, o entrevistado tem duas «funções»: deixar-se fotografar e responder às perguntas do redactor. Agora, dando uma vista de olhos mais atenta à documentação, tudo fica mais claro. É regra quase infalível: quando Pedro Portugal responde, pede a um amigo que pose para a câmara (por exemplo, o actor Diogo Dória para o catálogo da exposição *Anch'io son'pittore* ou Pedro José de Andrade, para o número 5 da desaparecida revista *Kapa*). Desta vez, porém, foi ao fotógrafo do JL que calhou a sorte grande.

Sara Belo Luis foi a jornalista destacada pelo jornal *JL* para escrever uma página sobre o artista Pedro Portugal. Assina um artigo com o título «O artista de poucas palavras», a 6 de Outubro de 1999: «Há alguns anos deu nas vistas com um eucalipto na Rotunda do Relógio, em Lisboa, e com uma monumental garrafa, em Moura, no Alentejo.

O *JL* traça o perfil possível deste “silvicultor, pintor e artista polymédia” de 36 anos, que actualmente expõe no CAM da Fundação Gulbenkian, e defende que “os artistas não devem falar”. “Como dizer? Tem que se escolher bem as palavras...”, pensava em voz alta Pedro Portugal. Raquel, uma amiga que por ali apareceu e a quem o artista pediu uma “ajudinha” para a entrevista, descansa-o: “Depois, eles arranjam”. É verdade, Raquel, é verdade. Como sempre, “depois, arranjamos”. Esse é, de resto, um trabalho habitual numa entrevista — “tirar a cassette”, cuidar o discurso, organizar ideias, evitar repetições, “limpar” (quanto baste) o texto das marcas da oralidade. Tudo para que o leitor leia, sempre com o mesmo interesse (?), o artigo até ao fim.

O produto final também depende, obviamente, da perícia do repórter. Se é verdade que “não há maus assuntos, há maus repórteres”, também é verdade que milagres é coisa que estes não sabem fazer. E, na profissão em causa, um milagre seria fazer uma entrevista sem palavras — e, neste ponto, Pedro Portugal não é exímio. Presente-se que não está interessado em sê-lo, sequer em tentá-lo. Por duas vezes (uma delas durante a própria conversa), aconselhou o *JL* a enviar as perguntas por escrito que um amigo lhe faria o favor de responder que, como diz, é de resto habitual. “Os artistas não devem falar. Devem pedir a pessoas com competência para lhes escreverem aquilo que eles devem dizer”, defende. Talvez tudo se passe dentro da sua cabeça, talvez tudo se passe dentro da sua criatividade...

Talvez até seja por isso (por não ser muito hábil com o código instituído socialmente) que inventou um alfabeto pictórico — e a cada letra fez corresponder um desenho (para o trabalho exposto no Centro de Arte Moderna, da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa). Se o *JL* tivesse adoptado o alfabeto que Pedro Portugal imaginou, talvez houvesse muito material (“palavras”, ideias, histórias...). Para além de uns “sims”, de uns “nãos” (a ordem é arbitrária, diz ele), de algumas frases incompletas e, mais raro, de algumas frases feitas, assim apelidadas pelo próprio. Provavelmente, teria dado para um “perfil” de muitas páginas...

Também os computadores parecem ser outro dos seus interesses. Usa-os como utensílios de trabalho. “Como um compasso”, acrescenta. E na exposição patente, até dia 30, na Fundação Gulbenkian, eles serviram para Pedro Portugal fazer um aviso: que os frequentadores de galerias e museus nunca mais voltassem a dizer “a frase emblemática, tradicional”: “Isso”, afirmam com o dedo em riste, “eu também faço”. Uma provocação? “Não, não é uma provocação. É dizer: “Então, faça”. E, remata, «pintura personalizada».

Nesta mostra, o visitante desenhará com a ponta dos dedos no ecrã o seu próprio quadro. Caso esteja interessado, pode depois visualizar a sua pintura nos endereços virtuais: www.pprom.pt ou www.ulusofona.pt/pp-rom. E, caso esteja orgulhoso do seu trabalho, pode também encomendá-lo a Pedro Portugal, que o assinará e pintará, em formatos já definidos, em acrílico sobre tela ou aguarela. Onde fica a sua criatividade? “Minha? Então, eu inventei isto tudo para as pessoas fazerem a sua própria pintura minha! Inventei o sistema que permite às pessoas... inventarem”. No entanto, ainda não houve nenhuma encomenda, “suponho que o comprador de arte é um comprador tradicional”, explica Pedro Portugal.

Ao aceitar falar para um jornal, o entrevistado tem duas “funções”: deixar-se fotografar e responder às perguntas do redactor. Agora, dando uma vista de olhos mais atenta à documentação, tudo fica mais claro. E regra quase infalível: quando Pedro Portugal responde, pede a um amigo que pose para a câmara (por exemplo, o actor Diogo Dória para o catálogo da exposição “*Anch’io son’pittore*” ou Pedro José de Andrade, para o número 5 da desaparecida revista *Kapa*. Desta vez, porém, foi ao fotógrafo do *JL* que calhou a sorte grande.» (LUÍS, 1999)

Rocha de Sousa escreve no *JL* a 6 de Outubro de 1999. «Até 30 de Outubro, no Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, está patente ao público uma exposição de um dos mais conhecidos pintores portugueses revelados na década de 80.

O que vemos à partida, para além de uma ampla projecção do “menu” na parede, resume-se a um velho cavalete (pertenceu a Vieira da Silva, insupeita) sobre o qual, como uma tela virgem, assenta um ecrã electrónico. Perto, numa espécie de mesa de trabalho, outra máquina regista os dados da pintura que pode acontecer, se e quando nós quisermos.

Cada um de nós, “autor” de pinturas adquiríveis, ganha assim, em interacção com a máquina, novos instrumentos de comunicação e de expressão: como se Vieira da Silva, encostando a máquina a uma parte da sua antiga instrumentalidade, ao velho cavalete, e servindo-se de novos códigos disponíveis, passasse a “bordar” a sua pintura através deles, com eles. O espectro de manipulação é bastante largo, entre formas de raiz geométrica (alteráveis e misturáveis) e um razoável menu iconográfico baseado no percurso de Pedro Portugal. É verdade que, no plano lúdico, nos podemos exercitar até ao limite da máquina, excitando as bases armazenadas no computador e seguindo as regras disponíveis. O problema parece simples, ao mesmo tempo divertido e sério, mas aqui é viável abrir-se um estado de questionação sobre “a ilusão da participação”: esta tanto se faz e nos envolve numa espécie de convencimento, como se desfaz e parece perder o dom de reaparecer. O observador-autor abre caminhos que pode apagar por completo num acto de insatisfação (o que por vezes acontece, mais dramaticamente, no *atelier do verdadeiro pintor*), assim como tem razoáveis fronteiras de operacionalidade para consolidar sucessivas experiências, sequenciais ou não. O modo de “brincar” que estes meios propõem, de uma ou de outra forma, implicam uma via pedagógica cujas vertentes podem ser levadas a sério.

A ILUSÃO NA PONTA DOS DEDOS

«Perante o “tudo pode ser arte” duchampiano e o “todos podem ser artistas” de Beuys, em que este dispositivo de Pedro Portugal nos introduziu, de que autoria se trata? A colaboração do visitante parece generosa ao inventar uma pintura ao artista; ou parece uma farsa se se considerar que ninguém é inteiramente artista; é simplesmente lúdica ou complexamente interpeladora conforme o utilizador. (1) Se optarmos, no entanto, pelo uso a maior profundidade que o meio satisfaz, e se nos despirmos das categories que nos atribuímos nesta sociedade ainda primitiva de cerimónias, o exercício vale mais do que parece à primeira vista — e ninguém está aqui a pensar em “pontos de chegada”, se o são, como “Mona Lisa” ou “Guernica”.

Os dedos parecem possuídos de magia, pintam e despintam, usam dados iconográficos ou tratam apenas de jogos de cor e ritmo. Nesse sentido, esta proposta funciona plenamente na elucidação de alguns dos lugares-comuns da recepção contemporânea da arte, entre os quais o da participação do público: não é sempre óbvia, nos trabalhos que a propõem, a natureza das trocas, da apropriação, da resposta.

A autoria partilhada é aqui tão insignificante quanto indiferente, e tão indiferente quanto a pintura que dela resulta.

Da ordem das inúmeras transformações impostas no século XX às artes em geral, e às artes plásticas em particular, a imagem electrónica decorrente da tecnologia proposta por Pedro Portugal não acede se não a conjugações de limite visível. Apesar da sua fascinação, a máquina produz “efeitos” que ficam a grande distância, por exemplo, das pinturas atrás referidas. Mas põe problemas como acontece no “realismo” obtido, com auxílio do computador, nas “manipulações digitais” do cinema e da fotografia. É possível, neste momento, realizar imagens electrónicas que nenhum dos meios tradicionais nos permitiria: em todo o caso, e é bom dizê-lo desde já, a arte apoiada no computador, podendo ultrapassar a capacidade “gestual” humana, está longe (estará sempre, porventura) da “identidade” que acontece ao nível das nossas escritas e do nosso imaginário.

A pintura — como diz Leonor Nazaré no seu texto “A CARÍCIA” — não tem hipótese de existência “legítima” no trabalho de Pedro Portugal. Esta verificação toma-se logo a seguir paradoxal; a autora reconhece e escreve que através daquele meio, a “pintura no entanto abunda”; “como um retorno reprimido, que não chega a ser exactamente reprimido. A produção artesanal da pintura é vivida como uma compulsão vagamente feita de culpa e teimosia, prazer e desgosto, e encena com o título desta exposição uma suposta vitalidade. Mas Pedro Portugal vê o início do seu percurso em pintura como uma puerilidade sentimental abstracta que deixou de lhe fazer sentido. A pintura passou a ser antes um assunto e continua a sê-lo de forma tão profícua quanto o pode ser a avaliação dos seus públicos, a quem entretanto mostra um espelho.”

Todo este processo, contudo, encontra os seus escolhos, à partida, nas formas pré-existentes combináveis e que parecem alargar as várias imagens a uma infinitude teórica. De facto, sejam quais forem os meios, a liberdade entendida à luz dos processos filosóficos da contemporaneidade abre ao homem, entre a alegria e a dilaceração, hipóteses formais desarticuladas, pela positiva, dos extraordinários graus funcionais das máquinas já ao nosso dispor. O “gesto” — aqui referido no sentido mais amplo possível, incluindo a própria mobilidade visual — associa de forma indelével o pintor e a pintura: e não se pode dizer que essa relação tenha morrido, como não morreu a história, antes se antevêem aí, aparentemente sem limite, novos começos.

É nesta linha de reflexão que Maria Teresa Cruz afirma, a certa altura do seu texto “A ARTE, O GESTO E A MÁQUINA”: “O lugar do pintor está, pois, menos acessível do que pode parecer a um primeiro olhar sobre o jogo. No CD-ROM que acompanha e prolonga esta experiência fora do espaço da exposição, pode ler-se, aliás, a advertência quase moralista: não voltes a dizer isto também eu fazia.”

MULTIMÉDIA E OUTRAS COISAS

Voltemos a abordar a questão que se coloca perante o monitor “digitalmente” accionável e a memória sugerida pelo cavalete de Vieira da Silva. Ao longo dos diferentes níveis de contacto com a aplicação, o utilizador é convidado a executar diversas operações de combinatória e arranjo gráfico, a partir de um número limitado de formas apresentadas, formas essas que correspondem a um universo pictórico claramente demarcado, retirado do autor Pedro Portugal e por ele seleccionadas para este projecto. (3)

A verdade, portanto, é que geramos muito do que já foi gerado sem contar com as restrições funcionais dos próprios aparelhos. Dir-se-á: mas isso é o que acontece com qualquer pintor de cavalete, toda a sua viagem encontra escolhos, barreiras, inibições. Assim será; mas por enquanto com diferenças substanciais — a grandeza que ele retira dos seus limites próprios e instrumentais, o direito que “ainda lhe assiste” de pintar seguindo o imenso percurso que vem da arte rupestre até à “Mona Lisa” ou à recorrência mista de Tâpies, entre milhares de outros operadores. Por isso é que a experiência de Pedro Portugal, limitada perante o universo ainda inexplorado da pintura não-electrónica, se torna pedagógica: diz-nos quanto estamos atrasados para ultrapassar o caos cintilante da pulverização estética do século XX.» (SOUSA, 1999)

Há curiosa uma nota no jornal *Diabo* n.º 1184 sobre esta exposição: «... tendo por base os conceitos estéticos deste pintor, Pedro Portugal, uma exposição única de pintura, sem fisicamente de facto se tratar da apresentação dos trabalhos. Esta mostra de pintura não exporá obras físicas, tão-somente se transformará num *workshop* quotidiano do visitante.

A ideia, numa proposta e sensibilidade únicas, tem por base a interactividade com o visitante que utilizará um programa informático, criado pelo artista, com propostas cromáticas, formas, fundos e dinâmica que cada um poderá manipular e visualizar num

monitor suportado por um cavalete que pertenceu a Vieira da Silva. O resto da obra caberá à criatividade de cada visitante decidir, pois as opções para tornar os actos e o trabalho numa realidade para além da virtualidade vão desde a impressão em casa, via suporte informático, ou via Internet, passando mesmo por uma encomenda ao artista que a realizará em acrílico, tornando-a realidade de facto para a posteridade.» (Diabo, 1999)



289

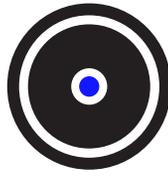
289

David Santos escreve na revista *Arte Ibérica* n.º 29 (Nov. 1999) um artigo intitulado «Também eu sou pintor?»: «A interrogação é simultaneamente ancestral, introspectiva e permanente. Pedro Portugal transfere-a agora para o comum utilizador da comunicação informática. Sob a herança de Duchamp e Beuys, o artista convida de forma derrisória e digital, uma vez mais, à prática do distanciamento, da partilha e da desestruturação da autoria. Implicando sempre um sentido crítico-apelativo às suas acções, Pedro Portugal tem vindo a realizar um dos percursos mais estimulantes da última década. Desde a “exposição-performance de matriz dada-formal” dos “Ases da Paleta” (1989) ao *Portugal Comic Book* (1997), ou à mais recente proposta apresentada na sala de exposições temporárias do CAM, “*Anch’io son’pittore*” (1999), somos sempre confrontados com uma espécie de provocação sedutora e reflexiva sobre o sentido e a necessidade da arte, a sua inevitabilidade ou o infortúnio que em parte a tem caracterizado neste último século.

Colocar num cavalete que pertenceu a Vieira da Silva um computador programado enquanto paleta formal e simbólica, oferecendo desse modo ao visitante a oportunidade de compor digitalmente a sua pintura, é uma estratégia que reforça, antes de mais, a tónica sobre a questão da autoria, tantas vezes abordada ao longo deste século. Todavia, a incursão sobre o meio informático e tecnologicizado dessa imagem aparentemente próxima da pintura, atribui ao projecto de Pedro Portugal, “*Anch’io son’pittore*”, características, pelo menos, renovadoras do sentido da autoria artística. Atento quer à desconsideração das vanguardas nas últimas décadas, quer ao ligeirismo ecléctico do “regresso à pintura” preconizado no auge dos anos 80, Pedro Portugal cedo procurou nos novos sistemas de comunicação, como a internet, uma via alternativa para o relançamento das questões da autoria, da sua diluição aparente, do estigma da originalidade, produção e reprodução da imagem criada, ou sobre a fruição “passiva” do objecto de arte por contraste com a mais “interactiva” e complementar fruição estética que os novos sistemas informáticos parecem promover. Sem nunca fazer a apologia do meio, o artista (que permanentemente se interroga sobre a actualidade e função do seu próprio estatuto...) apresenta aqui uma proposta de co-autoria que brinda os novos parceiros sobretudo com a (in)autenticidade da sua nova tarefa.

Será que compor uma imagem a partir de um conjunto de formas preexistentes (e definidas por quem alcançou já o estatuto de artista) poderá significar uma aproximação válida ou artisticamente legitimada a esse gesto “nobre” que é a pintura? Poucos serão os que acreditam em tal processo... Ao mesmo tempo, a intenção de Pedro Portugal passa sobretudo pela interrogação operada no visitante que decida responder à proposta de participação que o seu projecto apresenta. Contudo, o nível paródico de “*Anch’io son’pittore*” esconde uma seriedade dissimulada nessa espécie de “anti-ironia”. É como uma estratégia de duas faces, “aqui estão as pinturas que os senhores pensam que são irónicas mas se referem à vossa própria patetice de consumidores de arte de forma literal e por isso sem ironia... A anti-ironia é muito mais sarcástica, por passar da terceira a segunda pessoa e se dirigir a cada consumidor. O mau tratamento a que os submete tem o carácter perverso de se tornar sedutor”. (Leonor Nazaré, cat.da exp., p. 8).

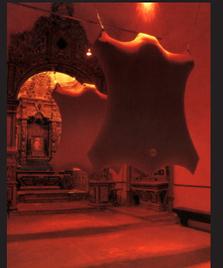
Na herança viva dessa desilusão activa que foi Dada, Pedro Portugal encena as virtudes do meio artístico mais obsoleto para melhor revelar as suas verdadeiras contradições, expondo ao ridículo a pretensa seriedade que perpassa ainda em determinados núcleos de especulação estética. No abandono de uma rebeldia sonhadora, é ainda num contexto de “terrorismo *soft*” que Pedro Portugal reafirma a sua posição de desconfiança e distanciamento.» (SANTOS, 1999)

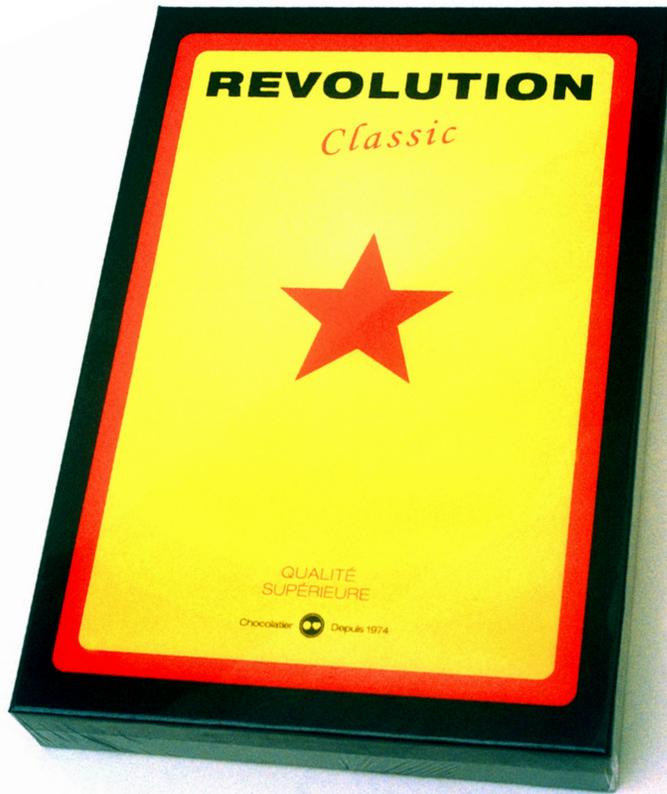


CONTEMPORÂNEO



290, 291, 292





ASSORTIMENT DE 25 BONBONS DE CHOCOLAT
TABLEAU DE SÉLECTION

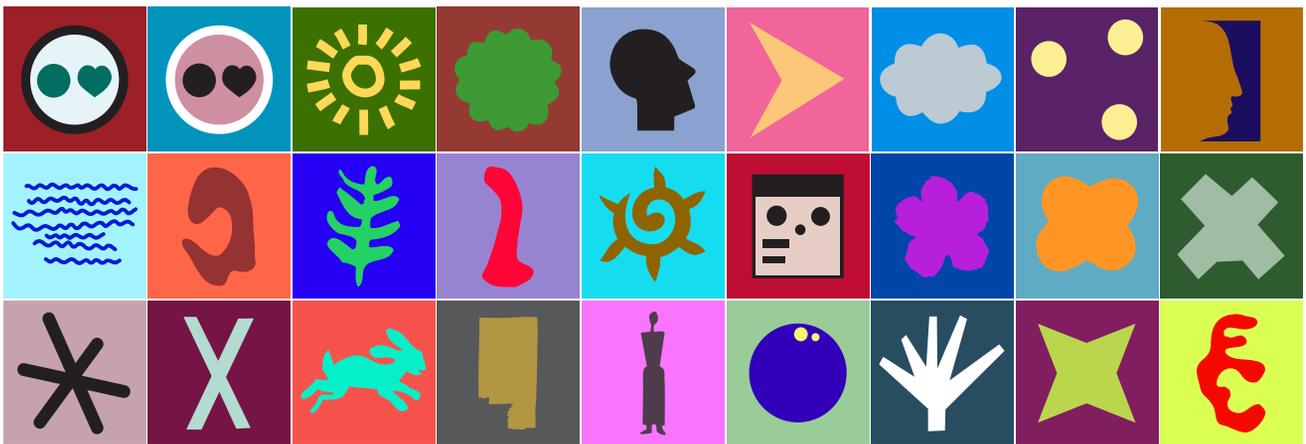
 POMBAA Pâte de truffe enrobée de chocolat blanc. <small>[Avestúpidastufadadéas]</small>	 AFRICAN JEWEL Praliné aux noisettes enrobé de chocolat noir. <small>[Chocolate perdido em doce de diamante]</small>	 SMOKE Truffe au Pisto et au Cointreau. <small>[Única sensação de fogo]</small>
 BOMBOMBA Raisin, cognac et pâte d'amandes. <small>[Petardo alegórico sem estilhaço]</small>	 CHOC-DEI Pain au vin rouge enrobé de chocolat au lait. <small>[O meu corré é a revolução ou trufáde sem rocheio ou o deliro adocicado do Papa hóitás]</small>	 AMOUR DE MÈRE Truffe au caramel. <small>[2 dedos de penúia]</small>
 FLEUR REVOLUTION Curaçao de chocolat au lait. <small>[Todos para o campo: preparem já! ou Multões vermelhas exangues gritando]</small>	 NOIR NOIR Pâte de cacao aux pépites d'amandes. <small>[Saudinhos de Lourenço Marques # Dois Regionais]</small>	 FUGITE-BRESIL Diamants de rougeline avec des éclats de caramel. <small>[Abilata pason-parfet ou A cachuça alimentá 1 milhão de Portugueses]</small>
 OR-COMUNISTE Truffe au champagne et fruits rouges. <small>[...ho por pouco]</small>	 MFA Marzipan Fondant d'Amandes. <small>[Os novos amantes de Maria]</small>	

REVOLUTION  BOMBOMBOM





294



295

Em Novembro de 1999, a Fundação de Serralves edita o livro *Panorama da Arte Portuguesa do Século XX*, com coordenação de Fernando Pernes. Os anos 80 ficam a cargo de Alexandre Melo (pág. 311): «PEDRO PORTUGAL — O trabalho de Pedro Portugal ao longo dos anos 80 poderia caracterizar-se por uma vocação geométrica e uma atitude irónica.»

A vocação geométrica, na organização rigorosa de uma multiplicidade de pontos de vista e na utilização sistemática de códigos sistematizados de representação. A composição dos trabalhos obedecia a uma rígida estrutura predeterminada em que os diferentes efeitos e confrontos eram cuidadosamente calculados.

A ironia, devidamente enquadrada na vaga da “citação” e da “apropriação”, manifestava-se na desenvoltura das decomposições e recomposições de fragmentos, marcas de estilo ou tiques pessoais de diferentes famosos artistas contemporâneos portugueses ou estrangeiros. Pedro Portugal inaugurava a sua metódica, e prolongada até ao presente, actividade de recolha, processamento e exibição de mostruários condensados da produção artística contemporânea.

No final da década de 80, o trabalho de Pedro Portugal alarga e explicita uma intenção de comentário crítico à situação artística, cultural, social e política de Portugal. Ao longo da década de 90 assistimos a uma crescente diversificação

dos horizontes do trabalho do autor. Uma diversificação das formas materiais de trabalho, com predomínio das instalações realizadas com objectivos específicos. Uma diversificação das intenções sociais das intervenções, com uma forte componente de preocupações ecológicas e crítica política. Uma diversificação das formas de divulgação da actividade, com a organização de associações antes de mais uma realidade virtual em computador, vem trazer um novo nível de complexidade à omnipresente questão do fim da pintura ou da tradição estética e cultural que normalmente se lhe associa.»

(MELO, 1999: 311)

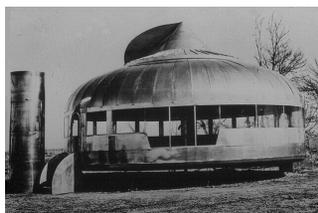


Paulo Martins Barata escreve para o n.º 6 da revista *Prototipo* (Dez de 2001):
«Glocal Dwelling»

*For if we can be sold on accepting dictators in matters of taste and how our homes are to be ordered, our minds are certainly well prepared to accept dictators in other departments of life.*¹

Numa clara alusão à casa que o arquitecto alemão Ludwig Mies van der Rohe acabara de construir para Edith Farnsworth em Plano, Illionis, em 1951, com o artigo “The Threat to the Next America,” Elizabeth Gordon advertia as leitoras de *House Beautiful* para os perigos da ortodoxia minimalista. A transparência literal desta casa que para Gordon não passava de “uma gaiola de vidro suspensa em estacas,” dificilmente sustentaria as virtudes domésticas predicadas para a dona de casa do pós-guerra. Por sua vez, a casa punha termo à relação frustrada de uma cliente que nunca encontrara no pequeno edifício sedução comparável à que o arquitecto exercera sobre ela. Com a progressiva reconfiguração da esfera do público e do privado, passados quase cinquenta anos sobre este auto-de-fé da modernidade, a casa Farnsworth perdeu o seu carácter intimidatório e poderia hoje em retrospectiva servir as páginas de qualquer revista de decoração; a recepção da experiência minimalista banalizou-se a tal ponto que mesmo a sua base fenomenológica parece hoje redundante face à apropriação comercial da sua forma-estilo, aquela mesma que empresário inglês Terence Conran soube habilmente recuperar para o imaginário doméstico da classe média. Nestas circunstâncias não é de estranhar que o canónico *Fachbauwerk* Miesiano, esgotado como expressão crítica na arquitectura, possa ser recuperado para a esfera da arte e, à la Greenberg, afirmar uma existência independente e autónoma como objecto artístico. Mas até essa proposição se teria esgotado na arte como sugere Nicola di Battista: “*The paradox is that both the artists and the architects seek solutions to their problems in disciplines that have by now changed and which can only offer a parody of themselves...*”² Desse precário *interface* entre a arte e arquitectura resta agora apenas essa forma de paródia subversiva quase Dada, a que não é indiferente o universo morfológico de *La Machine Celibataire* de Marchel Duchamp,³ e com a qual Pedro Portugal pretende restituir habitabilidade crítica ao estafado modelo da cabana pós-industrial.

298



297



298



299



Os termos em que o protótipo da unidade habitacional *Glocal Dwelling 300* se propõe sugere desde já a ambição de reconciliar uma matriz tecnológica universal com as diversas inflexões regionais e funcionais em que o modelo pode ser inscrito. Assim, ao normativo esqueleto de perfis metálicos da tipologia de base é-lhe acrescentado um *chariot* que serve de mola de compensação para terrenos instáveis, anunciando uma mobilidade próxima da casa *Dymaxion* desenvolvida em pleno “New Deal” pelo

Dr. Richard Buckminster Fuller e apresentada em protótipo na revista *Shelter* em 1932. Embora o *ethos* tecnocrático com que o *designer* americano admitia resolver o problema da habitação no planeta esteja ausente na proposta de Pedro Portugal, a tipologia “Alentejo”, em que a leve estrutura metálica revestida a vidro e cortiça é apoiada num “*dado*” de alvenaria de pedra, cria condições genéricas de habitabilidade próximas das *case-study houses* de Los Angeles, um programa lançado em 1945 pelo editor John Estenza e notavelmente cumprido nos projectos de Charles e Ray Eames, Pierre Koenig e Craig Ellwood, entre outros. Descomprometida das preocupações de elegância formal dos mestres Californianos, o letárgico *Glocal Dwelling Alentejano* sugere uma objectividade etnográfica comparável à da essencial cabana primitiva das Caraíbas apresentada na Grande Exposição de Londres (1851) a partir da qual o arquitecto alemão Gottfried Semper ilustrou a tese dos quatro elementos da arquitectura. Claro está que o paralelo é exclusivamente conceptual (tal como a própria taxonomia Semperiana), mas só nesses termos se pode entender a aplicação do revestimento de cortiça⁴ no tímpano dos módulos, o *Wandbereiter* em tudo semelhante ao cerzir de tapetes que para Semper seria o acto fundador do habitar.

Na proposta para a mata de Monsanto, a tipologia *Glocal Dwelling* surge como equipamento disciplinador do libido anónimo e, sob o título de “Unidade de Apoio

Social,” propõe-se animar e requalificar urbanamente a mais velha profissão do mundo; um processo que nas zonas *red-light* das cidades Protestantes encontra um corolário sugestivamente Flaviniano.



Se a proposta de “dignificar” uma profissão considerada “indigna” não é nem ética nem socialmente reconciliável com as luzes da cidade de Santo Agostinho, também é certo que a montra-podium de Pedro Portugal não aspira a libertar a mulher (ou o homem) da violência psicossomática que representa a venda do corpo.

Aqui, tal como nas mitologias de Roland Barthes ou nas pinturas de Richard Hamilton, trata-se de uma reflexão em torno do sentido épico e estético da experiência do quotidiano, em que a mobilidade contingente dos *trailers* expositivos, incompatível com a noção de *domus*, se sugere próxima do *habitat* bio-realista do arquitecto Richard Neutra. Este último, autor por excelência da transparência e mobilidade espacial nos ambientes domésticos, habilmente canonizada nas fotografias de Julius Schulman, entendia a arquitectura como um ecossistema susceptível de ser coreografado como um complexo *ballet* bio-físico e bio-químico.⁵

Em última análise, o *interface* arte-arquitectura proposto em Glocal Dwelling não se deve esgotar num âmbito estritamente disciplinar. “...poeticamente, o homem habita a terra...” Esta frase, de um poema de Hölderlin, inspiradora do seminal ensaio de Martin Heidegger com o mesmo título, confirma por complexas derivações etimológicas o sentido essencial do habitar. “A construção autêntica” diz o filósofo alemão, “só ocorre se houverem poetas, poetas que tenham por medida da arquitectura, a estrutura do habitar”.» (BARATA, 2001: 27)

1. Elizabeth Gordon, «The Threat to the Next America», *House Beautiful* 95, N.º 4 (Abril de 1953), pg. 127.

2. Nicola di Battista, in Kenneth Frampton. «In (de) Nature of Materials: A Note on the State of Things», *Daidalos: 56 Part III/1995*, p. 19.

3. Yehuda Safran, *Empires and Kitchens: Smell, Smoke and Fire*. Manuscrito não-publicado de 1997, em depósito na Biblioteca da Universidade de Colúmbia, em Nova Iorque.

4. Não deixa de ser demonstrativo das migrações *in loco parentis* que o pavilhão de Portugal para a exposição de Hanover 2001, projectado exclusivamente na esfera disciplinar da arquitectura por Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, se desenvolva sobre a mesma matéria conceptual de Pedro Portugal.

5. Sylvia Lavin, «From Architecture to Environment: Richard Neutra and the Postwar House.» *Daidalos: 68/1998*, p. 69.

6. Martin Heidegger, «... poetically man dwells...», in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*.



No texto de apresentação da obra 2 Match For PPortugal” enquadro assim o statement artístico: Para Platão, a arte é uma imitação de uma imitação. Para Plínio, uma sombra de um sonho. A cidade, na teoria de Gordon Childe, pressupõe metalurgia, mas a metalurgia que pressupõe não é metalurgia ao serviço do «racional» «domínio sobre a natureza», nem sequer ao serviço da guerra, mas a metalurgia ao serviço do compíscuo (e sagrado) consumo.

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 tem de se pagar com mais acumulação de monumentos... As novas cidades desenhadas ou sonhadas pelos arquitectos reflectem a psicologia agressiva masculina de revolta contra os princípios femininos da dependência e da natureza.

O Pavilhão de Portugal (Expo'98, Lisboa) ainda é um *totem* ao Portugal maternal e ultramarino e, como Solness no «Master Builder» de Ibsen, o arquitecto-artista sacrifica-se para endeusar o seu edifício — política, erecção e imortalidade *oblige*.



303



304



305

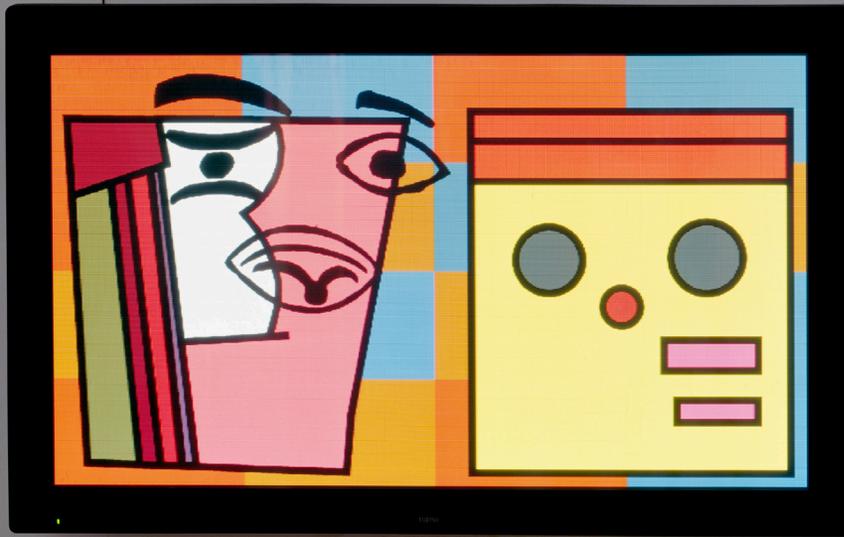
304



306









308

313



314

Ever Evora trailer
 Pestana Palace, Lisbon 16.11.03
 Speakers: Michelle Nicol, Stephanie
 Moisson-Trembley, Hans Ulrich Obrist,
 Pierre Bismuth and Pedro Portugal
 Organization: Centro de História de
 Arte of Evora University
 Concept: Glamour Engineering™,
 Zürich
 Sponsors: Ministério da Cultura and
 JP Vinhos



Contributors:
 José Alberto Machado, Clara Menêres, Paulo
 Rodrigues, Adelaide Cruz, Regina Branco,
 Filipe Rocha da Silva, Ian Duncan, Isabel
 Alves, Joe Berardo, José Lemos, António
 Costa, Vera Cortês, Rudolph Schürmann,
 António Caramelo, Bodil Eide, José Manuel
 dos Santos, Paulo Mendes, José Gomes Mota

Will Ever Evora be the most intriguing symposium in the cultural life of Portugal?

Please send your questions on Ever Evora to Hans-Ulrich Obrist:
HUU@compuserve.com

glamour engineering™

MIC MINISTÉRIO DA CULTURA

Centro de História de Arte da Universidade de Évora
 Curso de Artes Visuais da Universidade de Évora





317



318



Pedro Proença escreve em 2001 o texto «Sutra para Pedro Portugal» (não publicado):

SUTRA PARA PEDRO PORTUGAL

«Porque choram os artistas? Porque é que os seus rostos se contorcem numa inexplicável agonia? O seu sofrimento é pleno? Estão angustiados? O que é que os faz sofrer? Sofrem como “homens” ou como “artistas”? Sofrem por causa do seu corpo, da sua vida privada ou “devido a circunstâncias sociais”?

Porém P.P. é um sábio!

Voluntariamente? Involuntariamente?

O seu *modus operandi* sempre foi budista antes de ser o budista que ele não é. P.P. nunca reclamou para si nenhuma tradição religiosa. Ele é indiferente às tradições religiosas.

Seguramente ele é um buda porque nunca quis ser um buda.

Todos somos budas sobretudo quando não tentamos ser budas.

Ele é filho, neto e bisneto das tradições frias: Duchamp, Warhol, Reinhardt & Cage. Ele é frio como eles e não morno como os que se reclamam dele.

As suas pinturas são sempre a mesma pintura, igualzinha a si própria, indiferentemente a mesma. As suas pinturas não são o que se vê nas suas pinturas mas sim as possibilidades que fazem com essas pinturas aconteçam.

As suas pinturas nada têm a dizer. Foi isso que me escandalizou noutros tempos. E no entanto são belas. E, no entanto, têm força e vão continuar a ter força.

O que é que P.P. poderia dizer com as suas obras? Será que temos algo para dizer? Será que ele quer dizer alguma coisa? Será que as coisas querem ser ditas?

As suas pinturas podem ser concebidas e executadas por qualquer pessoa. As suas pinturas podem até ser compostas e executadas sem nenhuma pessoa. Ele já o demonstrou numa exposição.

Inventar obras de arte é programar, é criar *softwares*. É seleccionar formas. É combiná-las.

Será isso indiferente ao sofrimento?

Será que isso tira a legitimidade que o suor dos artistas pode dar?

P.P. é o único artista que conheço que preferia não ser artista.

Mas é artista.

E faz uso da sua condição de artista, porque no fundo ele é naturalmente artista, como se calhar todos somos naturalmente artistas quando nada temos para dizer, nem buscamos fama ou dinheiro, nem renunciamos à fama ou ao dinheiro.

Se P.P. quisesse ser artista talvez não fosse artista.

A sua obra até podia ser uma montanha de pretenciosismos.

Mas ele não pretende nada.

Faz uma escultura que é uma garrafa de água. Apenas uma garrafa de água. Logo surge grande barulho. Escândalo! Tribunais!

Quantas vezes não deu P.P. entrevistas com respostas aleatórias, que vinham não se sabe de onde e que encaixavam perfeitamente?

Quantas vezes foi outra pessoa fotografada como sendo Pedro Portugal?

Qualquer um é P.P. desde que seja fotogénico. Qualquer texto é de P.P. desde que esteja bem escrito. Qualquer «boa» pintura é do P.P. sem que precise ser mais do que isso.

P.P. está a transformar-nos nele, isto é, está a transformar-nos em nós mesmos.

Mas os artistas continuam a chorar!

O seu choro será irónico?

O seu choro é teatral?

O seu choro é autêntico?

O seu choro é fingidamente autêntico?

Nunca o saberemos...

A arte de P.P. está para lá, muito para lá, da arte reactiva da ultima década.

Os artistas choram, mas ele não chora, mesmo quando se fotografa a chorar.

Estes artistas, como todos os outros artistas, podem ser autênticos no seu sofrimento.

P.P. é autêntico, apenas e apenas, no seu não-sofrimento.

É claro que P.P. não se importaria nada de ser muito rico e famoso, mesmo não fazendo nada por isso. O acaso é que decide. Pode ser que aconteça.

E pergunto: será que ainda vale a pena sermos artistas? Será que ser artista não é uma ilusão estúpida estupidamente reconhecida? Será que as obras de arte não são objectos inúteis num mundo inútil que um dia, próximo ou distante, desaparecerá?

Mas como o mundo não acaba nem deixa de acabar... os artistas choram & choram & choram.

Porque estamos no presente, porque estamos para além de qualquer fim, nós, que somos e não somos artistas, choramos e não choramos.

Que aqueles que choram olhem para estes retratos patéticos, absurdos, idiotas, hipoteticamente comoventes, e se confrontem com eles!

Irão deixar de chorar? Não sei... Não faço ideia... Não sou sábio, nem sequer sei porque é que o P.P. fez estas obras das quais, sinceramente, gosto!

Julgo-as, acima de tudo, indispensáveis.

As obras fazem-se porque se fazem. As explicações podem ser muito boas mas não passam de explicações. Quer dizer: invenções, conjecturas fantasiosas.

Quando as explicações são sublimes dão-me vontade de rir.

Mas a maior parte das explicações são meramente grosseiras.

É pena!

Será por causa disso que os artistas choram?

Sim e não.

Eu, que não sou o P.P., que tenho outra maneira, menos fria, de ir directo ou indirecto aos assuntos, que sou um pouquinho mais nietzschiano que P.P. (porque ser nietzschiano é um equívoco) e muito menos naturalmente budista que ele, confesso que, sim senhor, choro e rio e por aí adiante.

E isso sabe-me bem.

Provavelmente nunca serei o sábio que sempre quis ser. Porque o quis ser. E pinto de outros modos, com temperaturas mais elevadas.

O acaso, mais uma vez, fez-nos frios & quentes, emotivos & indiferentes.

Mas uma coisa é evidente, desde que estes retratos foram feitos, com molduras douradas e tudo: é que os artistas choram, para além de todas as teorias e verdades. Choram sem retórica porque quando choram com retórica não passa de um *bluff* carnal. E choram com mais convicção quando não fazem «arte», porque se chorassem como forma de arte seriam, asseguro-vos, uns hipócritas.

Estas obras de artes não são obras que choram mas obras que mostram que o choro existe, que é incontornável, que é a expressão mais sintomática do sofrimento que é a pele do mundo.

Todo o bom budista o sabe e também acredita que podemos despir essa pele.

Alguns também dizem que o Nirvana é o próprio Sansara.

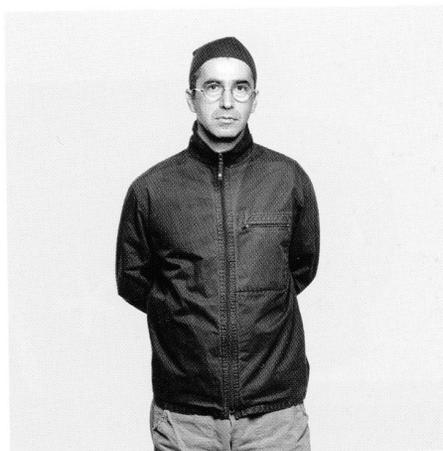
Que a pele do mundo é já a sua própria extinção porque não tem nenhuma consistência.

Morrer e sofrer têm o maior dos prestígios e servem para legitimar tudo e mais alguma coisa.

A legitimidade do que quer que seja só acentua a opressão e procria sofrimento. Os «homens» sofrem, mas não choram. Os heróis não choram. E se alguém chora apenas chorando são estes homens que deixaram de ser «homens». Se calhar são artistas.» (PROENÇA, 2001)

Em 2007, o Instituto Camões publica a obra *Arte e Artistas em Portugal*, de Alexandre Melo: «Começou por frequentar um curso técnico de construção civil antes de iniciar o seu percurso artístico. Já na ESBAL é um dos fundadores do movimento Homeostética. A primeira individual tem lugar em 1985, ano em que termina a licenciatura em pintura. Apresenta pequenos quadros a óleo e pastel denunciando um código de estilização figurativa ou, mais genericamente, um sistema de sinais, reportável à banda-desenhada e ao cinema de animação. A aproximação aos grafismos não é feita através de qualquer espontaneidade ou facilidade de execução mas, pelo contrário, através de um meticuloso trabalho de composição, com constante recurso a apurados jogos de contrastes e simetrias. No entanto, Pedro Portugal não é apenas um pintor, é também um “agitador” cultural. No final da década de 80, o seu trabalho alarga e explicita uma intenção de comentário crítico à situação artística, cultural, social e política de Portugal. De entre as obras que obedecem a esta motivação refira-se o eucalipto invertido instalado na rotunda do aeroporto de Lisboa em 1991.

Ao longo da década de 90 assistimos a uma crescente diversificação dos horizontes do trabalho do artista. Uma diversificação das formas materiais de trabalho, com predomínio das instalações realizadas com objectivos específicos. Uma diversificação das intenções sociais das intervenções, com uma forte componente de preocupações ecológicas e crítica política. Uma diversificação das formas de divulgação da actividade, com a organização de associações de artistas e de estruturas de pesquisa e difusão.



343

É significativo o recurso decisivo à informática, com a produção de pintura cuja concepção e existência tem antes de mais uma realidade virtual em computador, e cuja execução compete ao espectador que assume um papel activo na criação da obra. Pedro Portugal trabalha de forma multifacetada a omnipresente questão do fim da pintura ou da tradição estética e cultural que normalmente se lhe associa, questionando em simultâneo a possibilidade da arte hoje e a sua função social.» (MELO, 2007: 198)

No fim de 2005 fabrico o «Systema Treticonográfico». É um sistema que confere a qualidade de entidade simbólica às componentes que trabalham entre si para produzir o que é designado por arte: Artista, Arte, Espectador, Critério, Ostentação, Passado,

Beleza, Mal, etc. Estas entidades têm personalidade e características próprias e relacionam-se umas com as outras por linhas de familiaridade, atracção e importância. O resultado formal foi a produção de um conjunto de 7 pinturas e 12 desenhos, disposto em esquema na parede da galeria António Henriques em Viseu.

Esta invenção permitiu a invenção de outra: o «Explicadismo». Desenvolvido com Pedro Proença, o «explicadismo» é uma *endoteoria* de arte radicada na expectativa de que a arte é auto suficiente e auto-generadora.



321

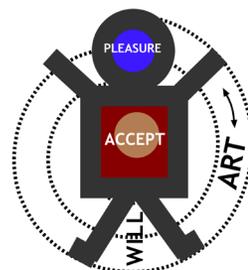


322

Como escreve em 2007 Jorge Ramos do Ó para o catálogo da exposição «Eu Explico», num texto intitulado «A arte que explica o que tem a explicar»: «Veículo sincrético do explicadismo, Pedro Portugal oferece-nos pistas para uma descodificação do explicadismo em obras rigorosamente explicadistas. O que faz suceder à nossa frente é, antes do mais, um exercício simultaneamente teórico e artístico. Apresenta um tipo de pintura que se destina no essencial a produzir hipóteses interpretativas — feixes ininterruptos de *expliques* — e incita o espectador a abandonar a passividade que tradicionalmente constitui a sua posição, levando-o a querer inteligibilizar, por si mesmo, as formas e as forças de emergência de todo e qualquer exercício pictórico. Os termos do vocabulário de Portugal são, como parecerá logo evidente, circunscritos, mas as séries e combinações das imagens que nos disponibiliza são infinitas. Esta sua pintura, que compreende as formas de resgate directo e indirecto do passado, bem como se hibridiza entre propostas e autorias incompatíveis e tende a ignorar todo o tipo de fronteiras estilísticas, velhas ou coevas, coloca-nos frente a frente com a ideia maior do nosso tempo — a de que toda a pintura é um devir-retorno à própria pintura. Trata-se, então, sempre, de fornecer as linhas e as modalidades de um dispositivo inacabado, de produzir uma ventilação estratégica postulando que a arte não é senão uma prática destinada a procurar explicar o sentido de si mesma.

O explicadismo impõe-se como a última e mais firme superfície de interpenetração do vocabulário artístico. Cada gesto e cada incisão de Pedro Portugal concretizam-se a partir de uma compreensão dos limites do próprio exercício pictórico. O seu explicadismo traduz o princípio de que toda a conceptualização, vivificante e vivificadora, só encontrará condições de emergência e de consolidação no jogo de demarcação, desdobramento e distanciamento. Num corpo-a-corpo com a própria pintura. O explicadismo traduz-se, assim, dir-se-ia, numa caligrafia construída toda ela em margens, entrelinhas, tecidos e interstícios. É assim que Portugal se embrenha numa arte que, na direcção sugerida por Derrida, devemos perceber ao mesmo tempo como “insistente” e “elíptica”. É também por isso que o descobriremos nestas pinturas sobretudo arrastando fragmentos de imagens-conceitos, numa cadeia interminável que gera as suas próprias diferenças a partir dos traços, dos planos de imanência e dos simulacros recolhidos.» (Ó, 2007: 5)

317



333

Systema Treticonográfico

Símbolos MAJOR:

I. Artist (10 Tp); II. Art (10 Tp);

III. Spectator (5 Tp); IV. Leviathan (5 Tp); V. Kritérion (5 Tp); VI. Oedipus (5 Tp); VII. Ostentatio (5 Tp)



I. Artist

Primeiro símbolo major do systema

Treticonográfico: Artist is the demiurgic cause. Possesses the Mimeocasustic Device. He uses MD to influence everyone. Omni-connective interaction with POLINVENTATORIUS. Thinks ± as a *Equus Hobby*. PLEXUS. ARTOID. (10 Tretipoints)



II. Art

Segundo símbolo major do systema

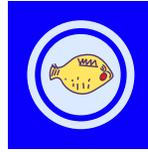
Treticonográfico: Art is a composite *affinity of *Memes Efficax* addition. <NASCIRE>. Art is everywhere [*ars omnia*] -- after-be-all-and-done-by-everyone. Mother of Spectator and Beauty. NEXUS. ARTOM. (10 Tretipoints)



III. Spectator

Terceiro símbolo major do systema

Treticonográfico: Spectator is friend. Sometimes he gets shocked with tiny hummingbirds that fly around Art. NEPTUNIAN * Kharaktér - *Inconstant* [deviant]. Exists in numerous replications with different colours and variable gravity. (5 Tretipoints)



IV. Leviathan

Quarto símbolo major do systema

Treticonográfico: Leviathan, "Levi" (nic) is the criteria master. IDEA - MAGMA - POLITIA. Concupiscent, gourmand, magic, committed. Son of Artist and One > § B " (T(46` H,-Z,-` Induktio Kunstect (5 Tretipoints)



V. Kritérion

Quinto símbolo major do systema

Treticonográfico: Kritérion, half brother of "Levi", TÈTRAETHIQUE. EXA-ALMA [Choosex]. Pai de Option e Preteritus. Author of "Civil Yes. The Wandering Of Acceptance". Never go out at night. (5 Tretipoints)



VI. Oedipus

Sexto símbolo major do systema

Treticonográfico: Oedipus icon's the first artist to put out his own eyes. "See is follow" [*autosequitur*]. Lover of Option. "Odis" (nic) has a desperate need for Blueberry Pie. Some say his eyes are blue because of his craving for it. (5 Tretipoints)



VII. Ostentatio

Sétimo símbolo major do systema

Treticonográfico: Ostentatio is the courage comander. Master of luxury and wealth. [*Exclusio, extrudere, nihiliat, fatuus*]. Ostentatio hates for anyone to be lonely! What's with that look? Is Ostentatio happy? Sure he is! He smiles on the inside. (5 Tretipoints)

Símbolos MINOR:

i. Preteritus (1 Tp); ii. One (1 Tp); iii. Anonumus (1 Tp); iv. Tension (1 Tp); v. Deceptio (1 Tp); vi. Autoto (1 Tp); vii. Death (1 Tp); viii. Beauty (1 Tp); ix. Option (1 Tp); x. Walden (1 Tp); xi. Incapacitas (1 Tp); xii. Posse (1 Tp)



i. Preteritus

Primeiro símbolo minor do systema

Treticonográfico: Past or Historia. Blind action on the present. *Kronofraud*. Doxa about preceding facts is arbitrary and insufficiently related to the surviving documents or memes. Doesn't admit that: what civilizations remember has no consequences on the past.

(1 Tretipoint)



vii. Death

Sétimo símbolo minor do systema

Treticonográfico: *Brevis*. Artist best friend. His behavior is dependent on Leviathan and Posse.

(1 Tretipoint)



ii. One

Segundo símbolo minor do systema

Treticonográfico: One Heart. Policeman. Hydrocracy. GENUS. *Sensorium Motorium Interpolaior* [SMI]. PANTOCREATOR. The Benjamin. THEOREMA.

(1 Tretipoint)



viii. Beauty

Oitavo símbolo minor do systema

Treticonográfico: Existencial Atomization. Thinks of herself as a convecter muscle that covers interpretative surfaces. Sister of Walden.

(1 Tretipoint)



iii. Anonumus

Terceiro símbolo minor do systema

Treticonográfico: Sophyaquirere. $K_1[F] \circ$ (if with non-deformable endo Anonumus can be precious and wise and sit on the couch eating socks). EXO-pathetic.

(1 Tretipoint)



ix. Option

Nono símbolo minor do systema

Treticonográfico: Acts always so as to increase the number of choices but is unable to to make infallible inductions. Contains no information.

(1 Tretipoint)



iv. Tension

Quarto símbolo minor do systema

Treticonográfico: ORDER/DISORDER: DISCOVERY or INVENTATION. Son of Spectator and Art. He acts in cooperation with One to solve things. Divinatory. Restless.

(1 Tretipoint)



x. Walden

Décimo símbolo minor do systema

Treticonográfico: W - H.D.T.ε • HOLZNEGEE - M.H.ε • NATURE - R.W.E. Works to make a world where every man would be a poet, Love would reign, Beauty would take place, Man and Nature would harmonize.

(1 Tretipoint)



v. Deceptio

Quinto símbolo minor do systema

Treticonográfico: What is not. ARTINATION. TRANSITIVNESS. If A is larger then B, and B is larger than C, then A is the largest. Widespread. Limited nature.

(1 Tretipoint)



xi. Incapacitas

Décimo primeiro símbolo minor do systema

Treticonográfico: PROCRASTINATOR. Mamede syndrom. Adverse technical relation with the world. Desorganize the utilities. Oppresses Spectator and Option.

(1 Tretipoint)



vi. Autoto

Sexto símbolo minor do systema

Treticonográfico: Realitat, **The Art That Is**, AUTOME, MESMISM, OTIGOC₂ -- ° -- "I am therefore think I". Besides him there is no possibility of another autonomous organism. Self-reflecting powers.

(1 Tretipoint)



xii. Posse

Décimo segundo símbolo minor do systema

Treticonográfico: Good friend of Option. Lover of Beauty. Sometimes he gets depressed. Willful, Drift, *Invidia*. First to say: "I see therefore I explain."

(1 Tretipoint)



336

337





338



339

«Tudo se passa como se a prática do trabalho pictórico tomasse, a cada instante, uma imagem antiga de empréstimo para imediatamente a demarcar, num gesto de dupla estratificação. O artista parece estar a dizer-nos que é necessário, por um lado, inverter o conceito tradicional de história da pintura e, por outro, marcar uma distância, a rodear-se de preocupações para o objecto não possa ser reapropriado mais tarde como se estivesse em estado bruto. Aquilo a que neste contexto identificaremos como arte é também aquilo que a inscreve, a desdobra e a faz vir-a-ser-arte. Há, pois, que dizer que o ofício explicadista de Portugal impõe à sua pintura um limite inexpugnável mas que é, afinal, o limite do conjunto da produção artística. Com efeito, o seu trabalho apresenta-se como sendo todo aquele espaço que é possível obter e divisar no espaço-entre. Uma interminável formação discursiva e uma pulsão de vida. Esta sua pintura rodeia-se de uma grande quantidade de precauções, de referências, de notas, de citações, de colagens e de suplementos.

A incorporação realizada pelos quadros desta exposição demonstra que, para o explicadista, nenhuma pintura pode alguma vez ser vista como homogénea. O seu axioma categórico vai no sentido de sugerir que o registo de todas as interpretações encontra a sua legitimidade, e inclusivé a sua necessidade, quando se faz da pintura uma leitura dividida, diferenciada, até mesmo aparentemente contraditória. Activa, interpretativa, performativa, assinada, essa análise deve ser — e não podia acontecer de outro modo — a invenção de uma poética da reinserção. Daqui surge uma outra ideia que se diria, quase parafraseando Blanchot, a do “estado inacabado da pintura por vir”. Pedro Portugal parece sugerir que todas as motivações que concorrem para a construção de uma obra de arte possam, igualmente, convergir para a sua subsequente e perpétua divisão. A meu ver, o explicadismo traz suposta também a necessidade de desencadear uma discussão ética em torno do problema da interpretação, mas sempre a partir de um impedimento fundamental: o da formação de um *corpus* de saber, de uma soma unitária, de uma configuração homogénea acerca da arte. Julgo, porém, que o valor deste interdito é acima de tudo performativo, posto que impõe o inacabamento como valor matricial e a dimensão aberta de toda a produção artística. Não cessaremos nunca de o declarar: o explicadismo reivindica um estatuto da diferença, correspondendo esta a uma articulação da unidade com a descontinuidade.

O destino último da pintura é tão-só o de problematizar: toda a imagem consubstancia a emergência de um problema e este, pela sua multiplicidade dispersa, muda igualmente cada vez que se encontra uma solução. O explicadismo instaura formas de distanciamento crítico. O explicadismo corresponde a um deslocamento perpétuo. No fundo e na forma de si mesma esta pintura não é exclusivista nem redutivista, mas sintética e absorvente. Procura coleccionar e dispor organizadamente os morfemas das imagens, abarcando as suas raízes e seus afixos em formas inteiramente livres. As linhas de sentido — sempre contingentes, claro está — que o pintor vai podendo obter resultam, assim, do que ele consegue fraccionar, quebrar e replicar do legado pictórico que está atrás de si. Como muitos outros antes de si e certamente outros tantos que hão-de chegar, Pedro Portugal fornece-nos uma gama de condições, de experiências e de conhecimentos que se acham muito para além da superfície da tela. Ao contrário de buscar uma experiência única e completa, o objecto explicadista determina-se em alcançar a condição de actividade diagramática, no sentido que lhe dá Deleuze. Para o pintor explicadista, o que forma um grupo ou uma família de enunciados imagéticos são as regras de passagem ou de variação de nível idêntico. Cada quadro é uma explicação e um meio de dispersão e de heterogeneidade. Um elemento torna-se inseparável dos enunciados dissemelhantes aos quais se encontra ligado por regras de circulação — os vectores. Cada um deles é inseparável de uma multiplicidade regular. E se o explicadista assinala o termo multiplicidade é para conscientemente se demarcar de quem fala de sistema ou estrutura. Naturalmente o explicadismo não se pretende pedagógico. O seu objectivo é bem outro. O de despoletar forças conceptuais e linhas de imanência que invadam a civilização. Trata-se de forjar redes de causalidades e nexos propulsores de inteligibilidade. A ideia positivista do regime causal vê-se inteiramente substituída pela das hipóteses sequenciais, às quais não são alheias o acaso e a indeterminação. Como para Foucault, Deleuze, Guattari, Barthes, só para mencionar alguns nomes quase próximos, a explicação manifesta-se e deve ser encontrada no explicante enquanto actividade diagramática e eflúvio vectorial. O explicadismo mostra-se menos interessado na plausibilidade ou eficácia das hipóteses e mais nos “arroubos explicativos”, quer dizer, nos momentos em que o corpo arrisca a formulação esquemática ou conceptual.



341

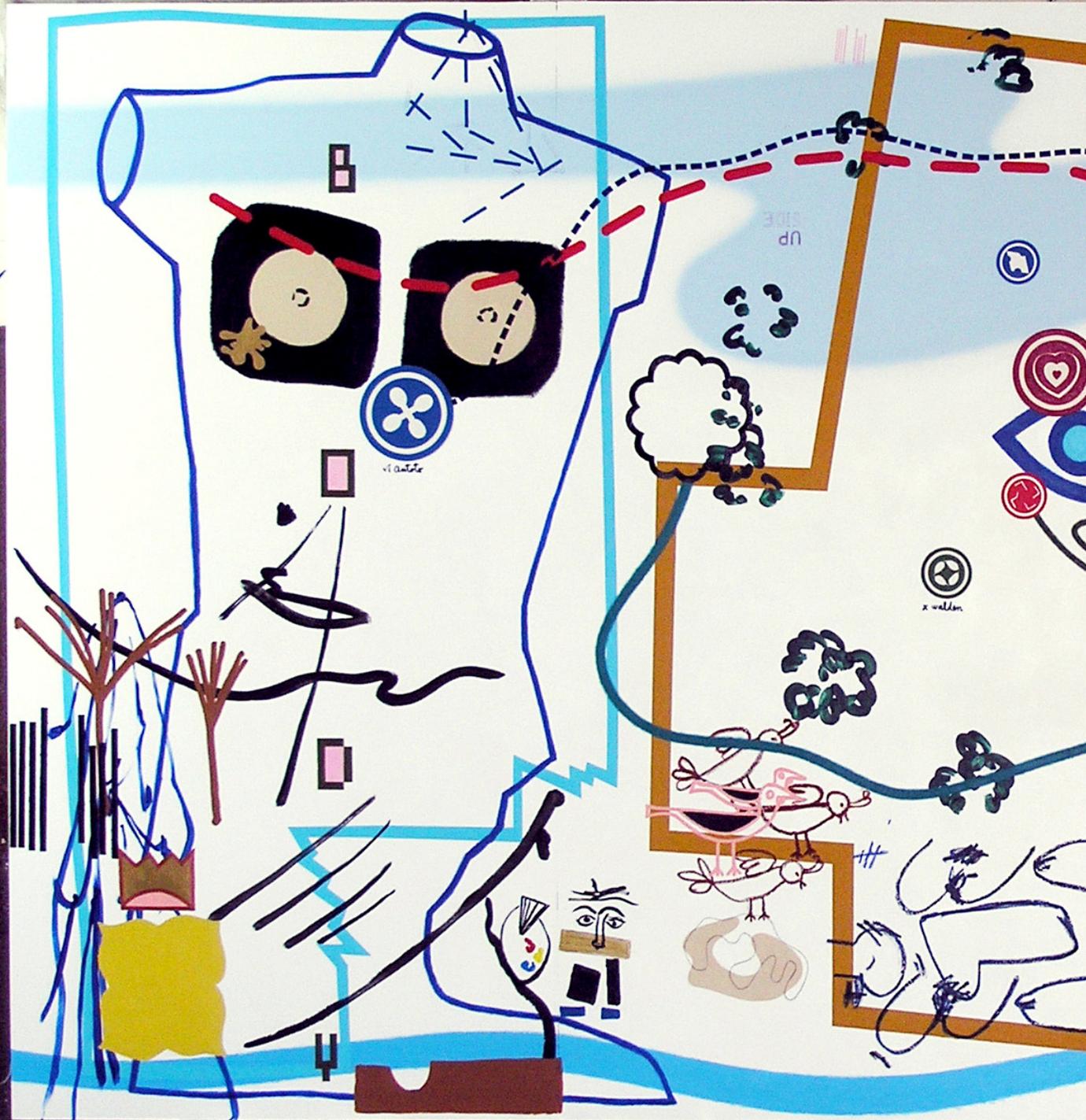
Só um método de fazer — veja-se a abrir esta mostra o quadro *Eu Sou Uma Pintura e Faço Pinturas Vejam:* — e de interpretar — atente-se nas regras inteligibilidade do Systema Treticonográfico —, baseado nas singularidades, nas linhas, nas curvas e nos pontos de passagem obrigatórios, como o que nos fornece o explicadismo de Pedro Portugal, é que permite construir uma série na vizinhança de um ponto singular e procurar outras séries de imagens que a prolonguem em novas direcções, em direcção de um plano composto de mais e mais pontos. Como

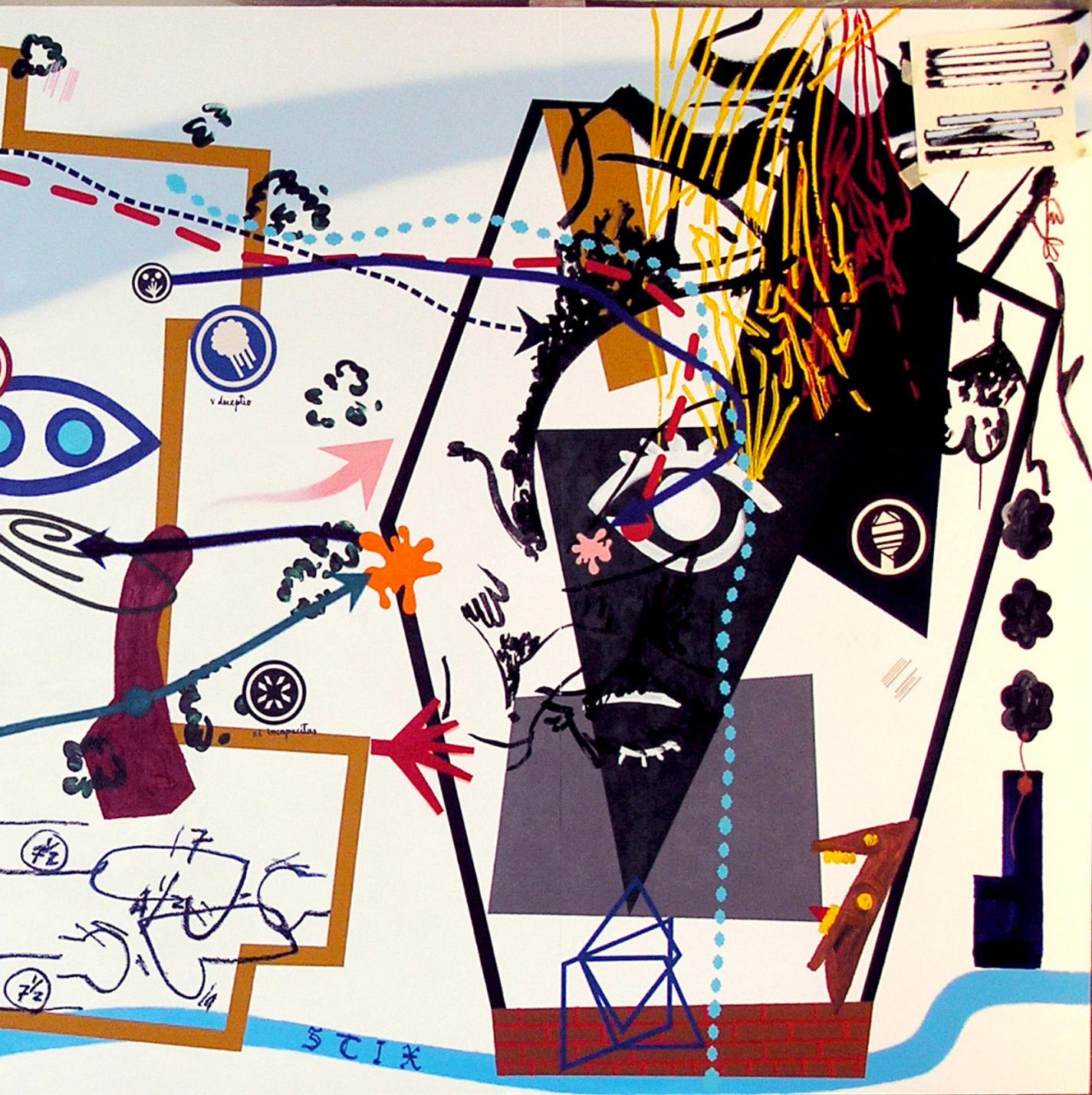
esta exposição evidencia de modo exuberante e definitivo, na pintura explicadista há sempre um momento e um local exacto em que as linhas das séries começam a divergir e se distribuem num novo espaço. É por aí que passa o corte entre cada superfície pictórica. Também Pedro Portugal criou uma dimensão diagonal sobre o que denomina de “*delays de propagação*”, “*acções descontínuas*” ou *mono outputs*. Construída sobre “*artomos*” generativos — que são para ele de três tipos: “receptor”, “central” e “efector” — a sua arte é uma espécie de repartição dos pontos, dos blocos ou das figuras não apenas no plano mas no próprio espaço da pintura

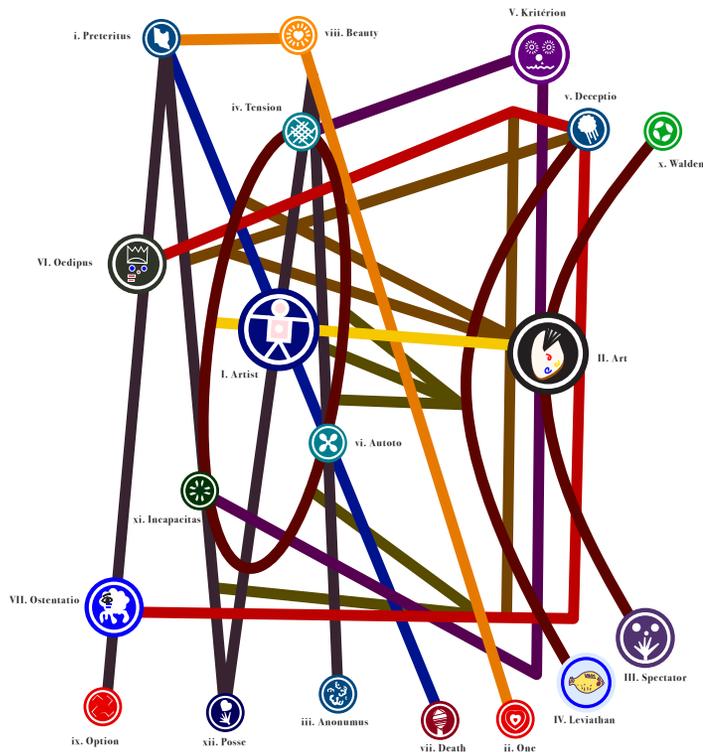
Ora, quando concretizada na interdiscursividade e na intersubjectividade, a pintura permite que sobre ela se construa uma miríade de pontos de acesso, uma infinidade de respostas interpretativas. Estes trabalhos de Pedro Portugal reiteram uma essencialidade e a nossa visão começa a funcionar frente a eles como exaltantemente performativa. Pintor e espectador conformam juntamente o grande maquinismo explicadista. Este é em absoluto dominado pela obrigação da refencialidade.

A pintura explicadista sacode veementemente, e em definitivo combate, os imperativos modernistas da integridade formal e estilística da obra individual e do culto ao artista puro, ímpar e original. E fá-lo sempre em nome da vertigem dos reportórios analíticos, de práticas de execução intercalada ou simultânea. Percebida e explicada desta forma, a autoria perde toda a ganga clássica que a associa à ideia de autoridade para se tornar, afinal, no domínio próprio e exclusivo da heteronomia. Pedro Portugal junta-se, desta maneira, a um conjunto de pensadores que situam os lugares do sujeito-artista na espessura de um murmúrio anónimo. Reivindica e celebra uma prática sem começo nem fim.

325







O artista explicadista define-se a si mesmo como o “personagem conceptual” deleuziano ou o “estrangeiro-indígena” de Popkewitz, isto é, aquele que desempenha o papel de manifestar os territórios, as desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento.

Para Pedro Portugal, como para qualquer explicadista, só existem processos e processos de unificação. O espectador passeia-se aqui por pinturas que são territórios povoados de singularidades pré-individuais: intensidades, profundidades, sujeitos e objectos larvares. Há muito que sabemos que a chamada génese da subjectividades — expressão esta que o explicadismo rejeita, como é óbvio — não

343

consiste na demarcação de um eu enclausurado e interior, mas na ideia de que ele é o sujeito de uma função ou operação que sempre se produz na exterioridade desse eu. O artista já não é uma unidade, mas antes envoltura, pele, fronteira e envelope. A sua identidade transborda em contacto com o de fora. O explicadismo explica que devemos substituir a lógica do ser pela lógica da conjunção — o “é” que identifica pelo “é” que relaciona, a identidade pela multiplicidade. O que lhe interessa são os modos de individuação que já não são os de uma coisa, uma coisa ou um pintor. Há explicadistas que falam da individuação e do timbre de uma hora do dia, de uma região, de um clima, de um rio, de um acontecimento O pintor Pedro Portugal é ele próprio um espaço de conexão ou de montagem, uma contínua pré-posição, uma “dobra” do exterior. A dobra — eis “o” tema explicadista por excelência. Há todas as dobras vindas do Oriente, as dobras gregas, romanas, românicas, góticas, barrocas, clássicas, a dobra de Leibniz, a dobra de Klee, a dobra de Deleuze. O conceito de dobra é eminentemente explicadista porque é uma imagem do pensamento que faz referência não a qualquer tipo de essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço, a relações de movimento e de descanso, a capacidades de afectar e de ser afectado.

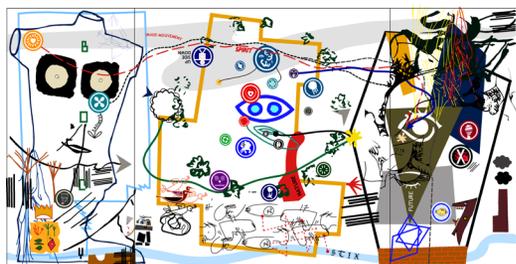
328

O explicadismo declara que não precisamos mais de meta-teorias. A figura da dobra serve-nos e basta-nos como uma latitude ou uma longitude na qual diferentes vectores, de diferentes intensidades se conectam. As linhas inscritas nos quadros de Pedro Portugal não cessam de fazer dobras sobre dobras, dobras conforme dobras. Por seu intermédio são-nos devolvidos os apoios necessários para nos deslocarmos, das anatomias mentais imaginárias produzidas pela teorias clássicas e modernas da arte — essa tirania baseada na sequência linguagem-discurso-significado — para um universo de fluxos ou linhas de força geradas nas conexões entre órgãos, objectos ou artefactos. A arte compreendida pela dobra corresponde sempre a um processo de agrupamento, de composição, de disposição e de concreção que diz respeito única e simplesmente ao heterogéneo. Já se compreende que é a parte molecular, fragmentada, incerta que domina esta pintura de Portugal, cujas dobras incorporam sem totalizar, internalizam sem unificar e se juntam de maneira descontínua na forma de *plisses*, formando espaços, fluxos, relações.

Na linha do *Atlas* de Michel Serres, o que parece fundamental ao artista Pedro Portugal é assinalar a importância dos objectos, daquilo que não é meramente corporal ou humano. A dobra permite o mínimo espaço que a vida precisa para ocorrer. “Só habito dobras, sou apenas dobras” — declarará todo o explicadista. É essencial conseguir dobrar a linha para constituir uma zona vital em que passe a ser possível alojar-se e enfrentar, em apoiar-se e respirar. O organismo é definido pelo explicadismo pela dinâmica do envolver-desenvolver, do involuir-evoluir. Deleuze justificou assim o meta-esquematismo: “todo o animal é duplo, mas de modo heterogéneo, de modo heteromórfico, como a borboleta desdobrada na lagarta e que se desdobra. Neste sentido o que permite que apareça a mínima diferença é o carácter objectual, um pertencimento, uma propriedade”. Não podemos falar de identidade sem nos referirmos a dobras e não se podem falar de dobras sem referências directas ao objectual. É esta conclusão que está no centro da cosmovisão explicadista implicando, numa mesma *network*, o mundo, os aparatos e nós próprios.

329

344, 345, 346



O maneirismo da dobra-redobra substitui o velho e oco essencialismo. O pintor explicadista joga invariavelmente o jogo da diferenciação — o elemento genético ideal da curvatura variável é a inflexão — e constrói as membranas dos seus limites em cada um dos trabalhos que realiza. Produz ora partículas reviradas, ora um corpo flexível e elástico, ora um tecido que se decompõe em movimentos curvos até ao infinito. Um esforço que muda e torna a mudar. Uma dureza e uma fluidez. Eis algumas pistas relativas à força compressiva activa que as pinturas de Pedro Portugal exercem sobre toda a pintura.

Cumprido desde logo afirmar e reafirmar que, para o explicadismo, a arte circunscreve uma cartografia de linhas, devires e acontecimentos, marcando ao mesmo tempo caminhos e movimentos, coeficientes de probabilidades e opacidades. Estamos sempre perante um “mapa” ou “diagrama”, um conjunto de linhas diversas e multidireccionais que funcionam ao mesmo tempo. As linhas constituem as coisas e, por essa razão, o explicadismo parece privilegiá-las sobre o plano ou o volume. Umas linhas são abstractas e outras representam alguma coisa. Há linhas com segmentos e outras que não têm segmentos. Há linhas que fazem um contorno e outras que não. Linhas de fuga que criam tanto espaços livres como estriados. Há explicadistas que afirmam que estas últimas são as mais belas porque são elementos que produzem os objectos e os acontecimentos. O que parece correcto. Na verdade, cada coisa — a palma da mão — tem a sua geografia, a sua cartografia, o seu diagrama. A pintura de Pedro Portugal é mais uma expressão de que as ideias são uma prática, posto que verificam sempre alguma coisa, ainda que seja alguma coisa por vir. As ideias-emissões deste explicadista não param de interferir na multivelocidade das suas referências, na introdução de conceptualidades extraídas de domínios teóricos os mais variados e heteróclitos. É por isso que, também para ele, não há mais sistema; as linhas da sua pintura deixam, ao contrário, nascer mil e um caminhos bifurcados.

Cumprido afirmar e reafirmar igualmente que, para o explicadismo, o artista é um duplo, uma dobragem que se aventura no reconhecível para inventar novos conceitos em direcção a terras desconhecidas. É um lançador de linhas de reinversão do pensamento que vão do próximo ao longínquo, assumindo a faculdade de quebrar a linha, de mudar em pleno mar de orientação. Melville dizia: “Gosto de todos os homens que mergulham ... Os mergulhadores do pensamento voltaram à superfície com os olhos injectados de sangue desde o início do mundo”. A pintura de Portugal é, toda ela, também, um exercício extremo e rarefeito.» (PROENÇA, 2007)

«No seguimento do que assinala outra figura explicadista, o pintor Pedro Proença, importa compreender com a maior clareza que, no essencial, o explicadismo encena teorias, o que é muito mais que anunciar uma arte com preocupações teóricas. Não

estamos aqui nem perante uma “arte depois da filosofia” nem tão-pouco de uma “arte como ideia”. O explicadismo intenta materializar o princípio de que as ideias co-participam nas coisas (e as coisas co-participam nas ideias), sugerindo matrizes cujas combinatórias são invariavelmente complexas porque indeterminadas.

A arte explicadista não é uma arte como o minimalismo, que inicie séries — todas as grandes séries, já se sabe, foram há muito iniciadas —, mas antes uma prática que reinicia e retoma séries. Não separa o icónico do conceptual e o que tende a fazer é criar uma interface produtiva entre *networks* icónicas e *networks* conceptuais. A arte explicadista não quer explicar de uma só vez o mundo. Provavelmente nem sequer quer explicar com exactidão alguma coisa, mas procura exprimir, com concentrada intensidade, os impulsos explicativos que é normal cada um de nós desejar ter.

“Cristo usava parábolas para explicar as coisas” — esclarece ainda Pedro Proença. “Por vezes fazia desenhos com um pau na areia. Que desenhos eram? Não o sabemos. Cristo usava claramente as mais básicas técnicas explicadistas. Quando queremos explicar conceitos filosóficos percebemos que um esquema ou uma figura geométrica nos elucidam mais do que uma linguagem abstracta. A imagem é mais concreta e dá alguma arrumação e tranquilidade ao pensamento. Os textos de Platão são explicadistas, no sentido acima apontado — encenam teorias, dando-lhes imagens e um contexto favorável. Dante escrevia poemas enigmáticos e depois escrevia tratados filosóficos a partir deles”. Os exemplos suceder-se-iam infinitamente. Os chineses têm uma cultura estruturalmente mais explicadista. A sua escrita é combinatória e as cadeias de significados na escrita tornam as articulações seriais e os jogos de relações mais explícitos. A sua cultura é o espelho de uma escrita que deseja co-participação dos termos no mundo. Quando os chineses inventaram o I Ching perceberam que cada situação se podia comparar a um jogo de forças, e que a percepção desse jogo de forças podia ajudar a tirar partido dessa situação — o I Ching, mais do que um Oráculo, é uma sintomatologia do poder, um manual que permite compreender as desordens e ordens do presente, assim como perceber as pontas daquelas que estão a emergir.

O explicadismo tem a sua expressão mais próxima no movimento Homeostético, aparecido em meados dos anos 80 do século passado. O tráfico de influências, a ideia de que se rejuvenesce e que se está a construir uma linguagem pessoal sempre que se retoma a voz de outrem — o singular outra coisa não é que uma configuração particular da pluralidade —, o prestar-se a uma constante inconstância estilística, o revisionismo permanente, a impossibilidade de manter uma narrativa coesa por bastante tempo ou a dificuldade em procrastinar já constituíam uma marca-forte dos seis artistas homeostéticos, nos quais se encontrava Pedro Portugal¹.

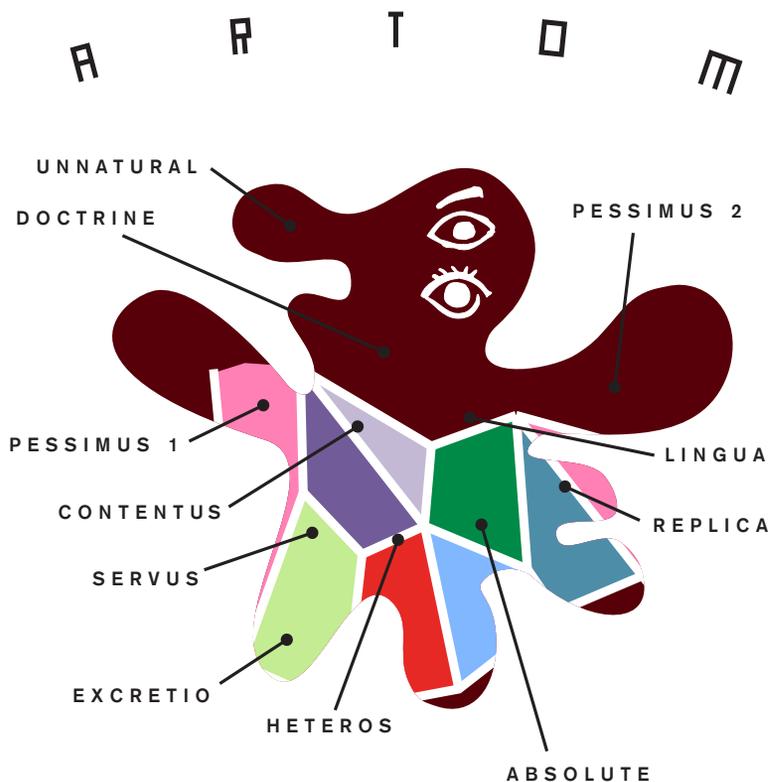
1 Os restantes eram: Pedro Proença, Manuel João Vieira, Frenando Brito, Xana e Ivo.

Num dos manifestos mais antigos está escrito, preto no branco: “A originalidade só existe na cabecinha de gente vulgar; a originalidade só se torna original quando digeridas as influências”. Como se então nos estivessem a querer dizer exactamente que todas aquelas descontinuidades que dariam sentido ao percurso singular de cada um deles devessem ser interpretadas, invariavelmente, numa relação de íntima cumplicidade com outras vozes e máscaras. O canibalismo já passava, assim, nessa época como sinónimo rigoroso de Homeostética. E se tanto as classificações como os inventários — o sistema mesmo do movimento — nos transportavam imediatamente para a célebre taxonomia impossível de Borges, não é menos certo que a metodologia auto-absurda e paradoxal, estabelecida no universo homeostético, de edificação de irrealidades e desdobragem permanente de contextos ficcionais, nos permitia visualizar com maior nitidez muitas das premissas e o próprio território em que o trabalho destes artista viria a ser elaborado. A renovação das águas não se tem deixado de colocar porque a “fala” homeostética é, desde o seu início, devedora da incredulidade relativamente a qualquer visão essencialista e bipolar da humanidade e da sua arte, com o consequente descrédito de todas as explicações de tipo universalizante e transcendental. A homeostética sempre se assumiu, com efeito, defensora do cruzamento de fronteiras, celebrou a crise da representação, pugnou pela contingência e pelo relativismo que ainda marcam o nosso tempo; toda a sua prática artística têm ambicionado, e de que maneira!, celebrar a mistura, o hibridismo, a montagem, a ironia, a ambiguidade e o predomínio dos simulacros. Para nós explicar é eco-espicaçar, é tornar mais concreta a velha noção homeostética de *artephysis*, de uma indistinção terminológica e prática entre a natureza, no amplo sentido a que nós atribuímos ao termo grego *physis*, e a arte, no ainda mais amplo e moderno sentido que a palavra adquiriu nos nossos dias.

332

O explicadismo é tanto um modalidade de usar-ser quanto uma técnica de apreensão instantânea. A arte não é diferente da vida, e nós explicadistas não temos vergonha em dizer que o universo é uma gritante obra de arte que inclui as restantes obras de arte. Tornamo-nos um conjunto de singularidades soltas, primeiros nomes, pequenos acontecimentos. De Nietzsche aos *ready-mades*, a dinâmica que nos importa celebrar vai no sentido de abolir as diferenças entre arte, filosofia e ciência, mesmo que sejamos cépticos para com todas as asserções que se possam produzir e reproduzir a partir da

evidência de que cada um de nós, ao dizer coisas em seu próprio nome, fala sempre por afectos, intensidades e experimentações. Talvez o mais importante na pintura de Pedro Portugal seja levar-nos a aceitar que cada um de nós só está em condições de adquirir o seu verdadeiro nome no desfecho da mais dura e radical prática da despersonalização, quando, de lado a lado, de ponta a ponta, se souber abrir às multiplicidades que o atravessam e às intensidades que o percorrem. De novo: a treticonografia de Pedro Portugal é o código que permite tratar e descobrir toda a pintura como um fluxo. Simultaneamente cria as intensidades dos corpos e expõe os vários grupos, populações e espécies que os habitam. O explicadismo afirma que a arte assenta em inúmeros agregados de forças que estão em devir (como quase todas as outras coisas). Esses agregados podem induzir a explicações quanto ao que é ou não é arte, mas o mais natural é que não o façam, porque não é necessário estar sempre a falar disso. O explicadismo explica o que é arte para que não se tenha de estar sempre a explicar o que é arte e para que servem as suas definições. Nada mais.» (Ô, 2007: 29)





348

auto-recreativos porque as regras estavam, como estão sempre na sua obra, fundamentalmente definidas e programaticamente teorizadas. O acontecimento previa uma acção participativa a realizar numa pintura específica, dentro de campos espaciais, formais e cromáticos previamente calculados e limitados. O desconhecimento, da parte do visitante, da necessidade da subserviência gestual ao aparelho conceptual montado fracassou, ingénua, feliz e oportunamente, a experiência. A pintura fez-se polémica e “feia”. O artista gracejou.

Lígia Afonso publica em Maio de 2007 na revista *artecapital* um artigo de opinião sobre a exposição «Eu Explico»: «Para a inauguração da exposição “Eu Explico”, Pedro Portugal preparou uma “explicação polimédia das pinturas” a realizar pelo próprio. Assim aconteceu. O artista explicou-se enquanto veículo de um sistema explicadista e excitou os visitantes a interagir pintando. Não perceberam alguns que a *performance* não admitia *nuances* ou desvios

Eu sou uma pintura e faço pintura. Vejam: Com esta obra principia a primeira exposição explicadista, que a Galeria Fernando Santos recebeu, praticamente em simultâneo, no Porto (21.04-29.05) e em Lisboa (26.04 -26.05). “O Explicadismo”, segundo os seus empenhadíssimos teóricos, “explica o que é a arte para que não seja preciso explicar a arte e para que servem as suas definições”. Embora só assim recentemente intitulada, a teoria (em termos da sua aplicação metodológica parcial) não é completamente nova. Recua, por exemplo, a Picabia, a Bueys, a Reinhardt, a Duchamp, a Batarda ou a Areal e funda-se obsessivamente sobre um universo de incontornáveis referências filosóficas. O léxico que a caracteriza, de uma complexidade quase sincrética, tem vindo a ser constituído por um conjunto relativamente alargado de agentes próximos de Pedro Portugal e de Pedro Proença, membros integrantes do histórico colectivo “Homeostética”, e que vieram agora a tornar-se os explicantes principais ou, pelo menos, os primeiros elementos definitivamente conscientes do seu lugar na “causa explicar”.

Discorrer sobre o processo criativo de uma obra que discorre sobre o próprio processo criativo é tarefa árdua. A codificação da imagem discursiva é operada por Pedro Portugal de modo a não permitir uma recepção ingénuo da sua pintura. Baralha-nos com uma infinidade de combinatórias e de sentidos possíveis entre os seus vocábulos, diferentes elementos gráficos figurativos, elementares, geométricos e estilizados a que sistematicamente recorre. Criados, manipulados e definitivamente compostos em suporte informático, são posteriormente projectados e virtuosamente pintados, em técnica mista, sobre tela.

A exposição apresenta uma série destas pinturas-discursos relacionais em cujo programa tomam parte elementos semânticos constituintes como o “artom” (micro-partícula; unidade de medida da arte no sistema artomista), a “artéria” (modelo molecular) ou o “artóide” (o próprio artista). Estes, reunidos em esquemas diagramáticos (p.ex.: organigramas, tabelas, sistemas de vectores...) de “expliques”, nos quais participam também referências sígnicas de genealogia historicista, cáusticas citações autorais mais ou menos evidentes e recorrentes na iconografia anterior de Pedro Portugal, formulam comentários irónicos sobre o sistema de produção, circulação e celebração artísticas. Agudíssimas reflexões autofágicas, defendem a irredutibilidade da pintura a um qualquer esquema interpretativo exterior a si própria. “Uma pintura é uma pintura é uma pintura”.

Aplicando em latim a terminologia finita à determinação vectorial das acções infinitas, Pedro Portugal estabelece lógicas internas e externas para a explicação das suas pinturas. Enigmas mordazes, persistentemente críticos e elaborados em explosiva inteligência criativa, estas pinturas, das quais formalmente se destacam os dois trípticos apresentados, versões-paródia das pinturas “Jardim das Delícias” e as “Tentações de Santo Antão” de Hieronymus Bosch, humanizam-se nas relações que, não raras vezes, estreitam. O conjunto dividido entre Lisboa e Porto define um brilhante e incrivelmente inovador programa estético do qual o catálogo, conquista maior da exposição, é o imprescindível documento descodificador porque, infelizmente, Pedro Portugal só explica até fim de Maio.» (AFONSO, 2007)

Pedro Lapa, no catálogo da exposição itinerante «LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA» (Oeiras, Viseu Aveiro, 2010/2011), Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos, refere-se à obra de Pedro Portugal, e em particular à obra em exposição, «25 Pinturas Sintéticas 25», de 2001: «Pedro Portugal assume a confluência da circulação de informação na www, do estudo mercantil da pintura e dos sistemas de interacção remota da experiência colectiva, pelo que as suas pinturas constituem a mais elevada potência da facticidade, cuja entrada no museu se faz como um exercício da razão cínica.» (LAPA, 2010: 38)

336

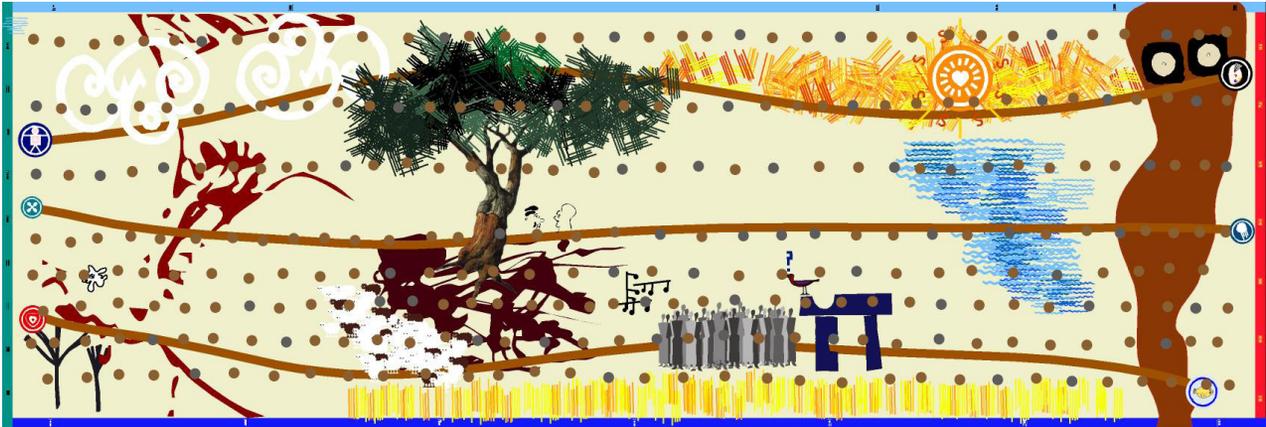


349



350





352

A PINTURA HERÓICA ALENTEJO TERRA-MÃE

Projecto desenvolvido com os alunos de Pintura do Curso de Artes Visuais da Universidade de Évora.

Incorporou simbolicamente a geografia, a política e a natureza da *mater* Alentejo. Estão presentes *O Sobreiro*, pintura realizada em 1905 por D. Carlos, o Alqueva, o Sol, a fertilidade, a magnética telúrica, o poder animista, o Atlântico a Poente, o Tejo a Norte, Espanha a Nascente, o Algarve a Sul. Foram representados em retrato os 47 Presidentes de Câmara da região até à altura, Bispos, Reitores e Directores de nomeação central desta zona administrativa de Portugal.

A preparação da tela obedeceu planeadamente a diversos rituais: sequestro da tela por membros da Art Terror Foundation (1); colocação da tela no pavimento da Praça do Giraldo para espezhinhamento pela população da cidade de Évora (2); passagem sobre a superfície da tela de um rebanho de 1000 ovelhas (3); passagem sobre a superfície da tela de um tractor agrícola repetidamente durante 6 horas (4); lavagem do tecido no rio Guadiana (5).

Na execução deste monumento pictórico foram utilizados os seguintes materiais: amostras de terra dos 47 concelhos do Alentejo, azeite, cortiça, lã, pele de ovelha, pele de vaca, pele de porco, pigmentos naturais, feno, acrílico, papel e vinho.

Assistentes: Beatriz Perez, Teresa Rodrigues, Cátia Casquinha, Alexandra Geadas, Fábio Dionísio, Nuno Carriço.
Colaboradores: Carlota Mexia, Vanda Amaral, Ana Major, Sofia Chora.

Agradecimentos: Sebastião Resende, António Caramelo.
Apoio: Art Terror Foundation e Câmara Municipal de Évora.

Making off: <<http://youtube.com/watch?v=63Ksno1vWHk>>



1



2



3



4



5





354



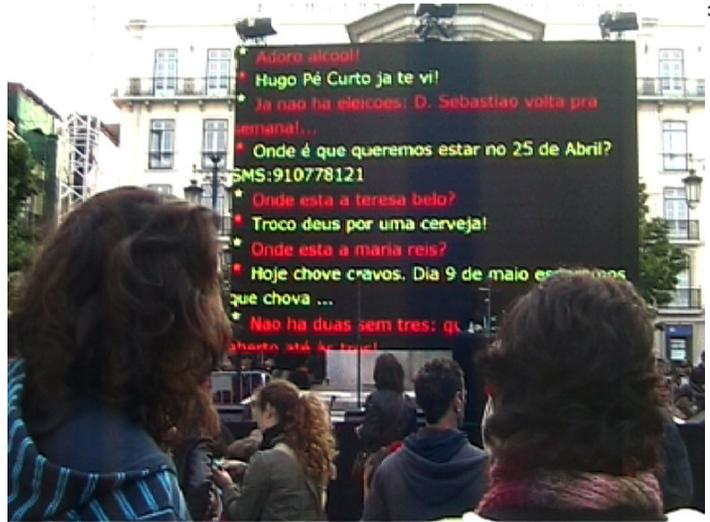
355



356



357



358

25 MENSAGÉOROMO mensagem - até 150 caracteres, 21

ABRIL

ONDE É QUE QUEREMOS ESTAR NO 25 DE ABRIL? A SUA MENSAGEM PARA O 25 DE ABRIL SERÁ APRESENTADA NUM ECRÃ COM 6 X 4 M NO LARGO DE CAMÕES EM LISBOA - DIAS 24 E 25 DE ABRIL.
★ SMS: 910 778 121

© ONE ABERTO - PALAVRA OU REVOLUÇÃO. Onde É Que Estamos No 25 de Abril. 20:00h-01:00h POVO UNIDO REMIX. As canções de Abril remix

★ Esta é a madrugada que eu esperava / O dia inicial, inteiro e limpo / Onde emergimos da noite e do silêncio / E livres habitámos a substância do tempo.
Sophia de Mello Breyner Andresen, Lisboa

★ O MEU NOME É VICTÓRIA!
Victória Abril, Madrid

★ 25 de Abril é o nome de uma ponte pintada cor de tijolo que antes de 1974 se chamava Salazar.
Ruben A, Porto

★ TATIANA AMO-TE. TU ES O MEU 25 DE ABRIL PARA SEMPRE.
Ivan Castro, Maputo

★ Sou filho do verão quente, o meu pai era capitão, estou desempregado e acredito na REVOLUÇÃO!!!
Abel Marques, Carcavelos

City Council Lisboa egeoc

359



Pública
A poesia, a bondade e os gatos de Manuel António Pina

A Rússia tem saudades de Estaline e perdoa-lhe os crimes

P2
Margarida Menezes fundou um clube de virgens

Gripe suína no México torna-se preocupação de “nível mundial”

Surto alastrou aos EUA e leva OMS a alertar para riscos de pandemia

● O surto de uma nova estirpe de gripe suína no México, que se espalhou a algumas cidades dos Estados Unidos, é já impossível de conter, por estar tão alastrado, dizem os especialistas em saúde pública dos EUA. A Organização Mundial de Saúde, por seu lado, fala em risco de epidemia global e diz que se trata de “um acontecimento de saúde pública preocupante a nível internacional”. O ministro mexicano da Saúde afirmou que está otimista, porque todas as mortes ocorreram antes de ontem. Mas há suspeitas de 68 mortes, e cerca de 1000 pessoas em observação. Não se sabe ainda qual a taxa de mortalidade da infeção. → Mundo, 11

Estado liga “pouco” à canonização de S. Nuno

● O cardeal-patriarca de Lisboa, D. José Policarpo, considerou ontem que o Estado português está a dar “pouca” importância à canonização do Condestável D. Nuno Álvares Pereira, que hoje decorre em Roma sob os auspícios do Papa. O Estado, acrescentou, ainda “convive mal com a realidade da Igreja e da santidade”. D. José Policarpo recusou ainda “resolução patriótica” da figura do Condestável. → Portugal, 8/9

Nun'Álvares
Condestável e Santo
A biografia do homem que hoje é tornado santo
Hoje por apenas mais 4,90 euros

Genocídio de 1915 O que aconteceu aos arménios otomanos?

● A versão arménia e a turca sobre o que se passou realmente a partir de Abril de 1915, aquilo a que muitos chamam o genocídio arménio, nos últimos estertores do Império Otomano, que se desfez na I Guerra, ainda não coincidem, e são motivo de polémica entre os dois países. Mas há sinais claros de diálogo, com iniciativas diplomáticas, mas também entre os historiadores. → Mundo, 18/19 e Ponto de Vista de Jorge Almeida Fernandes, P2

25 de Abril Cavaco Silva apela à concertação dos partidos na resolução dos problemas do país



● O Presidente da República, Cavaco Silva, apelou ontem no discurso oficial das comemorações do 25 de Abril à participação dos cidadãos nas eleições deste ano, alertando para o “sério problema de

legitimação democrática” que a abstenção pode originar. Aos partidos pediu ética na campanha e “concentração de esforços” na resolução dos problemas do país. A festa de comemoração dos 35 anos do

25 de Abril mobilizou milhares de pessoas em Lisboa, onde um helicóptero (na fotografia) largou cinco mil cravos, e no Porto. O Largo Dr. Salazar foi inaugurado em Santa Comba Dão sem incidentes → Destaque, 2 a 7







B. J. 19

ORGASMO

DIÁRIO

DIRECTOR: ORGASMO CARLOS
EDIÇÃO: ORGASMO CARLOS
DESIGN: ORGASMO CARLOS
REDACÇÃO: ORGASMO CARLOS
REPORTER: ORGASMO CARLOS

Nº69

O JORNAL QUE SUBSTITUI OS OUTROS COM VANTAGEM

FUNDAÇÃO
ORGASMO
CARLOS

lavradores/de/feitoria/INHOS DE QUINTA S.A.



MARCELA DOA SEU CORPO!!

Marcela doou o seu corpo à Fundação Orgasmo Carlos para o desenvolvimento da Fundação Orgasmo Carlos para o desenvolvimento da Fundação Orgasmo Carlos do a esta nossa amiguinha que assim demonstrou o seu amor incondicional à arte contemporânea.
OBRIGADO MARCELA!!!



RECUPERADO AUTO RETRATO DE VELÁSQUEZ EXTRAVIADO.

Um autorretrato realizado na juventude do grande mestre luso-espanhol Velásquez Silva Carlos, bisavô provável do Mestre Orgasmo Carlos. Encontrado recentemente encontra no cofre do sótão da casa da família em Berna. A obra não se encontra à venda, tendo sido vendida simultaneamente à Fundação Gulbenkian e à Fundação Eclipse. (pág. 6)



"RETRATO RETRETE". O FAMOSO RETRATO DE UM INDUSTRIAL DO NORTE REALIZADO POR ORGASMO CARLOS EM 2006 FOI VANDALIZADO!

Segundo o galerista do Porto de Orgasmo a obra encontrava-se na residência do industrial e, durante um jantar, um dos convidados defeou para dentro do retrato. O acto foi considerado uma "afronta estética inqualificável" pelo Presidente da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa e "um retrocesso civilizacional" pelo Presidente da Associação Nacional dos Críticos de Arte.

BRINHA ELAS PARE O

FODDY
e o seu amigo

Colhões-Grandes

PORCO
e o seu amigo

SUPLEMENTO

Raios! Tirar o carimbo da dentadura!!!



NÃO SOU VEADO NÃO!

Contemporary Art Collection da Orgasmo Carlos Foundation

O QUE É A FUNDAÇÃO ORGASMO CARLOS?

- É muito simples: a Fundação Orgasmo Carlos é na realidade a conhecida Contemporary Art Collection da Orgasmo Carlos Foundation, mas com o nome em português e posto de uma forma elementar.

- Quem é Orgasmo Carlos?

- Orgasmo Carlos é o fundador da Fundação Orgasmo Carlos. Estas são as perguntas e as respostas que problematizam a função das instituições artísticas contemporâneas e a posição do artista que quer pertencer à contemporaneidade. O que é produzido para lá do que é veiculado pelos grandes sabichões marótos que dirigem as arquitecturas bilionárias onde são apresentadas a soma das perversões do zeitgeist artístico actual, representam o quê?

As depravações pessoais do director do museu XQU são standards para quem? A pornografia da administração da fundação KUKU é aceite e compreendida por quem? Orgasmo Carlos apresenta-se como a entidade que media o fosso que foi artificialmente criado entre o público e a produção de objectos de "arte". Orgasmo está para lá da autoria e dos startists. Orgasmo está à frente das abjeções que informam a maioria daqueles (possuidores de pénis não só pequenos mas também flicidos) que dirigem as instituições artísticas e que defecam ideias mais e mais escatológicas para justificarem a secularização do momento-artístico. Ovos estrelados no lugar das mamas e um frango depenado no sítio da vulva!...

É público que Orgasmo Carlos teve esta ideia muito antes de ter sido feita (um ovo estrelado no sítio da vulva e dois frangos no sítio das mamas) — mas só não a fez porque houve um museu que a quis comprar... E qual a verdadeira importância das rameiras vingativas que escrevem nos media? Pseudovaginas mal vestidas e travestis sem pedigree! Qual é fiabilidade que pode ser garantida ao inocente público quando é confrontado com as atrocidades informativas levianamente aceites pelas corruptas e ignorantes direcções de todos os órgãos de comunicação?...

Mas, não precisa mais de se preocupar não! Agora, está disponível a "Contemporary Art Collection da Orgasmo Carlos Foundation"!

O Director-Curador-Artista-Crítico reúne os poderes dos quatro super-heróis da arte contemporânea num só: da criação até ao consumidor final sem passar por intermediários ou agentes. Este novo paradigma evita assimetricamente todos os erros do passado que apenas procuraram alimentar o fenómeno e um mercado artístico de uma forma artificial para enriquecer os vendilhões de templos sem os respectivos deuses. Agora, o público você pode ir a uma Fundação (ou à galeria portátil Orgasmo Carlos) ver ou adquirir, com a consciência do dever cumprido, a obra de arte de que tanto precisa, legitimada com o carimbo de qualidade da Fundação Orgasmo Carlos. E ainda, sem ser necessário ler os artigos de chacha feitos de encomenda por agências ou galerias, com a garantia de que o circuito não é definitivamente maculado por interesses de pura ananidade.

EDGAR ALAIN PROST ASSOCIA SUCESSO DE RICARDO ROCHA AOS PULINHOS DE NADIA COMANECI.

Um dos elementos do júri lembrou que "isso de pular entre duas barras não é original". (pág.11) * in Conceito de Defenestração em Gilles Deleuze (Prost 1982, 234-231)

ORGASM PAINTING #2087 "COMO EU PINTEI 3000 ORGASMOS.."

A investigação de Orgasmo Carlos na Universidade de Rutgers, em colaboração com o Dr. Komisaruk, conduziu a uma experiência inédita e polémica, 3000 universitárias, escolhidas por Orgasmo Carlos, foram sujeitas a um orgasmo induzido por Carlos e registado por um scanner fMRI. (pág.13)



364



365



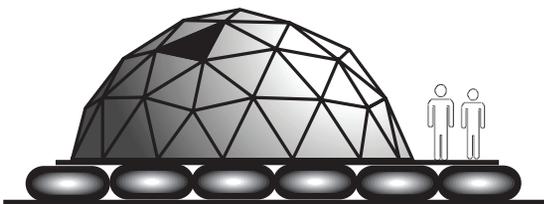
366

CRUSOE 2

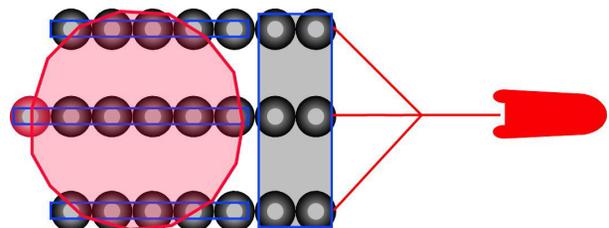
- Barragem do Alqueva, Reguengos de Monsaráz, Évora, Portugal.
- Objectivo do projecto CRUSOE 2: colonização experimental de uma ilha formada pelo enchimento da albufeira de Alqueva num ambiente controlado de auto-suficiência energética e biológica. (CELSS)*
- Descrição das fases da expedição: Planeamento, construção e testes na Universidade de Évora. Montagem da embarcação e habitáculo na Aldeia da Luz. Embarque de todo o equipamento, animais e tripulação. Navegação até à ilha CRUSOE 2. Implantação e activação de todas as unidades portáteis de sustentabilidade. Permanência na ilha.
- Rota: Aldeia da Luz — ilha CRUSOE 2
- Duração do programa: 1 ano
- Duração da primeira expedição: 7 dias
- Número de alunos envolvidos: 40
- Entidades que apoiaram a expedição: Câmara Municipal de Évora, Câmara Municipal de Reguengos de Monsaráz, Bombeiros Voluntários de Reguengos de Monsaráz, EDIA, Museu da Luz, Michelin.

346

* «CELSS» (Controlled Ecological Life Support Systems)



367

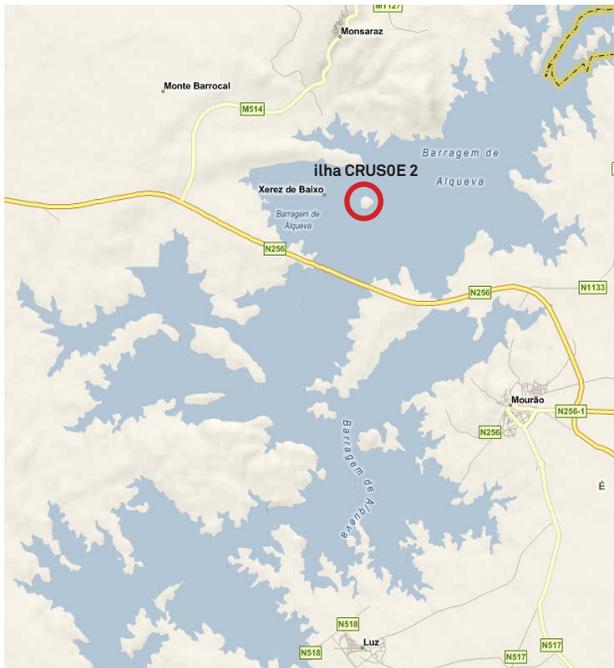


368



100 m

369



347

370



371, 372, 373, 374

Contexto:

Em 2002 é inaugurada a Barragem de Alqueva (Moura, Portugal). É a maior superfície de água da Europa e é um empreendimento hídrico-eléctrico projectado para satisfazer futuras necessidades de regadio e para a produção de energia eléctrica. Em 2010 a barragem atinge a cota máxima da capacidade de armazenamento de água (cota 152) e define uma nova configuração do rio Guadiana. A inundação de uma área correspondente a 55 000km², determinou, pelo relevo do terreno, o aparecimento artificial de inúmeras ilhas. Todas as ilhas desta nova geografia são propriedade do estado e a sua utilização limitada ao POAAP (Plano de Ordenamento das Albufeiras do Alqueva e Pedrogão) que define a política de ambiente e ordenamento deste território.

Uma operação desta escala provocou grandes alterações na vida das populações humanas e não humanas. A submersão (demolição) da Aldeia da Luz e consequente realocação foi uma das consequências mais traumáticas da invenção deste lago e foi um dos mais dispendiosos encargos colaterais da sua construção. Além das populações deslocadas, foram arrancadas centenas de milhares de árvores dos terrenos a inundar. O rápido enchimento da albufeira levou milhares de animais (sobretudo coelhos) a refugiarem-se nas ilhas entretanto criadas, onde foram dizimados pelos caçadores. Se esta operação de inundação não tivesse sido totalmente planeada e controlada o nome a usar para este fenómeno seria catástrofe e o nome bíblico Dilúvio.

A ideia do «apocalipse» ou da «Revolta de Gaia» tem servido o argumento aos «*deep ecologists*» de que a homeostesia do planeta está em colapso porque as decisões de interesse público só representam os interesses dos humanos. Por outro lado, serve também de suporte aos projectos das agências espaciais para o desenvolvimento de artefactos que na previsível destruição do planeta permitirão o estabelecimento de colónias fora da terra.

O mito de Adão e Eva e as várias utopias descritas na filosofia, ciência, pintura, literatura, cinema e internet, representam a possibilidade da construção de um mundo novo a partir do nada ou das ruínas da civilização. N' *A República*, um dos textos fundadores da cultura ocidental, Platão calcula que para fundar uma cidade são precisos 4 homens. A Bíblia aponta 2 para começar uma civilização.

— Palavras chave: território, eremitismo, *deep hermitism*, a casa de Adão, a cabana primitiva, Walden, comunidades utópicas, *archetypal dwelling*, Ferals, *hippies*, *deep ecology*, Paraíso, Genesis, Eden, Socialismo, Biopolítica, Transcendentalismo

— Experiências: Arca da Noé (Bíblia); Cátaros (França, séculos XII e XIII); Primeira viagem de Circum-navegação, Fernão de Magalhães (1519-1522); *Woman in the Wilderness* (1694), Irenia (1695), Bohemia Manor (1683), Ephrata Cloister (1732), Bethlehem (1740), Mount Lebanon (1787), «Cecilia, comunità anarchica sperimentale» (1893, Brasil), Llano del Rio Colony (1914, California, EUA), Brasília (1960), Sealand (1966), EPCOT — Walt Disney (1966), Bios-3 (1972, Krasnoyarsk, Sibéria), Placentia (1949-1985), Biosphere 2 (1991, Arizona, EUA), Biótopo de Cura 1 — Tamera (1995, Portugal), Biosphère (1995, Montreal, Canadá), Astana (1997, Cazaquistão), Eden Project (2001, Inglaterra), Second Life (2003)

— Nomes: Blondel, Cesariano, Laugier, Lodoli, Milizia, Nisan, Paoli, Perrault, Semper, Villapanda, Séneca, Vico, Rousseau, Ruskin, Vitruvius, Marx, Sloterdijk, Le Corbusier, Gropius, Emerson, Thoreau, Sontag, Wells, Adão e Eva, Philemon e Baucis, Apolo e Delphi, Gaia, Úrano, Cronos, Prometeu, Avalon, Atlantis, Preste João, Hesperia, Zinoviev

— Bibliografia: BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1992; SONTAG, Susan, *In America*, Farrar Straus Giroux, NY, 2000; DEFOE, Daniel, *As Aventuras de Robinson Crusoe*, Dom Quixote, Lisboa, 2009; LOVELOCK, James, *Gaia*, Oxford University Press, 2000; FULLER, R. Buckminster, *Operating Manual For Spaceship Earth*, Aeonian Press Inc., NY, 1976; THOREAU, Henry David, *Walden*, Beacon Press, Boston, 1997; WELLS, H. G., *A Modern Utopia*, Everyman, London, 1994; TOURNIER, Michel, *Sexta-Feira ou a Vida Selvagem*, Presença, Lisboa, 1992; HUXLEY, Aldous, *Island*, Chatto and Windus, London, 1962; CAMPANELLA, Tomás de, *A Cidade do Sol*, Guimarães Editores, Lisboa, 1953; MORE, Thomas, *Utopia*, Coisas de Ler Edições, Queluz, 2004; RYKWERT, Joseph, *On Adam's House in Paradise*, MIT Press, 1997; ANDREAEE, Johann Valentin, *Christianopolis*, Kessinger Publishing, Whitefish, MT, 2006; BACON, Francis, *The New Atlantis*, Dodo Press, 2006; PLATÃO, *A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996; SWEDENBORG, Emanuel, *Heaven an Hell*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia, 1891.

— Filmografia: *Mr. Robinson Crusoe*, Douglas Fairbanks, dir. A. Edward Sutherland Robinson, 1932; *Crusoe*, Luis Buñuel, 1954; *Robinson Crusoe on Mars*, Byron Haskin, 1964 ; *Simón del Desierto*, Luís Buñuel; 1965; *Silent Running*, Douglas Trumbull, 1972; *Man Friday*, Peter O'Toole, Dir. Jack Gold, 1975 ; *The Blue Lagoon*, Randal Kleiser, 1980; *Castaway*, Nicolas Roeg, 1986; Kevin Reynolds, 1995; *Robinson Crusoe*, Pierce Brosnan, Dir. Rod Hardy, 1997; *Noah's Ark*, John Irvin, 1999; *Wall-E*, Andrew Stanton, 2008; *2012*, Roland Emerich, 2009/10





EXPEDIÇÃO I
CAROLINA OLIVEIRA, 22
AFONSO JESUS, 22
ALQUEVA, PORTUGAL
1 A 8 DE JUNHO DE 2010



