

O Artista pelo Artista na Voz do Próprio

Francisco Cardoso Lima

DeCA | UA | FCT | PT

*entrevistas disponível para download (formato PDF) em
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-pedro_proenca.pdf*

*documento publicado com o consentimento expresso do respectivo artista,
depois de revisto e validado pelo próprio*

Entrevista a Pedro Proença realizada em Lisboa em 22 de Fevereiro de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: Tenho constatado que a maior parte dos artistas tem uma presença na internet bem estruturada e sistematizada. A informação que pretendo recolher para construir o guião destas entrevistas está, na grande maioria das vezes, no próprio 'site' pessoal do artista. No teu caso, constatei que existe inúmera e variadíssima documentação 'on-line' espalhada por diversos sítios e publicada por diferentes perfis, mas não agregada num único local.

Mas gostava de iniciar esta conversa percebendo como é que chegaste às artes. O que é que te levou às artes?

PP: Eu não vivi no meio de artistas, mas cresci num meio cultural estimulante. Aquilo que na altura se chamava de católicos progressistas... Circulavam pela casa onde cresci vários escritores amigos dos meus pais (Pedro Tamen, Nuno Bragança...).

O meu pai morreu relativamente novo. Era psicoterapeuta e eu andava sempre a escutar as suas conversas atrás dos sofás. E embora não tivesse tido contacto com obras de arte propriamente ditas, toda essa realidade era interessante.

Durante a minha adolescência havia um consumo de banda desenhada por parte da geração dos meus pais. No pós-guerra, quer na Europa quer na América, a "Pop Culture" teve uma grande relevância. E, de facto, apareceram novas abordagens à banda desenhada, principalmente na escola europeia. E eu ocupei muito tempo na criação de bandas-desenhas. De 71 a 74, com 11 ou 12 anos, conheci a banda desenha "underground" que tinha aparecido um pouco antes com Robert Crumb. Produziam-se um pouco por todo o lado revistas e fanzines. Havia muito material e eu tinha uma obsessão por conhecer tudo o que existia.

Na altura, participei até numa exposição de banda desenhada na Galeria Quadrante e acabei por ser entrevistado, talvez com 12 anos. Logo a seguir surgiu o 25 de Abril.

A minha mãe esteve à frente do SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local), um serviço do estado que coordenava a requalificação dos bairros de lata. As reuniões aconteciam em casa da minha mãe (vinte pessoas numa sala a fumarem todas ao mesmo tempo). Nesta altura, o meio cultural não era o mesmo, mas era igualmente estimulante. Conheci outras pessoas, muitas delas do Porto.

Queria seguir arquitectura mas, por sorte, não entrei. Nesse ano fui para a Sociedade Nacional de Belas Artes e lá conheci, sobretudo, o João Vieira, que teve um papel decisivo na minha opção pelas artes plásticas. Disse-me, logo no primeiro dia, que devia seguir as Belas Artes. Embora já tivesse frequentado outros cursos de gravura, etc... nunca me tinham dito isso de uma forma tão directa, o que me fez ter muita confiança.

Por outro lado, mais teórico, já em 1978 criava manifestos e fazia as minhas leituras adolescentes do Fernando Pessoa, do Herberto Helder, o que, provavelmente, tem também a ver com toda a minha experiência familiar. Mais tarde encontrei uns cadernos do meu pai, uma espécie de diários com reflexões sobre várias pessoas, que arrastavam consigo algum conteúdo filosófico.

Os manifestos são para mim um tema central. Já escrevi centenas de manifestos e parece-me que os escrevo quer por situações de crise quer por uma urgência de resolver a vida (estamos sempre a tentar resolver a vida).

--- --- ---

FCL: Parece-te que os artistas procuram os seus colegas? Existe essa necessidade? Faz sentido?

PP: Julgo que faz todo o sentido. Já teorizei sobre isso: Há um extra de entusiasmo.

Em todo o meio da arte, aquilo que circula é como um ruído de fundo. Por vezes é necessário mais do que esse ruído. Essas coisas que circulam pelo mundo inteiro... há uma teórica das teorias da arte, a Anne Cauquelin, que fala sobre isso mesmo chamando-lhe Doxa, por coincidência um termo de que abusei em múltiplos sentidos com o grupo com quem trabalhei, os Homeostéticos. A doxa é também essas coisas que andam pelo mundo inteiro provocando um clima de excitação que é aquilo que as obras acabam por traduzir de uma outra maneira. Essa ligação com outros artistas, esse entusiasmo, é justamente essa partilha que acrescenta qualquer coisa ou singulariza aquilo que anda no ar. E estabelecem-se redes entre os indivíduos, que muitas das vezes funcionam de forma ambígua ou pouco explícita, e que se começam a articular e a transmitir, de forma diversa, de uns para outros.

E essas coisas partilháveis são, por vezes, ideias menos concretas, são focos de energia que nos convidam a fazer e a criar objectos que têm embebidos em si essas coisas. Essas coisas podem ser teorias, podem ser afectos, etc... que se relacionam connosco através de um interface. E esse interface pode ser uma imagem.

Por vezes isto é mais visível, noutros caso é menos perceptível. É a ideia de participação entusiástica, em vez da ideia pomposa do artista como demiurgo.

FCL: É fundamental para os artistas ouvir a opinião dos seus pares sobre o seu trabalho? Parece-te que os artistas valorizam de forma diferente o discurso de outros artistas do discurso, por exemplo, dos críticos de arte ou um galerista?

PP: Eu sinto necessidade de ter “feedback”. Todos nós precisamos de um “feedback”. Hoje, havendo uma enorme oferta cultural e simultaneamente uma redução dos meios de comunicação, esses “feedbacks” são cada vez mais invisíveis. E os portugueses parecem ter medo de falar sobre os seus colegas. Talvez tenhas uma ideia diferente, pelo trabalho que estás a desenvolver...

FCL: Parece-me que a comunicação entre artistas existe, mas não de uma forma explícita ou aberta...

PP: Por exemplo, o Pedro Cabrita Reis diz que não se pronuncia sobre os seus colegas. E isto dá o tom não necessariamente de uma auto-censura mas pelo menos de alguma vontade de falar sobre os colegas, eventualmente com receio das repercussões que esse discurso possa vir a ter, embora não lhe entenda algum inconveniente.

Nos dias de hoje, e pela minha experiência, essa troca passa muito pelo “on line”. A troca de experiências e ideias e a partilha de projectos (com pessoas directamente relacionadas com as artes ou não), passa por um diálogo através de correspondência electrónica. Chegam-me agora

“feedbacks” sobre assuntos que tratei há vários anos atrás, muitas vezes vindos de pessoas mais novas (20-30 anos).

FCL: Essa partilha entre colegas parece-te essencial?

PP: Parece-me essencial pela partilha da prática individual e dos “feedbacks” que daí resultam. Os melhores “feedbacks” são aqueles que vêm por parte de outros criadores. Mas essa partilha entre colegas é também essencial pela necessidade de existir um sentido mínimo de comunidade.

FCL: Parece-te existir um sentimento de classe entre os artistas plásticos portugueses?

PP: Essa é uma pergunta bizarra...

Não posso falar pelos outros mas sinto que há, tendencialmente, um sentimento de classe. E parece-me normal que esse sentimento exista de uma forma quase espontânea. Informalmente, os artistas partilham entre si um conjunto de informações e de interesses comuns. Isto é, se uma classe são tipos que se preocupam com exposições e obras de arte, tal como os médicos se interessam por patologias e tricas da profissão, então é classe, mas não há nada institucional ou ordenador que lhe defina contornos para além da inevitável conjuntura de interesses.

FCL: Na ciência, por exemplo na Física, são os físicos que avaliam e validam o conhecimento produzido pelos seus pares. Na arte, há, ou devia haver, a possibilidade dos artistas se pronunciarem sobre os seus pares? Parece-te que os artistas, de alguma forma, veiculam esse discurso sobre outros artistas? Existem canais para o fazerem?

PP: Não vou falar apenas dos artistas, vou falar no “art world” como um todo, com os artistas e todos os outros agentes lá dentro.

Existe a arte como um corpo (teórico e não só) que tem a sua história documentada e que legitima um conjunto de obras de arte. Existem também as estruturas que são produtoras dos artistas, como sujeito dotado de uma relativa autonomia, e da arte como “corpus” em perpétua revisão. E existe o “medium” que é algo mais vasto e que tem a ver com os próprios materiais da arte, com a sua divulgação feita pelos agentes artísticos que operam nos “mass media”, e os participantes no mundo da arte.

A legitimação da arte passa sobretudo pelo lado mediático da coisa. Quando falo no lado mediático, falo na existência de um “medium” e na existência de meios de comunicação que transmitem esse “medium” para outros meios.

FCL: E qual o papel que o artista cumpre nesse meio?

PP: Na arte, o que está em causa não é a necessidade de uma legitimação semelhante à necessidade das ciências. Na arte não há a necessidade de enunciar leis que pretendem substituir outras leis, à imagem da ciência.

Na arte, trata-se da confluência ocasional de interesses, não requer consensos criticamente definidos, mas passa-se algo que se apresenta como mais significativo e que acaba por se tornar mais preponderante no seu meio durante algum tempo.

É este o mecanismo utilizado, mesmo depois das várias histórias terem demonstrado que ele não é o melhor, o que faz com que posteriormente seja necessário reler os seus resultados. Vermeer, esquecido durante séculos, é um bom exemplo disso mesmo. Embora existindo cada vez mais informação e estando essa informação cada vez mais disponível, a forma como essa informação é valorizada ou desvalorizada depende muito dos interesses da época. Esses juízos de valor nem sempre são acertados nem sequer consensuais. E a história oblitera-se sistematicamente.

FCL: Como posicionas o artista na esfera artística? O artista tem espaço para se fazer ouvir? Existe interesse (e existem ferramentas) para ouvir o artista?

PP: Hoje em dia a legitimação faz-se de muitas maneiras. E embora exista toda uma teoria em sentido contrário, eu acredito que essas ferramentas devem estar nas mãos dos produtores de arte. De uma forma mais imediata, é a eles que isso diz mais directamente respeito. Ainda assim, há pessoas que desfrutam as obras de arte sem necessitarem de qualquer legitimação da obra ou do artista.

E também não considero as artes plásticas como um campo fechado ainda que existam vagas zonas fronteiriças...

FCL: E existem os canais? É dada ao artista essa possibilidade?

PP: Eu acho que sim. Quando eu comecei a fazer exposições não havia museus de arte moderna como hoje há. Existia a Gulbenkian que fazia exposições sobretudo ligadas à escola de Paris dos anos 50-60.

Hoje em dia as coisas passam cada vez mais por um lado institucional. E a construção dos métodos de legitimação tem vindo a ser feita no sentido de arredar o artista dessa responsabilidade. E o próprio artista também não parece querer ter essa responsabilidade.

Os mecanismos de legitimação que hoje existem passam pelas galerias e museus de arte e por uma grande circulação da informação feita de uma forma global.

Sempre me pareceu paradoxal que os artistas ligados ao modernismo ou às vanguardas tenham feito durante todo o seu percurso artístico uma ou duas exposições retrospectivas e que hoje em dia, um artista de 30 anos, tenha que andar de museu em museu a fazer exposições retrospectivas de uma obra extremamente recente. Hoje, existe uma necessidade de legitimação muito forte que convoca o artista a cumprir também o papel de empresário.

FCL: O papel do artista na esfera artística altera-se ao longo do tempo...

PP: Existem vantagens nas mudanças mas, hoje, o papel do artista é muito mais stressante, como, em tudo, aliás... A digestão do passado, que cada vez é mais extenso nas suas diversas áreas, e de tudo aquilo que nos rodeia no presente é também ela 'stressante'.

--- --- ---

FCL: Quando me debrucei sobre o teu percurso e sobre a tua vastíssima produção nas inúmeras áreas sobre as quais te interessas, senti-me desconcertado, senti que algo (ou tudo) me fugia largamente ao controlo.

Na preparação desta espécie de guião para a nossa conversa senti essa vertigem e angústia.

Provavelmente tu tens todas estas matérias bem estruturadas e sistematizadas... mas... Como consegues lidar com todo este fluxo de interesses, informação, ideias, trabalhos, etc...

PP: Provavelmente faço-o de uma forma superficial, de uma forma que se relaciona com o lado mimético da própria arte. A minha mulher costuma dizer que eu não leio, apenas folheio os livros. Não é verdade. Existem momentos em que é necessário focar zonas de investigação. Mas é verdade que tenho vontade de devorar. Não lhe chamaria angústia, talvez ansiedade...

FCL: Talvez ansiedade...

PP: Existe alguma confusão entre angustia e ansiedade como, por exemplo, no caso da tradução de Miguel Tamen do livro de Harold Bloom “The Anxiety of Influence” como “A Angústia da Influência”. A ansiedade tem a ver com a vontade de devorar e a angustia remete já para um medo maior, para uma noção de vazio (ou de cheio).

FCL: E a vertigem... a todo o momento surgiam outras ideias, novas construções, diferentes perspectivas...

PP: Tudo isso se relaciona com o meu processo de construção.

Tem a ver com uma vontade de associar diferentes coisas e perspectivar outros caminhos, o que provoca, simultaneamente, uma ambiguidade latente que me é grata e que se relaciona com a noção de complexidade.

Também existe uma descontinuidade nas relações que vou estabelecendo. Começo a criar ligações e abandono-as a meio para iniciar outras ligações. Neste processo há coisas que ficam em suspenso. Percebo (e já escrevi sobre isto) que quando há uma novidade, essa novidade vai substituir o precedente. Também por isso me parece importante rever aquilo que já foi feito mas, simultaneamente, vai-se aumentando desmesuradamente o material. De repente vejo-me como um acumulador quase submerso, e isso pode ser vertiginoso.

FCL: Nesse teu processo de trabalho, como lidas com a racionalidade e com a intuição?

PP: Acho que mentalmente sou bastante organizado. Mas não encontro incompatibilidade entre racionalidade e intuição. A ideia de “aperçu”, de esboço teórico, de intuição (parcialmente racional) do que é que a coisa é mas com um fundo racional que conduzirá a essa coisa quando tiver que lá chegar.

FCL: Numa das primeiras entrevistas que realizei, o António Olaio avançou com a ideia de que a racionalidade e a intuição funcionam com velocidades muito diferentes. Por um lado a racionalidade, lenta e burocrática, por outro lado a intuição, rápida e ágil. Parece-te que o artista tende a valorizar a intuição no seu processo de criação.

PP: Parece-me que tudo isso se relaciona com noções de complexidade com as quais já lidei. Existem vórtices que nos levam a pontos de desorganização e caos mas ainda assim considero que a racionalidade e a intuição podem existir simultaneamente.

FCL: O fracasso, o erro, a ruptura, a deriva, todos esses chavões... como os vês?

PP: São uma doxa. São termos, como quaisquer outros, que servem para articular outras ideias.

O fracasso tem a ver com uma exigência muito grande que as pessoas colocam sobre si próprias. Propor objectivos absolutos para atingir o possível. E o possível é uma espécie de fracasso assumido relativamente aos objectivos propostos. Em Portugal, a ideia de assumir o fracasso está interiorizada pelo menos a partir do sec. XVI. O fracasso funciona como forma para assumir o afastamento de determinados centros decisórios. E não quer dizer que esse fracasso voluntário efectivamente exista. Pode ser encarado como uma figura retórica que se pode transformar numa possibilidade de abrir caminho para a falha, para o erro, que pode até ser uma coisa bonita.

FCL: Nesse sentido, é transversal?

PP: O Fernando Pessoa escreveu na “Tabacaria” (de Álvaro de Campos): “Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.” O fracasso faz parte constituinte de Portugal. É mais um mito nacional.

Esta é uma maneira retorcida, ou sofisticada, de construir. O Eduardo Batarda consegue criar uma retórica muito inteligente sobre este género de coisas, com o assumir da maturidade. Mas depois temos o Álvaro Lapa um teórico da imaturidade... Ele tem um último texto, uma suposta entrevista a Gombrowicz que tem justamente a ver com os temas da imaturidade típicos do escritor polaco. Mas desde que ele inventou o pseudónimo Abdul Varetti que o fracasso voluntário é já uma desculpa antes de pedir desculpa, e uma possibilidade de usar o fracasso como uma vantagem.

FCL: Eu fui aluno do E. Batarda e do A. Lapa. No caso do Lapa, percebi posteriormente que não estava preparado para perceber aquilo que ele estava a dizer.

PP: Mas o Lapa é forçosamente opaco. Eu escrevi um romance sobre ele. Ou melhor, são diálogos ficcionados entre ele e o James Lee Byars. É sobre o imperfeccionismo e a perfeição e como um conjunto de temas muito semelhantes se cruzam nesse meio. Estas ficções são também uma forma que encontrei para abordar outros artistas.

FCL: Parece-te que os artistas privilegiam um outro discurso (que não o estético contido na obra de arte). Por exemplo o título da obra, o título da exposição, o manifesto... Ou outra estratégia que abra campo para que o artista possa veicular um outro discurso? Parece-te que há essa necessidade de dizer fora do objecto artístico?

PP: Há artistas que não se interessam pelo domínio da palavra. Não tem que ser obrigatório. Por vezes a arte passa também pela mudez.

Outros, por exemplo o Pedro Cabrita Reis escreve pouco mas tem várias entrevistas publicadas. E nas suas entrevistas denota-se um pastiche involuntário de um estilo literário que associo ao Herberto Helder. E a obra de arte pode também passar pela forma como o artista dá as entrevistas. E elas próprias podem ser mais importantes que a própria obra.

Eu não sou muito Duchampiano no sentido de me tornar um fetishista do objecto. Mas a verdade é que há uma interacção grande entre as formas verbais e as formas visuais.

Em Portugal, principalmente na geração anterior à minha, há uma interacção entre o literário (e não tanto o filosófico) e o visual: o Orpheu, o KWY, os surrealistas (o Mário de Cesariny é pintor ou escritor?). Parece-me que há aqui um filão relevante e julgo que faz sentido falar de um lado teórico-literário (mais do que especificamente teórico) vinculado a uma série numerosa de artistas plásticos portugueses.

FCL: Percebi que consideras necessários esses outros veículos como uma possibilidade para a construção do próprio discurso do artista. Os artistas têm algo a dizer fora da clássica forma do objecto artístico?

PP: Embora me considere um artista plástico, não me sinto fechado na arte. Nem sequer na cultura. No meu caso e no caso dos Homeostéticos, com quem trabalhei no início da minha carreira, existiu sempre uma vontade para fazer outras coisas que extravasam as artes plásticas. Eu não me fecho nas artes plásticas e não me revejo num domínio artístico específico.

FCL: Achas que esses discursos de artista assentes na palavra conseguem individualizar-se, ainda que de um forma geral, numa capa que os particularize e os torne distintos dos discursos de outros 'players', como, por exemplo, do crítico de arte, do historiador, do galerista...?

PP: A maior parte das vezes os artistas têm um discurso ridículo. É muito difícil o discurso do artista ter a consistência de alguém que tenha na sua base de formação o estudo da filosofia.

FCL: Mas existe esse discurso? Ridículo, fragmentado, incoerente, incongruente, não estruturado, contraditório, etc... Existe um discurso particular do artista?

PP: O discurso do artista é muito particular e tem a ver com a forma quase infantil com que nós nos familiarizamos com as palavras escritas ou não escritas e como nós conseguimos ou não aprender com elas.

A forma como nós nos relacionamos com as palavras determina a forma como posteriormente as usamos para construir um discurso. O discurso dos artistas, mais ou menos poético, mais ou menos burocrático, mais ou menos parecido com crítica de arte, é o que sai. E o que sai pode ser extremamente interessante e estimulante. A partir do momento que é estimulante para o artista ou para os seus colegas ganha importância e utilidade como forma de re-equacionar as próprias obras.

FCL: Quando avancei para este projecto, coloquei a hipótese de existir, de facto, um discurso particular do artista, contudo não veiculado por considerarem que o outro não quer ouvir esse discurso e preferir um outro discurso mais colado à crítica de arte (ou por os próprios artistas não aceitarem o seu próprio discurso).

PP: O discurso da crítica de arte (ou dos especialistas) sempre foi mais legitimador. E embora já tenham escrito sobre mim pessoas importantes no mundo da arte (até a pedido das próprias) eu prefiro o discurso do artista. Por mais incipiente, por mais enganador, por mais fraco que ele seja, acho mais natural o artista mostrar o seu discurso com as suas vulnerabilidades. E essa sempre foi a minha prática.

FCL: Eu tenho dificuldade em assumir o meu discurso. Eventualmente porque não o tenho ou porque não encontrei uma boa forma de o apresentar...

PP: Existe alguma timidez inerente à exposição pública quer do nosso trabalho, quer do nosso discurso...

FCL: Acabo por negar ou esconder esse discurso...

PP: O que também é muito Português. É necessário fazer e arriscar mesmo que os resultados sejam desastrosos. Quando criei tipos de letras para o computador corri esse risco. Criar um tipo de letra é criar uma linguagem numa lógica combinatória, é criar todo um estilo para comunicar.

FCL: Nos tipos de letra interessa-te a linguagem, o código?

PP: Por um lado sou obcecado pela criação de catálogos de formas. Mas a criação dos tipos de letra está relacionada com a articulação entre palavra e imagem.

FCL: Sobre o teu trabalho, ou melhor, sobre o teu processo de trabalho: o próprio, o sujeito, a experiência, a consciência, o eu, a metafísica...

Sem ter feito pergunta alguma, percebes qual a nuvem que gostava de trazer para a conversa?

PP: Eu sou muito da imanência. E acho que o acto de pensar é físico. Há pouco tempo li um texto da Filomena Molder sobre a prosa e a perda da voz na escrita. No texto perde-se a voz mas ganham-se outras coisas. Na escrita há também uma experiência física, corporal. Escrever, seja como for, não nos torna mais imateriais. E o próprio pensamento é também ele bastante físico, está também ele muito ligado ao corpo, o que vai ao encontro com o António Damásio, principalmente com o seu último livro “O Livro da Consciência” (2010), e que vai ao encontro da arte como homeostase dentro dos desequilíbrios que a sociedade provoca.

O corpo é omnipresente em todos os processos do pensamento. E todas as ficções que possamos criar relacionam-se com o eu, sujeito, não de uma forma centrípeta mas como uma espécie de atmosfera que organiza e reorganiza as coisas. O sujeito é a forma de assumirmos o corpo.

FCL: O que constitui esse sujeito?

PP: O essencial do sujeito é a consciência embora ela possa não ser uniforme. A consciência está cheia de ambiguidades, de zonas dúbias, pode ter vários eus, de jogos de máscaras, de heteronomias, mas para mim parece-me inequívoco que a consciência existe. Essa ficção que é o eu, existe, está aqui, e deve ser assumida. E há alguém ou algo que está a coordenar tudo isto.

Os budistas dirão que não, dirão que a consciência é um agregado de coisas, mas isso não é muito diferente da perspectiva moderna de considerar a consciência um agregado de estímulos eléctricos ou neuronais.

A espiritualidade é uma espécie de abertura para situações limites de experiências. Eu sou um praticante de yôga e por isso mesmo sei bem como isto funciona. Mas não encaro nenhuma dessas experiências limites como algo metafísico. Pelo contrário, todas essas experiências são muito físicas (ou químicas).

Para todas as outras coisas que entram no domínio do esoterismo (que de resto considero divertido) inventei, com alguns dos meus amigos homeostéticos, um esquema: O “Tretoterismo”.

FCL: Inventas muitos esquemas...

PP: Tenho vários... O “Tretoterismo” é tudo aquilo que achamos que é treta mas funciona... como o efeito placebo...

--- --- ---

FCL: Sobre as questões políticas, sociais, religiosas, etc... sobre o outro, exterior a esse sujeito... E também sobre o atelier, seja ele qual for ou seja ele o que for. O atelier como metáfora de um espaço de liberdade, como um espaço amoral, como um espaço não comprometido.

Tu comprometido contigo próprio e tu comprometido com o outro, exterior a ti... Como te relacionas com esse outro, moralmente comprometido, e com esse atelier, com esse espaço amoral? Trazes o outro para o teu trabalho?

PP: O meu discurso sempre foi politizado. Tenho duas heterónimas feministas: a Sandralexandra e a Soniantónia e tenho também uma participação política quer pelo lado da paródia que por um outro lado mais sério.

No lado mais paródico, sempre apoiei e participei nas candidaturas à candidatura a presidente da república do Manuel João Vieira (o último livro do candidato a candidato fui eu que o escrevi). E esta é também uma forma de intervenção, embora não vá para feiras e comícios. Mas já fui...

Tive colegas de infância que hoje são políticos e tive uma experiência política forte durante o período do 25 de Abril.

O meu grupo, os “Homeostéticos”, tinha também uma componente relacionada com essa herança política. Havia nos “Homeostéticos” uma vontade de prosseguir nas artes a experiência da revolução. Para mim foi paradoxal a leitura do nosso trabalho feita nos anos 90 pela nova geração de críticos e curators. Viram os “Homeostéticos” distantes da política e colaram-nos ao mercado, quando, na realidade, não ganhámos na época dinheiro nenhum. E essa ideia ainda se manifestou aquando da exposição “6=O HOMEOSTÉTICA” (Serralves, 2004).

Tive também relações com pessoas relacionadas com a arte política. Convivi bastante com o Ernesto de Sousa nos últimos anos da sua vida, numa altura em que os artistas conceptuais se tornaram ‘artistas da pintura’. Eu era também um ‘artista da pintura’ mas afastado do mercado. Isso ficou bem patente no catálogo da última exposição realizada pelos “Homeostéticos” que tinha um único texto, justamente uma dedicatória ao Ernesto de Sousa, que nessa altura estava já doente.

--- --- ---

FCL: A ideia do “grande quadro”... Tens a Consciência de estares a criar uma construção maior que a soma das diversas partes, que no teu caso são inúmeras? Os blogues, os tipos de letra, os desenhos, os livros, as pinturas, os cartazes, etc, etc, etc... Tudo isto concorre num “grande quadro”?

PP: Tenho vontade que as minhas obras sigam o seu percurso, autónomas, e possam ajudar a gerar outras obras de outros criadores. Tem a ver com uma ideia de reciprocidade. Talvez

isso possa ser a “grande obra”, não limitada à pessoa que a criou, mas num sentido mais lato de grande/constante transformação.

De resto, sou um artista tão miserável como os outros... mas sou feliz!

FCL: Avanças para os teus trabalhos com ideia clara de um todo.

PP: Vendo-me ao espelho, olhando para o meu trabalho, é bom sentir que não reprimi um conjunto de coisas que estavam latentes e que acabaram numa panóplia de trabalhos. Se isso é essa obra, num sentido Wagneriano... não sei... e não me preocupo muito...

Gostava de ter uma retrospectiva bem feita para perceber isto mesmo, mas não há pressa.

--- ---

FCL: Para concluir, parece-te que esta conversa foi diferente das conversas que tens com outros operadores da esfera artística (galeristas, comissários, críticos de arte, jornalistas, professores, etc...). Parece-te que existiu aqui algo particular por estarmos entre pares, por termos ambos uma prática artística.

PP: Espero bem que sim. Eu senti-me à vontade com os temas abordados e o tipo de temas abordados possibilitaram um discurso mais continuado, com menos solavancos. Mas, provavelmente, não foi muito diferente daquilo que seria uma conversa com uma outra pessoa.

Gosto das conversas mais abertas, e esta conversa teve alguma abertura.

FCL: Nestas conversas tenho apenas 3 grandes temas que depois se desdobram de uma forma não directiva...

--- ---

PP: No meu livro “A Arte ao Microscópio” (Fenda, 2000), assim como noutros textos, tento analisar de uma forma sistemática (embora alegórica e desconcertante) o artista, a obra, o prestígio, a posteridade, etc... relacionando todos esses temas entre si.

É para mim importante criar ficções para repensar determinados temas. Escrevo, e relevo. Frequentemente canibalizo diversas teorias, assim como sugestões de amigos, que provocam uma revisão crítica, e muito acrescento sobre o trabalho já feito. Por vezes, em momentos de crise, releio coisas já escritas e encontro uma adequação que não me lembro de ter procurado. Essa releitura, à luz de um desfasamento temporal, permite outras interpretações que torna os diversos momentos muito mais claros e pode abrir portas para outras abordagens.