

Hoje estamos de olhos fechados/Today our eyes are closed, 2010
filme 16 mm preto e branco, 10'13" / 16 mm black and white film, 10'13'

Pedro Barateiro nasceu em Almada em 1979 e vive e trabalha em Lisboa. Barateiro estudou na Maumaus, em Lisboa e obteve o MFA na Malmö Art Academy, em Malmö, na Suécia. Esteve em residência no Pavillion – Palais de Tokyo, em Paris (2008-09) e foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian no ISCP - International Studio and Curatorial Program, em Nova Iorque (2007-08). Das exposições individuais que realizou destacam-se *Hoje estamos de olhos fechados*, Kunsthalle Lissabon, Lisboa (2010); *Theatre of Hunters*, Kunsthalle Basel, Basileia, Suíça (2010); *Teoria da Fala*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, (2009); *Amanhã não nasce ninguém*, MARCO, Vigo, Espanha (2009); *Domingo*, Pavilhão Branco - Museu da Cidade, Lisboa (2008); *Composição*, Galeria Pedro Cera, Lisboa (2007); *Travelogue*, Peep Galleri, Malmö, Suécia (2006); *What Are We doing Here?*, Spike Island, Bristol, Reino Unido (2005) e *This is the place to be standing*, Salão Olímpico, Porto (2005). O seu trabalho foi apresentado em inúmeras exposições colectivas, destacando-se a 29ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil (2010), 16th Biennale of Sydney – *Revolutions: Forms that turn*, Sidney, Austrália (2008); *When things cast no shadow* – 5th Berlin Biennale, Berlim, Alemanha (2008), *Por Entre as Linhas*, Museu das Comunicações, Lisboa (2007) e *Busan Biennale 2006*, Busan, Coreia do Sul (2006). Pedro Barateiro é representado pela Galeria Pedro Cera, Lisboa.

PEDRO BARATEIRO

**HOJE ESTAMOS DE OLHOS FECHADOS
TODAY OUR EYES ARE CLOSED
18.09.2010 | 30.10.2010**

A Kunsthalle Lissabon apresenta *Hoje estamos de olhos fechados*, o mais recente projecto de Pedro Barateiro. Partindo de imagens recolhidas em dois locais distintos, a Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e o jardim do Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, o filme que dá o nome à exposição, será exposto simultaneamente em Lisboa e Basileia e, existente na sua estrutura, encontra-se já essa ideia de simultaneidade de representações espaciais.

Barateiro tem vindo a desenvolver uma abordagem tanto crítica como auto-reflexiva sobre conceitos como narratividade, encenação, arquivo e ideologia e a sua centralidade enquanto tecnologias sociais de produção de espaço (e de percepção desse mesmo espaço), seja ele um espaço narrativo, ideológico ou temporal. A forma essencialmente subjectiva e social de produção destes espaços, e da discursividade a eles associada, a sua legitimação e incessante replicação tornam-se então alvo de uma investigação sistemática, que recorre à desestabilização de categorias dicotómicas como ficção-realidade, construção-recuperação, arquitectura-arqueologia, narrativa-teoria, etc., como estratégia de instauração de um regime generalizado de dúvida que age como recusa explícita de normatividade, prescrição e standardização de um mundo que já não se revê na estética/ética da grande narrativa progressista da modernidade.

**KUNSTHALLE
LISSABON**

Rua Rosa Araújo 7-9 | 1250-194 Lisboa - Portugal
+351 912045650 | www.kunsthalle-lissabon.org | info@kunsthalle-lissabon.org
Quinta a Sábado | 15:00 - 19:00 | encerra aos feriados

**KUNSTHALLE
LISSABON**

WORDS DON'T COME EASY

CONVERSA ENTRE PEDRO BARATEIRO, JOÃO MOURÃO E LUÍS SILVA, A PROPÓSITO DA EXPOSIÇÃO
HOJE ESTAMOS DE OLHOS FECHADOS | TODAY OUR EYES ARE CLOSED

NO FILME QUE DÁ O NOME AO TEU PROJECTO PARA A KUNSTHALLE LISSABON, *HOJE ESTAMOS DE OLHOS FECHADOS*, USAS IMAGENS GRAVADAS NA FACULDADE DE ARQUITECTURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E NO MUSEU NACIONAL DO TEATRO, EM LISBOA. AMBOS OS LOCAIS PARECEM CONVOCAR ALGO QUE NÃO SÓ TE É MUITO FAMILIAR COMO MOTIVO DE PARTICULAR INTERESSE: A NOÇÃO DE FICÇÃO E, MAIS ESPECIFICAMENTE, A PERFORMATIVIDADE ASSOCIADA A ESSA MESMA FICÇÃO. NO CASO DO EDIFÍCIO DA FACULDADE DE ARQUITECTURA E URBANISMO, A FICÇÃO *UTOPIZANTE* DO MODERNISMO QUE, APESAR DE INÚMERAS TENTATIVAS, NUNCA SE CONCRETIZOU REALMENTE, SAINDO ASSIM DA ESFERA DO FICCIONAL (OU TENDO EFECTIVAMENTE SAÍDO, FALHANDO ENQUANTO PROJECTO DE INSTAURAÇÃO DE UMA NOVA REALIDADE). NO CASO DO MUSEU NACIONAL DO TEATRO, A FICÇÃO (E A SUA PERFORMANCE) ENQUANTO MODO AUTÓNOMO DE PRODUÇÃO DE UM DISCURSO. EM AMBOS OS CASOS, A NOÇÃO DE FICÇÃO APARECE INDISSOCIABELMENTE LIGADA À SUA PRÓPRIA APRESENTAÇÃO (*DISPLAY*). A ARQUITECTURA CONSTITUI-SE SEMPRE COMO O *DISPLAY* DE SI PRÓPRIA, E O TEATRO É AQUI UTILIZADO VIA A SUA APRESENTAÇÃO MUSEOLÓGICA, O LOCAL POR EXCELÊNCIA DO PODER DO *DISPLAY*... PARECES LIGAR FICÇÃO E *DISPLAY* ATRAVÉS DE UMA CERTA IDEIA DE PERFORMATIVIDADE.

COMO SE CONSTITUI, PARA TI, ESTA RELAÇÃO ENTRE NARRATIVA, APRESENTAÇÃO E PERFORMANCE?

Quando falam na arquitectura enquanto *display* de si mesma, lembro-me dos livros de amostras, que são, para mim, dos objectos mais estranhos e fascinantes, eles são o objecto e a sua representação ao mesmo tempo. Na arquitectura também é assim, e no teatro igualmente, e talvez seja por isso que me interessam em particular. Também porque ambos os campos pensam no espectador de uma forma mais clara. Tanto no teatro como na arquitectura, o espectador é um agente presente na leitura de um determinado espaço, ou de uma acção.

Quando expus na Casa de Serralves, fizeram-se umas fotografias, e quando as recebi foi muito estranho porque reparei, passado algum tempo, que em nenhuma das vistas da exposição haviam pessoas no espaço! No início era estranho olhar para as fotografias e ver as obras no espaço, como se a vista da instalação mostrasse uma exposição sem visitantes! E depois comecei a reparar em outras vistas das minhas exposições, e de outros artistas, e muitas vezes, também acontecia o mesmo, espaços vazios! Era como se quisessem apagar os espectadores do espaço! Isso fez-me

Today our eyes are closed

(Left side)

This story happened in a country that only sees itself in the dark. It is for this reason that the country isn't indicated on geographical maps: because one can't see maps in the dark.

In this country, they live with their eyes closed in the midst of magical precipices. They innocently manipulate dark symbols; unknowingly, their ignorant lips repeat terrible enchantments, formulas that are similar to revolvers.

There are reasons to tremble as one watches a family taking its breakfast in the morning, all without noticing the unknown that transpires in the red and white squares of the tablecloth.

At the table, the father asks the child what she understands to be a mirror.

"A machine," she answered, "that gives shape to things in the distance, when placed in a convenient relation to them. A mirror is a machine that offers us relief outside of ourselves."

Today our eyes are closed

(Right side)

This story happened in a country that only sees itself in the dark. It is for this reason that the country isn't indicated on geographical maps: because one can't see maps in the dark.

In this country, they live with their eyes closed in the midst of magical precipices. They innocently manipulate dark symbols; unknowingly, their ignorant lips repeat terrible enchantments, formulas that are similar to revolvers.

There are reasons to tremble as one watches a family taking its breakfast in the morning, all without noticing the unknown that transpires in the red and white squares of the tablecloth.

At the table, the child asks the father what he understands to be a mirror.

He answers: "It's like my hand, which doesn't need to be placed next to an object in order for me to feel it. The mystery of the world is the visible, not the invisible."

Text: José de Almada Negreiros, Louis Aragon, Denis Diderot and Oscar Wilde

ÉS UM ARTISTA QUE COLOCA O PENSAMENTO CURATORIAL NO CENTRO DA TUA PRÁTICA...

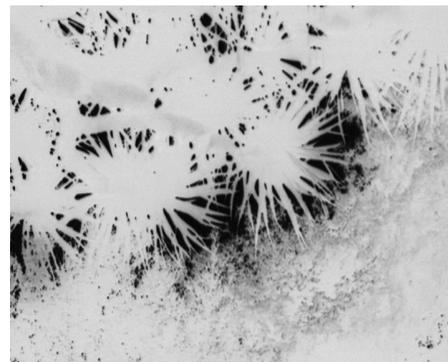
Talvez. Enquanto artista, realmente não tenho capacidade, nem quero, desenvolver uma prática curatorial porque não sou curador de exposições. Fiz e faço muitas vezes o trabalho de pensar em diferentes obras minhas no contexto de uma exposição e isso tem a ver com o facto de, tal como muitos outros artistas, ter começado a expor o meu trabalho por incitava própria. Isto acontece porque no nosso país, antes de aparecerem os prémios para os artistas mais jovens, tinham, e tem ainda (e ainda bem) de ser os próprios a dar visibilidade ao seu trabalho. E é também nesse sentido que eu falo em tradução. Quando faço uma tradução (por exemplo quando estou a ler um artigo em Inglês) estou imediatamente a fazer uma interpretação.

Agora a palavra especulação pode ter, na minha opinião, uma conotação positiva, quando se trata de aprofundar relações intrínsecas entre prática artística e outras práticas de investigação, mas é também uma espécie de palavra-consequência dos nossos tempos, no sentido em que a especulação está intimamente ligada, na minha opinião, a uma prática de mercado. E nesse sentido acho-a potencialmente perigosa. Mesmo assim, a prática artística é por natureza especulativa, sempre o foi, a meu ver. O que acontece é que determinadas terminologias entram no discurso das artes e que passam a ser utilizadas, como é o caso de palavras como especulação, e que só fazem sentido, para mim, se primeiro forem identificadas

e depois de se tentar perceber o que significam e em que contexto são utilizadas. Quando digo que a prática artística é por natureza especulativa isso significa que partilha de uma estrutura semelhante a outros tipos de investigação, que se baseiam na experimentação para criar um conjunto de possibilidades, que podem ter ou não continuidade e consequências. No limite, aquilo que diferencia a prática artística das outras é a procura de um lugar que seja o do não-explicável, ou não-identificável. Por vezes penso que faço aquilo que faço para me tentar lembrar que é necessário alimentar uma necessidade de dizer aos outros e a mim mesmo que é preciso continuar a procurar aquilo que não conhecemos em nós, nos outros e em todas as coisas que não conhecemos (se é que isto faz algo sentido).

A TAL NOÇÃO DE DÚVIDA...

Numa entrevista de 1977 ao canal brasileiro TV Cultura, Clarice Lispector afirmava que só escrevia quando lhe apetecia, que era uma amadora, e que gostava de o ser porque não tinha obrigação de escrever, obrigação era para aqueles que tinham de justificar aos outros aquilo que faziam, ela escrevia para si mesma. E eu, de alguma forma compreendo e partilho essa opinião, no sentido em que o que quer que seja considerado como fruto de uma necessidade de fazer, dizer ou escrever algo, não deve ser feito pela necessidade de se explicar a si próprio no momento em que é interpretado por outra pessoa, mas que se mantenha como um agente activo, ainda que por vezes invisível.



pensar na fetichização das obras de arte através da sua representação, seja através de vistas de exposições (a que temos acesso através de revistas de arte e outras publicações) ou o uso de fotografias de obras de arte como meio de distribuição, transformando arte em objecto de arte.

Mas para responder à vossa questão sobre a performatividade, e quando nomeiam alguns dos campos de acção da minha prática: narrativa, apresentação e performance, o que para mim é importante na questão da performatividade é que se pode complexificar e tornar visíveis alguns dos mecanismos estruturais para a construção de uma linguagem através do trabalho. No meu caso, o processo de construção dessa linguagem é feito, por vezes, de uma forma mais consciente, por outras mais inconsciente. Na minha prática existe talvez um flutuar entre dados e factos, sejam eles documentais ou históricos, e ao mesmo tempo uma interpretação especulativa desses mesmo factos que já são, eles

mesmos, uma construção ficcionalizada, numa forma de interpretação que não é definida à partida por categorias como fotografia, filme, ou outras. Por exemplo, a escrita, e o uso desta no meu trabalho vem do desenho, desse lado especulativo do desenho. O desenho sempre foi para mim, desde muito cedo, a forma que encontrei para alimentar a minha subjectividade e interpretação das coisas que via e que estavam a minha volta. Uma espécie de exercício autista.

Para falar mais especificamente do filme que vamos apresentar aqui na Kunsthalle Lissabon, às filmagens que foram feitas no edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade de São Paulo e no Museu do Teatro em Lisboa, é acrescentado um texto pensado a partir de uma frase que dá o título a peça, 'Hoje estamos de olhos fechados', e onde uso algumas passagens de textos de outros autores, como por exemplo um pequeno texto de Almada Negreiros, ou ainda uma frase de Oscar

Wilde. O título do filme é, à partida, uma espécie de *statement*, que tenta construir uma imagem - essa imagem é, se quiserem, uma não imagem - como se se quisesse reforçar uma presença física através de uma certa imaterialidade do texto. O texto, feito de fragmentos de outros autores, é apresentado em legendas que intersectam os planos e tenta criar duas narrativas muitos semelhantes e que são a estrutura do filme. O filme é dividido em lado esquerdo e lado direito, ou olho esquerdo e olho direito, como se quisesse frisar que no momento em que olhamos, captamos duas imagens e não apenas uma.

VOLTANDO UM POUCO ATRÁS, À RELAÇÃO DA TUA PRÁTICA COM NOÇÕES DE FICÇÃO, DE ENCENAÇÃO, DE PERFORMATIVIDADE E DE *DISPLAY* E, COMO DISSESTE, À TUA VONTADE DE ALIMENTAR UMA INTERPRETAÇÃO ESPECULATIVA DOS FACTOS, O QUE NOS PARECE CENTRAL É O DESENVOLVIMENTO DE UMA ABORDAGEM NÃO SÓ CRÍTICA COMO AUTO-REFLEXIVA RELATIVAMENTE A ESSAS MESMAS NOÇÕES E A ASSUNÇÃO DA SUA CENTRALIDADE ENQUANTO TECNOLOGIAS SOCIAIS DE PRODUÇÃO DE ESPAÇO (E DE PERCEPÇÃO DESSE MESMO ESPAÇO), SEJA ELE UM ESPAÇO NARRATIVO, IDEOLÓGICO OU TEMPORAL. A FORMA ESSENCIALMENTE SUBJECTIVA E SOCIAL DE PRODUÇÃO DESTES ESPAÇOS, E DA DISCURSIVIDADE A ELAS ASSOCIADA, A SUA LEGITIMAÇÃO E INCESSANTE REPLICAÇÃO PARECEM SER ALVO DE UMA INVESTIGAÇÃO SISTEMÁTICA, NÃO DEFINIDA À PARTIDA POR CONSIDERAÇÕES DE ORDEM FORMAL, MAS ANTES PELA DESESTABILIZAÇÃO

DE CATEGORIAS DIALÉCTICAS (OU PARES ANTINÓMICOS, SE PREFERIRES) COMO FICÇÃO-REALIDADE, CONSTRUÇÃO-RECUPERAÇÃO, ARQUITECTURA-ARQUEOLOGIA, NARRATIVA-TEORIA, SUJEITO-OBJECTO, PALCO-PLATEIA, ETC., COMO ESTRATÉGIA DE INSTAURAÇÃO DE UM REGIME GENERALIZADO DE DÚVIDA QUE AGE COMO RECUSA EXPLÍCITA DE NORMATIVIDADE, PRESCRIÇÃO E ESTANDARDIZAÇÃO DE UM MUNDO QUE JÁ NÃO SE REVÊ NA ESTÉTICA/ÉTICA DA GRANDE NARRATIVA PROGRESSISTA DO MODERNISMO...

Esse 'regime generalizado de dúvida' é essencial na minha produção, e faz-me pensar num conceito de Maurizio Lazzarato, um filósofo italiano, que desenvolveu o conceito de Trabalho Imaterial (*Immaterial Labour*). Ele usa este conceito para descrever a produção criativa pós-Fordista que existe em todas as áreas do trabalho humano. Para Lazzarato o 'trabalho imaterial' refere-se essencialmente a dois tipos de trabalho, por um lado, no que diz respeito ao 'conteúdo informacional' do objecto (*commodity*) e que tem directamente a ver com as mudanças nos próprios processos de trabalho dos funcionários do sector industrial e terciário, onde as capacidades (*skills*) do trabalhador estão dependentes de conhecimentos de cibernética e 'computer control', por outro lado, no que diz respeito à actividade cultural (e é isto que me interessa), que produz o 'conteúdo cultural' do objecto (*commodity*). O trabalho imaterial, no campo da produção cultural, implica uma série de actividades que ainda não são normalmente reco-

NESSE PROCESSO CONSTITUI-SE COMO TERRIVELMENTE EMANCIPATÓRIA...

Quando estive a fazer o mestrado em Malmö, na Suécia, escrevi um texto intitulado 'The Artist as Spectator', um exercício onde tento encontrar a minha posição, enquanto artista, relativamente a uma linha de interesses que me ocupavam na altura. Além de fazer referência a outros textos como 'The Artist as Producer' (O Artista Enquanto Produtor) de Walter Benjamin, ou o texto de Kaja Silverman 'The Author as Receiver' (O Autor como Receptor) onde esta se debruça sobre o filme auto-retrato JLG par JLG, de Godard, interessava-me desmontar algumas das linguagens adquiridas durante os tempos em que estive a estudar, que são momentos de receptividade e nos quais se está muito disponível para ver e para ler. O passo seguinte foi tentar perceber o que é isso do discurso, o que significa e de que maneira é um veículo para se criar uma língua nova. E era nisso que eu estava, e ainda estou interessado - criar a minha própria língua. Não tenho muita pressa para que aquilo que eu faço ou aquilo que escrevo seja entendível; acredito que essas coisas se desenvolvem no tempo, com o seu próprio tempo.

As ideias que tinha na altura, e que ficaram naquele texto, não eram instrumentos para tentar compreender o meu trabalho, mas para gerar pontos de contacto entre aquilo que estava a ver e a pensar. O texto termina com uma citação da coreógrafa Yvonne Rainer, escrita nos anos setenta depois da crise económica que os EUA e, consequente-

mente, o resto do mundo atravessavam, com a qual me identifico e que me parece, hoje, bastante actual: *The condition of making my stuff lies in the continuation of my interest and energy. Just as ideological issues have no bearing on the nature of my work, neither does the tenor of current political and social conditions have any bearing on its execution. The world disintegrates around me. My connection to the world-in-crisis remains tenuous and remote. I can foresee a time when this remoteness must necessarily end, though I cannot foresee exactly when or how the relationship will change, or what circumstances will incite me to a different kind of action.*

PARA TERMINAR, E DIRECCIONANDO A CONVERSA PARA OUTRO TÓPICO QUE NOS PARECE RELEVANTE ABORDAR QUANDO SE REFLECTE SOBRE O TEU TRABALHO, MENCIONASTE O TEU INTERESSE PELA TRADUÇÃO E, MAIS ESPECIFICAMENTE, PELA TRADUÇÃO ENQUANTO ACTO INTERPRETATIVO. ARRISCARÍAMOS IR UM POUCO MAIS LONGE E FILIAR A TRADUÇÃO NÃO APENAS À INTERPRETAÇÃO COMO TAMBÉM, E TALVEZ SOBRETUDO, A UMA PRÁTICA ESPECULATIVA. A NOSSA CURIOSIDADE RESIDE NO FACTO DE INTERPRETAÇÃO E ESPECULAÇÃO ESTAREM NO CERNE DA FORMA COMO ENCARAMOS A PRÁTICA CURATORIAL E, VOLTANDO MAIS UMA VEZ AO INÍCIO DA NOSSA CONVERSA, SE PENSARMOS QUE TENS VINDO A DESENVOLVER UMA PRÁTICA ANCORADA EM NOÇÕES DE NARRATIVIDADE, ENCENAÇÃO E DISPLAY, UTILIZAÇÃO DE OBJECTOS COMO VEÍCULOS DISCURSIVOS E TRADUÇÃO COMO INTERPRETAÇÃO E ESPECULAÇÃO, SOMOS CONFRONTADOS COM A EVIDÊNCIA DE QUE

da. O modernismo enquanto conceito foi talvez manipulado para instaurar um regime exacerbadamente politizado e capitalista, característico da modernidade e de todos os valores republicanos e presumidamente democráticos que daí podiam ter origem. Era necessário que a visão fosse positiva. Nós temos um exemplo terrífico com o Estado Novo, mas como sabemos 'O Manifesto Futurista' foi aplaudido por Mussolini, que chegou a ser considerado por Marinetti como o futurista ideal. Walter Benjamin fala disso de uma forma muito clara ao afirmar que o Comunismo queria uma arte politizada, e o Fascismo uma esteticização da política. Ou seja, para a arte não servia nem uma nem outra.

Por isso, e para mim, o modernismo é a forma como as artes e a arquitetura especialmente foram apropriadas por diferentes regimes, ao qual se segue o seu consequente processo e tentativa, que ainda se vê hoje, de emancipação. Se há realmente uma falha no processo modernista ele é o de querer atribuir a uma palavra profundamente ingénuo (utopia) uma forma idealizante, que é um problema das próprias palavras - elas são capazes de nos fazer acreditar. Todo o processo industrial e capitalista do ocidente assenta sobre essa forma idealizante de tornar uma sociedade capitalista em algo mais agradável. E a estética estava lá para ajudar, para o bem e para o mal... Daí a questão da dúvida! Só com dúvida. Mesmo nas artes visuais, que se constituem como campo de experimentação e questionamento, e mesmo no nosso contexto, o que mais vê são pessoas cheias de certezas, são os moder-

nistas de agora! Quando aquilo que é realmente interessante é aprender a fazer uma desconstrução de alguns dos mecanismos que têm sido, e continuam a ser, edificados em torno de uma sociedade capitalista.

SEGUINDO ESSA LINHA DE RACIOCÍNIO DUAS CONSIDERAÇÕES TORNAM-SE PERTINENTES: A ASSUNÇÃO DO TEU TRABALHO COMO UMA PRÁTICA ESSENCIALMENTE DISCURSIVA, POR UM LADO, E COMO POTENCIALMENTE POLÍTICA, POR OUTRO...

Bem, primeiro queria que tentássemos definir o significado da expressão "prática discursiva", ou de discursividade, que é um termo que começa a aparecer no contexto artístico de uma forma mais pronunciada, e que serve para definir formas e métodos de trabalho e apresentação de projectos que, muitas vezes, não são considerados obras de arte, por se encontrarem entre categorias ou em categorias consideradas anexas à própria obra. São exemplo disso as muitas publicações de artista e muitos dos livros produzidos por editoras várias, ou ainda as performances-palestra, os screenings-performance, campos onde se podem desenvolver e experimentar um conjunto de ferramentas que alimentam a obra e a produção intelectual do autor. A meu ver essa discursividade representa uma necessidade que é a de tornar visíveis alguns dos contornos do trabalho de um autor, de forma a que se crie um campo de trabalho e de pensamento.

A necessidade dessa ferramenta discursiva poderá ser um tipo de mecanismo de defe-



sa da própria classe, e que é uma resposta ao grau de complexidade do discurso e da linguagem dos discursos vigentes. Daí eu achar que qualquer prática intelectual seja, por natureza, discursiva, seja ela mais ou menos legível. A produção intelectual é um tipo de conhecimento especulativo que, confrontando com os diferentes momentos históricos, vai adquirindo determinados significados.

A linguagem, como meio de comunicação, tem-se transformado bastante nos últimos dez anos com o aparecimento de diversos meios disponíveis para investigação. Um dos meus autores preferidos é Jacques Derrida, chamado o 'pai da desconstrução', que foi alguém que passou toda a vida a tentar desconstruir, a desmontar, palavras e conceitos que nós dizemos e escrevemos, coisas que temos como garantidas. Estas palavras e estes conceitos carregaram consigo uma espécie de história individual e que deve ser explorada. A linguagem é uma espécie de

padrão que construímos para explicar o mundo a nós próprios e aos outros.

O meu interesse em alimentar essa procura e esse questionamento tem a ver também com uma consciência política, a tal que procuram na vossa pergunta, e que é mais visível em alguns dos meus projectos. Não me interessa que o meu trabalho tenha uma conotação política directa porque tenho receio de estruturas muito bem definidas, ou que têm que ser obrigatoriamente bem definidas para tentar convencer as pessoas de algo que poderá ser apenas um fachada bem feita, como um cenário de cinema. E a política tenta dar-nos essa leitura. Para mim é sempre mais pertinente pensar em exemplos específicos, e gostava de trazer para a conversa uma obra minha, *Travelogue* (2006), onde eu utilizo os filmes de propaganda 'Actualidades de Angola' e 'Actualidades de Moçambique', filmes comissariados pelo Estado Novo, onde uma pequena equipa de realizador e câmara vão recolher

material para fazer esses pequenos blocos noticiosos que passavam nas salas de cinema antes dos filmes, e que tentavam dar uma ideia daquilo que estava a ser feito nas então colónias. O que eu fiz, depois de ver muitos desses filmes, foi criar uma narrativa a partir de algumas dessas imagens, de forma a dar alguma liberdade aos documentos originais, para que cada um desses planos pudesse ter um sentido diferente daquele para o qual tinham sido feitos. As imagens que escolhi e a forma como foram editadas, mostram a subjectividade do realizador e tentam escapar ao discurso autoritário - são paisagens, planos de edifícios, equipamentos em construção e também a forma como as pessoas reagem a toda essa mudança, a tal Modernidade. O que tentei fazer foi retirar parte da conotação ideológica que existia na maioria daquelas imagens.

O que acontece na minha pesquisa é uma espécie de interpretação de metodologias de representação, e uma consequente tentativa de desmontar alguns dos seus mecanismos. Por isso, o potencial político, para mim, está ligado a um determinado posicionamento crítico em relação a tudo aquilo que se passa à minha volta. Qualquer gesto artístico, como qualquer gesto, é um gesto político *a priori*, na medida em que qualquer acção tem consequências na própria pessoa e nos outros à sua volta. Ainda assim, o artista é, de alguma forma, a 'máquina celibatária' de que falava Duchamp, alguém que constrói a sua própria linguagem para não ter de comunicar com os outros, que produz um

sistema particular. Essa forma de comunicação é feita através da obra, que é um gesto anárquico. Para mim esse é o *statement* político mais pertinente que um artista pode dar. No meu trabalho isso começou por acontecer nos desenhos. É talvez uma forma de encontrar resposta para algumas perguntas - por exemplo, por vezes pedia ao meu pai para me contar coisas sobre a guerra colonial. Ele esteve na Guiné numa altura bastante calma, mas mesmo assim era muito difícil para ele falar. E ficaram as imagens, que muitas das vezes mostravam o lado mais positivo daquele tempo, como se já nessa altura se quisesse apagar da memória as coisas que por lá se passavam.

A QUESTÃO DE FILIAR O TEU TRABALHO A UMA ARTE POLÍTICA NÃO ERA TANTO UMA PERGUNTA COMO UMA PROVOCAÇÃO... NO ENTANTO, TAL QUESTÃO PARECE-NOS BASTANTE INTERESSANTE, NÃO PELO FACTO DE A RESPOSTA PODER SER SIM OU NÃO, MAS ANTES PORQUE PERMITE REFLECTIR UM POUCO MAIS APROFUNDAMENTE SOBRE O QUE É ESTEREOTIPICAMENTE CONSIDERADO UMA PRÁTICA POLÍTICA. EM VEZ DE UM ATAQUE AOS MÉTODOS, RESULTADOS, OU PROCESSOS DE TRABALHO DO CAPITALISMO (A SUA MANIFESTAÇÃO FÍSICA, SE QUISESSES), A TUA PRÁTICA, MAIS DO QUE EXPOR AQUILO QUE EXISTE À SUPERFÍCIE, PROCURA IR MAIS FUNDO, AO QUE PODIA SER CHAMADO AS FUNDAÇÕES DA DISTRIBUIÇÃO DO SENSÍVEL (PARA USAR A TERMINOLOGIA DE RANCIÈRE), E DESESTABILIZAR NÃO O QUE VEMOS, MAS A FORMA COMO NOS É PERMITIDO VER, E



nhecidas como 'trabalho', por outras palavras, actividades que servem para definir ou fixar determinados padrões culturais e artísticos, modas, gostos, normas de consumidor, e mais estrategicamente, a opinião pública. Eu e o Ricardo Valentim publicámos este texto no primeiro livro de um projecto de colaboração em 2008. O 'trabalho imaterial' de que Lazzarato fala no texto é no fundo um tipo de produção de conhecimento que é muitas vezes utilizado para justificar um determinado tipo de produção. Lembrei-me desta questão do trabalho imaterial para responder à vossa pergunta em torno dos antinómios porque se considerarmos a publicidade, por exemplo, como algo que tem origem em estratégias definidas pelos regimes totalitários do século XX, é muito fácil perceber de que forma é que as coisas mudam tão rapidamente de uma coisa para o seu oposto. Eu acho que nós mudamos sempre de um regime para outro, seja ele político ou estético, e essas mudanças são hoje em dia cada vez

mais constantes.

Quando no final da pergunta falam num mundo que já não se revê na estética/ética da grande narrativa progressista do modernismo, quero em primeiro lugar fazer uma distinção bem clara, porque me parece que estão a falar da modernidade e não do modernismo. Aliás essa é uma das questões mais pertinentes, que é a facilidade de se confundir *Modernidade*, que é um período histórico com *Modernismo*, que é uma corrente estética. Essa dúvida aparece no texto '*Is Modernity your Antiquity?*', do artista Mark Lewis e publicado pela última Documenta. Nele, Lewis elabora sobre essa diferenciação dos conceitos de modernismo e modernidade de uma forma clara. Essa dúvida tem, a meu ver, uma relação directa com o facto do modernismo, enquanto corrente artística diversa e difusa, ser um movimento apoiado numa construção idealizante do mundo, a partir de uma projecção de um futuro que se imaginava vir a existir. E essa construção era política, ou antes politiza-