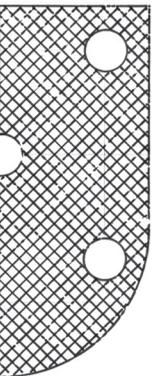
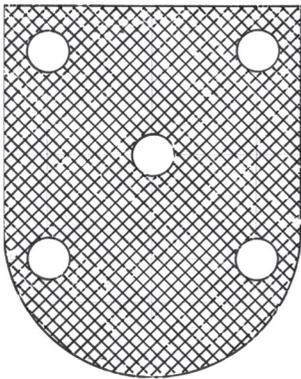
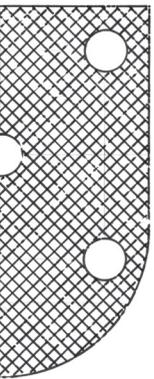
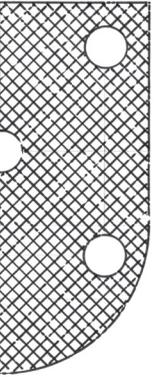

Fernando Brito



Fidelidade Mundial  **chiado8** ARTE CONTEMPORÂNEA

Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em Janeiro de 2002, é um projecto da Companhia de Seguros Fidelidade Mundial que, aproveitando a localização privilegiada de um dos seus edifícios centrais, decidiu participar nas iniciativas de reabilitação do Chiado através da criação de um espaço de divulgação da arte contemporânea.

Ich bin ein Baixinher

Bruno Marchand: Exceptuando a tua exposição na Galeria Presença, no final de 2007, tens estado, em grande medida, arredado dos circuitos expositivos. Por outro lado, uma das questões que mais me impressionou nas visitas ao teu *atelier* foi encontrar a quantidade maciça de produção escrita a que te tens dedicado nos últimos anos...

Fernando Brito: Estou a estudar. Eu acho que um artista não tem que estar sempre a fazer obras de arte. Acho que isso o desautoriza completamente. Aquilo que ele não pára de tagarelar acaba por ser ouvido como algaraviada. Eu sinto muito mais o efeito do que estudo na cabeça do que o efeito do que faço no terreno. Um artista que não estuda faz-se notar por isso mesmo e eu achei que mais um artista analfabeto não era estritamente necessário. Há cada vez mais vozes em jogo (e quanto mais vozes há em jogo, mais longe ficas de chegar a fazer ouvir a tua enquanto voz). Isto está cada vez mais como a música pop – já são só espectáculos e pessoas que se filiam num dado tipo de espectáculo, em marcas de espectáculo. Pode ser ultra-entusiasmante para um putinho de 22 anos, mas para mim, que tenho 52, estar a fazer uma coisa que não é absolutamente nada, ainda por cima mal pago...

BM: Mas porque dizes que não é nada? Estás a generalizar ou...

FB: Eu acredito que quando a arte chega ao ponto em que o que ainda tem para fazer é descobrir o que é, e em 1969 o Frank Stella diz “todos nos imitam porque nós somos os melhores”, a questão da arte moderna fica resolvida: a arte moderna é aquilo em que os americanos são os melhores e toda a malta os imita. Está assente. Depois, ninguém quer ser americano de segunda. Para que é que um gajo se vai querer pôr a fazer uma coisa em que um americano, à partida, já é o melhor? [Risos] Para isso vamos fazer

outra coisa qualquer. Que coisa? Sem um avalizador que diga: “Este corpo é o corpo de uma obra de arte”, o corpo de uma obra de arte pode muito bem ser completamente incompreensível. Nenhuma palavra pesa mais do que o uso que se lhe dá. Se há uma palavra com historial de uso irresponsável (para sermos caridosos) é a palavra arte. A palavra arte é utilizada para designar competências, para designar processos, para designar produtos, e para designar efeitos. Toda a vida e em toda a parte foram fabricadas, fora do cone de sombra da palavra arte, coisas a que hoje chamamos obras de arte. Quando lhes chamamos obras de arte, roubamo-las e cegamo-nos para aquilo que elas foram. O que as motivou fica perdido. Deixamos de as perceber e o que não se percebe ou é bonito ou é feio. O uso da palavra arte é só um produto cultural. Há uma coisa que eu te garanto que vai sobreviver ao nosso uso da palavra arte: é a capacidade e a apetência de alguns indivíduos para aquilo a que se chama operações formais. Isto num futuro longínquo – a curto prazo não se concebe o fim de um hábito que é um negócio da China.

BM: O que dizes lembra-me imediatamente o texto *Art as Experience*, do John Dewey, e a questão dos diferentes “usos” a que foram sujeitos, em épocas, culturas e geografias distintas, os objectos a que hoje chamamos arte. Achas que a questão...

FB: Eu não vivo preocupado com saber se o que eu faço é arte. Eu acho que, a partir do momento em que deixas de ter um paradigma, vale tudo a mesma coisa. Depois, o que pode distinguir as manifestações umas das outras é o conjuntural – o como elas são apresentadas, a teia de relações que tu consegues estabelecer e que te abre portas que já não têm estritamente a ver com aquilo que eu acho que é importante nesta actividade, e que é, se queres mesmo saber,

a possibilidade que ela te oferece de manter o cérebro ocupado. No fundo é isso: um processo que me permite ocupar o cérebro, ir organizando a minha existência. Quer dizer, um gajo cumpre umas quantas décadas. E tem que se ocupar de alguma forma. No casino, nas putas, na heroína... Fazer arte não é fazer coisas, é fazer coisas com as coisas... Depois há uma máquina (que é o *art world*, que produz o efeito *arte*) que encarece imenso as coisas e as coisas caras atraem pessoas ricas e as pessoas ricas contaminam o jogo com a importância do seu dinheiro, que passa a determinar a importância de todo o sistema. O que menos aqui cabe é o que as coisas querem significar, porque a significação se processa por diferença, mas todas as diferenças se vendem no mesmo pacote.

BM: Esta tua resposta levanta vários problemas... Quando referes “no mesmo pacote”, fá-lo em que sentido?

FB: No sentido em que tu... antes de veres uma exposição, antes de saberes sob que configuração ela se te vai apresentar, já sabes o que ela vai ser: vai ser uma exposição.

BM: E achas, portanto, que isso as torna iguais?

FB: Acho que isso as torna iguais na insignificância. Quando chegas ao *sempre-sentido* que decorre de uma *sempre-diferença*, chegas à insignificância do sentido: se é *sempre* diferente, se há *sempre* sentido, a chave está no “*sempre*”... Mas deixa-me dizer-te que eu acho que este trabalho... Este trabalho organiza a vida. Depois toda a medalha tem o seu reverso: o que um gajo fabrica são objectos de vaidade, signos distintivos, para pôr em paredes ou em rotundas – que é exactamente a mesma coisa – e a dada altura as obras são mais conhecidas por intermédio de reproduções do que pelos originais. Quanto mais reproduzidas são as coisas, quanto mais aparecem por toda a parte, mais o trabalho

delas aparece feito. Eu gosto pouco de me deslocar e posso dizer-te que a percentagem de originais que conheço é ínfima. Não me sinto nada diminuído por isso. Acho que as reproduções fazem perfeitamente a parte *artística* do trabalho dos originais.

BM: Mesmo ressaltando a questão *artística*, não estarás a limitar tudo apenas a um dos planos? Admitindo que através de reproduções conseguirias deduzir, em toda a sua dimensão, o plano do conceito, do programa, da ideia, ou de como lhe queiras chamar – questão, já de si, muito discutível –, a experiência da obra integra outros planos, como sejam...

FB: Mas qual é a tua posição nesta máquina toda? Se és fabricante alimentas-te de ideias, não te alimentas de experiências. As pessoas que andam de exposição em exposição é que se alimentam de experiências e tu... Arte e estética são coisas diferentes. Eu não tenho prazer estético com obras de arte, tenho o meu prazer estético com outras coisas. As minhas fabricações querem ser máquinas de significar, não querem ser caramelos. [Risos]

BM: Caramelos e estética? [Risos] Mas consideras que é possível fazer arte sem conhecer arte, ou seja, sem...

FB: Não.

BM: Mas então tens que achar que é efectivamente possível conhecer arte sem visitar exposições e sem...

FB: Acho. Um gajo que vá dez vezes a Serralves fica formado em confronto físico com obras de arte para o resto da vida.

BM: Bem, assim sendo, consideras que é possível reproduzir, por exemplo (e estas são referências que te são caras), a experiência de uma pintura do Ad Reinhardt ou uma...

FB: Mas aí tu não consegues reproduzir absolutamente nada!... As reproduções reduzem sempre a coisa. Pelo caricato, dou sempre este exemplo aos meus alunos:

equalizadas na impressão, *Untitled (Feces on Pedestal)*, 1992, do Tom Friedman, e *Hymn*, 1999, do Damien Hirst, aparecem à mesma escala, no mesmo material, legíveis nos mesmos termos. Mas o que a reprodução reduz é precisamente aquilo que as tuas dez visitas a Serralves te preparam para poderes inverter.

BM: Posso depreender, então, que o que me estás a dizer é que, hoje, já não há desafios no campo artístico que dez visitas a Serralves, por si só, não possam aplacar?

FB: Eu acho que não há. Eu vou fazendo outras perguntas... Por exemplo: porque é que se me permite que eu me forme se depois o escoamento que há para a formação que se me exige – e que consome tempo e dinheiro – é fabricar bibelôs? Vão para os museus do bibelô, onde, sempre que entra mais um, menos os que já lá estão têm espaço e tempo, e mais o museu é o museu.

BM: Mas, diz-me, a partir de que momento é que esta visão se instalou em ti? Isto é, fizeste a tua formação, iniciaste o teu percurso e, algures durante este processo, desiludiste-te com...

FB: Eu não me desiludi (sou muito pouco dado a desilusões)! Enganei-me! Eu fui isto toda a vida. Quando era novo apaixonei-me por uma coisa que vim a descobrir que era uma projecção minha.

BM: E o que era isso exactamente?

FB: Era arte, mas não me peças agora que te explique o que era porque não aguentava explicação. [Risos] Mas sim, vinha de olhar para pinturas e reproduções de pinturas e pensar que era aquilo que queria fazer. Mas, quando és novo, vives num mundo simples. Quando cresces, percebes que o mundo são complexidades a esconder outras complexidades e as tuas perspectivas mudam.

BM: Mas afinal, onde é que te enganaste?

FB: Não sei se me enganei ou se fui enganado. [Risos] Eu cresci numa família conser-

vadora, rodeado de livros de arte (de todo o tipo de livros, e era praticamente obrigado a ler), mas todos sobre o Rembrandt, percebes? Isto associado a muita habilidade para o desenho (e tu sabes que a habilidade dá prazer...). Eu acho que nas escolas de arte, em vez do que se ensina, se devia ensinar o que é *mesmo* preciso saber para se ser artista: o que é um curador, o que é um crítico, o que é um museu (o que é um director de museu), o que é uma galeria (o que é um galerista), o que é uma colecção (o que é um coleccionador); o que é um seguro, o que é um transporte. E história da coisa, com certeza (história da teoria, história da crítica, história da imprensa especializada). Estética já não sei... O problema não é nada disto, é o confronto do que tu fazes com o mundo.

As questões que se me põem mais, não são sobre o que eu faço, são sobre o efeito que aquilo que eu faço *não* tem. Porque o que tu queres não é fazer coisas, o que tu queres é ter efeito. E quando percebes que o efeito que te está reservado é uma carreira – o género de coisa que está disponível para um jogador de futebol – pensas (só podes pensar!) que não precisas de uma carreira para coisíssima nenhuma! Para que é que eu quero uma carreira? Eu queria era ter efeito! Eu queria era viver em cidades que tivessem cabimento, com mobiliário urbano que não fosse ridículo... O que é que me interessa saber se é azul ou amarelo, se é mais para a esquerda ou se é mais para a direita? Vai parar à parede de um gajo que teve dinheiro para comprar aquilo... Não tens efeito. Mas autorizam-te um nome, uma carreira, tu enriqueces – e ser rico é a coisa mais fácil do mundo, basta não pensar em absolutamente mais nada –, mas para nada disto serve aquela formação de que falávamos há pouco.

BM: Mas pensas que não tem utilidade enquanto...

FB: Tem utilidade privada! Um gajo diverte-se

na medida em que se forma (quanto mais formado, mais se diverte). Não me queixo do que tenho de estudar. Acho que estudar é dos prazeres mais saudáveis que há! Lidar com livros é das melhores coisas que se pode fazer. O efeito que o estudo tem em mim é eu estar a desenhar-me a mim próprio. Mas fica tudo da minha pele para dentro. Por exemplo, com esta exposição, vou dar um pequeno espectáculo: três ou quatro habilidades. Eu ando a estudar há uma eternidade e agora vou fazer umas habilidades que vão estar expostas num sítio especial, no centro da cidade, todo em mármore polido... Não é exactamente um triunfo, percebes?

BM: Bom, não será exactamente um falhanço!

FB: Não fui parar a uma mina de carvão.

[Risos] Mas no fundo, toda esta máquina está desenhada para manter a atenção no objecto, no seu valor, e não no seu efeito.

BM: Mas ainda estás a falar da exposição?

Achas que esta exposição serve apenas para manter o mercado a funcionar?

FB: Num plano técnico, eu acho que as exposições servem para os artistas se estudarem uns aos outros. Eu não tenho dinheiro para comprar arte – se tivesse dinheiro para coleccionar arte coleccionava carros americanos – portanto, as exposições servem para os artistas se estudarem uns aos outros.

BM: E o público?

FB: Os artistas precisam de respirar. Para respirar precisam de dinheiro. Pensam no público em duas categorias: o pagante – que ajuda a respirar – e o outro que ajuda na medida em que um sítio sem pessoas é diferente de um sítio com pessoas.

BM: Mas começaste a falar da questão do efeito e estás agora a reduzir tudo à ideia de que a arte é uma mera equação financeira, deixando completamente de fora tudo quanto existe na experiência da arte e que não entra nessa equação.

FB: Bruno, para haver palhaços tem que

haver dinheiro. A materialização da arte prova que há dinheiro para obras de arte.

Eu acho que o que procuras que eu admita que existe, não existe. Para existir, a arte tinha que estar em contacto com as mentalidades à escala a que o futebol e a televisão estão. O futebol e a televisão marcam as mentalidades porque há contacto a essa escala. Arte é um nome de muitas coisas, não é uma coisa. Isto que nós fazemos só ainda se chama arte, pela razão pela qual não consegues parar instantaneamente um comboio lançado a 120 km/h. Precisas de muito espaço para o parar. Eu acho que a arte é uma ideia moderna, e a partir do momento em que a arte vive para descobrir o que é, cumpre-se quando chega à conclusão do que é.

BM: Então diz-me como é que tu, um artista que começa o seu percurso, conscientemente, no final do período moderno, persiste?

FB: O projecto moderno, enquanto projecto positivista, aparece de corpo inteiro na crueldade desta ironia: olhas para a bandeira do Brasil e lês “Ordem e Progresso”; depois, pensas na ideia que tens do Brasil! No papel, todos os projectos são maravilhosos; no terreno é que as coisas se complicam. É como se o destino histórico da figura do projecto fosse começar bem e acabar mal. Eu persisto em procurar *possibilidades*. Descobri que me é *possível* procurar. Não descobri mais possibilidade nenhuma. E do que se lhe seguiu, falamos do que perdura hoje dos anos oitenta, que é uma leitura um bocado... triunfalista do que foi esse tempo. Os anos oitenta foram o período em que alguns artistas se convenceram de que iam poder viver da arte (e outros se convenceram de que iam poder enriquecer com a arte). Foi um período em que o mercado se expandiu muito. Fazia-se negócio. Foi precisamente nessa altura que eu saí de Lisboa – primeiro para Santa-rém e depois aqui para o Baixinho – e a

cidade (a que eu me deslocava muito para estar com os meus camaradas Homeostéticos) e a cultura essencialmente espectacular da cidade se me começaram a afigurar destinos de fim-de-semana, de bebedeira...

BM: Mas, Fernando, continuas a remeter-te essencialmente ao contexto e ao que rodeia a arte. Deixa-me perguntar-te qual foi a última obra que encontraste e com a qual desenvolveste uma troca, uma relação pessoal que suplante ou que suspenda por momentos tudo isto a que te tens referido, para que aconteça apenas essa troca?

FB: Esse tipo de relacionamento... isso... eu tenho mais isso com edifícios do que com pinturas ou esculturas... tenho isso com edifícios, mobiliário... tenho isso com cinema, com veículos... Eu não quero fazer passar a ideia de que sou coerente. [Risos] E depois... Bom, sabes como é que eu meço a utilidade – ou a inutilidade – do meu trabalho? No facto de ele estar absolutamente ausente no trabalho de artistas mais novos. Não vejo sombra de vestígio da minha influência no trabalho...

BM: Não sei se isso será exactamente assim. Mas admitindo que o seja, será que isso não tem que ver com o tal facto de teres estado ausente do panorama artístico durante tanto tempo? E será que isso não quer dizer também que, mais que não seja a esse nível, as exposições, os catálogos, a experiência da obra, são importantes muito para lá da sustentação de um mercado da arte em sentido estrito?

FB: Eu acho que o meu trabalho nunca está no ponto de ser exposto. Está sempre entre pontos. Tão mau me parece mostrá-lo numa altura como noutra. Nunca tenho um pacote pronto, está sempre tudo a ferver. Mais que isso, eu tenho maior necessidade de aprender do que de mostrar. E aqui admito uma contradição. Porque este domínio é como outro qualquer (como a medicina, como a

economia); as pessoas aprendem à custa umas das outras, e eu alimento-me de pessoas (e sei bem de quem é que me alimento), e só por isso é que tenho alturas em que acho que também devo...

BM: Falemos disso, então. De quem, ou do que é que te alimentas?

FB: Mas estás a falar de artistas?

BM: Não obrigatoriamente. Estou a recordar a noção de que a tua actividade tem passado muito pelo estudo e pela escrita, por exemplo. Por outro lado, ainda há pouco mencionaste a importância que a arquitectura, o mobiliário ou o cinema têm na tua vida e, suponho, na tua actividade.

FB: Pois, para mim é tudo a mesma coisa. Eu leio os tipos da *October*: aprendi muito mais com a [Rosalind] Krauss ou com o [Hal] Foster do que aprendi com o [Donald] Judd ou com o [Joseph] Kosuth (se calhar, é dessa minha relação fria com os originais). Eu acho que há uma coisa muito mais importante e muito mais vasta do que a arte que é o mundo. E acho que o artista é só a pessoa que se especializa a fazer pacificamente aquele bocadinho do mundo que é a arte: espelhos, sem se saber exactamente quem é que se lá vai conseguir ver. A arte é um canal codificado: sem descodificador, só vês uma roda de bicicleta metida num banco de cozinha ou um tubarão morto num tanque... Já a minha relação com a arquitectura começou nos anos oitenta. Comecei a escrever um romance que contava a rivalidade profissional de dois arquitectos, em Lisboa, nos anos trinta: a relação entre um moderno e um “neo-antigo”, muito amigos, sendo que o “neo-antigo” tinha uma carteira de clientes recheada e a crescer, e o moderno só fazia projectos. O “neo-antigo” era construído sobre a figura do actor George Sanders, e o moderno sobre a do meu avô materno.

BM: E a arquitectura?

FB: Como a arte, a arquitectura tornou-se

moda quando eu estava na Faculdade. O arquitecto Tomás Taveira era uma figura incontornável... Tu não viveste os anos oitenta. Aquela altura foi uma festa e ao mesmo tempo uma grande pacovice. Essencialmente, estávamos todos a aprender. Um certo pós-modernismo trazia com ele uma arquitectura com que eu nunca quis conseguir identificação. O meu interesse por arquitectura (moderna) veio da curiosidade em conhecer, por mim, o que aqueles arquitectos novos, que me pareciam tão maus, diziam que era tão mau.

BM: Mas, para ti, esse choque com a arquitectura pós-moderna era essencialmente um problema de programa, um problema estético, ou uma combinação de ambos? No fundo, há razões muito concretas para...

FB: No fundo, o problema era aquilo ser foleiro. [Risos] Eu e o [Pedro] Portugal chegávamos a ir passar noites, completamente bêbados, às Amoreiras, só a rir. Era completamente fixe. [Risos] Só saíamos quando aquilo fechava.

BM: Foi, então, por via de uma íntima rejeição face ao que se te apresentava como “os últimos desenvolvimentos na área da arquitectura” que te envolveste nesse domínio?

FB: Foi reacção. E comecei a estudar a sério: desencantei e li os dois livros do [Robert] Venturi (eu aprendia com Las Vegas mas não era arquitectura) e só depois Le Corbusier (comecei por *Vers une Architecture*), e Le Corbusier pareceu-me infinitamente maior. Porque comovia. E depois o [Rem] Koolhaas (*Delirious New York*) e depois o [Aldo] Rossi (*A Arquitectura da Cidade*). Por causa do romance, meti-me a fazer visitas no horário das Belas-Artes: andava pelo património modernista ainda antes dos melhoramentos (em Portugal dá-se uma curiosidade que é os melhoramentos piorarem os edifícios): fui ao Instituto Nacional de Estatística umas dez vezes, fui ao Instituto

Superior Técnico umas dez vezes, fui à Casa da Moeda umas dez vezes, fui para aí a dois terços da exposição do Cassiano Branco, às estações dos CTT do Adelino Nunes... E pensava: não, isto é *muito* melhor. Para mim, a arquitectura pós-moderna era mesmo para rir. Mas estava completamente sozinho porque só comecei a conhecer malta do Porto em 1989 (o João Álvaro Rocha, que me fez esta casa, em Itália, mais propriamente em Bohnha... eu que *nunca* viajo).

BM: Mas pode dizer-se, então, que a tua relação com a arquitectura ocupa, de certa forma, um lugar...

FB: Eu só nunca tirei o curso de Arquitectura por causa da matemática e porque aqueles tipos me pareciam todos muito sérios. Eu acho que a estupidez é o melhor processo que temos para articular o desespero. Quando te apercebes de que o teu poder de influenciar seja o que for é insignificante, percebes que qualquer pretensão de discurso sério é hipócrita, e que as únicas hipóteses honestas que te restam são ficares calado – ou abrires a boca só para dizer disparates, que é o que isto tudo está a pedir.

BM: Quando dizes “isto” estás a falar exactamente de quê?

FB: De tudo! Nós vivemos numa situação... eu nem sequer percebo de que maneira é que posso não parecer um adolescente. O que é que eu posso dizer que não pareça que veio de um miúdo de 15 anos que fumou um charro? Percebes? Com que instrumentos é que eu lido, por exemplo, com a paisagem? A paisagem é um sintoma. Quando começa a olhar para a nossa, percebes que isto é uma terra de bimbos. Por mais que fosse possível escamotear qualquer outro indicador, a paisagem é substancial e é permanente. Portugal foi dado aos empreiteiros: não é um sítio, é uma oportunidade de negócio. Os casos que não são hilariantes

são cada vez mais exemplares porque são cada vez mais raros; e o mau é cada vez mais invisível porque é cada vez mais geral. Cada vez temos menos por onde chegar a mais do que sentir que está tudo mal... Trinta e cinco anos de liberdade e estamos aqui. Toma como exemplo a cultura pimba. A cultura pimba é o fumo de um determinado fogo. O incomodativo não é a cultura pimba, não é o fumo. Estamos completamente cercados por sinais daquilo que me parece uma desgraça. Mesmo que tu tiveses o poder de actuar sobre os sinais, continuavas a não conseguir agir sobre a desgraça. E isto tem muito a ver com o facto de neste país não se fazer ideia do que é ensinar, não se fazer ideia do que é uma escola, não se fazer ideia do que é exigência, não se fazer ideia nenhuma do que é cultura, não se fazer ideia nenhuma do que é uma ideia. Isto para dizer que tens os motivos e os instrumentos para só dizer disparates mas não tens motivos nem instrumentos para desenvolver uma conversa séria. A não ser nos termos em que a televisão, os jornais ou a rádio impingem o formato do que é uma conversa séria.

BM: Fiquei interessado naquele momento em que aliaste a estupidez ao desespero. Nesse sentido, a estupidez ganha uma seriedade que nem sempre é evidente no teu trabalho, nem no teu discurso...

FB: Eu tenho que ser sério, não tenho que parecer sério. Como é que eu sei a quem é que pareço sério? Este trabalho não se pode fazer com medo de se parecer pouco sério. Eu não sei realmente o que se pensa de mim porque aqui onde vivo não se sabe (sabe-se vagamente) que eu sou artista e em Lisboa só contacto com amigos de há trinta anos. Gosto de estar no *art world* como estava na missa quando era miúdo: ao fundo para poder ir entrando e saindo sem chamar a atenção. Não te vou dizer que

não gosto de ser convidado para o *art world* porque nem tu acreditavas, nem é verdade; digo-te que não me mato se deixarem de me convidar. Mas para te responder: um disparate só apetece quando não pode apeteecer nada melhor. Dá sinal de que, em circunstâncias diferentes, acontecia qualquer outra coisa. A patetice é sempre um lamento ou um luto por outra coisa. O [movimento] Dada surge da tristeza e da vergonha da primeira guerra mundial, feito por pessoas que não podiam destruir mais nada. Era o que estava ao alcance delas destruir. O mundo moderno é o dividido em especializações: ciência, moral, arte. Precisamente os melhores profissionais da arte pensaram: "Não sabemos como é que se destroem as outras partes desta aberração, mas sabemos destruir a nossa, e sentimo-nos moralmente obrigados a procurar destruí-la." Hoje, é como dizia o [Bertolt] Brecht: "É muito fácil murmurar uma crítica vaga, numa parte do mundo onde a queixa ainda seja permitida, acerca da maldade e do triunfo da barbárie, ou gritar audaciosamente que a vitória do espírito humano está assegurada. Há muitos que se pretendem alvo de armas quando são, de facto, alvo de binóculos de ópera. Gritam as suas exigências generalizadas a um mundo de amigos e de pessoas inofensivas." (É como se, a cinquenta anos de distância, Brecht me tivesse visto.) Os disparates de hoje ainda são menos do que os inaugurais. Porque além de segundas escolhas, de substituições, ainda são requeentados, são disparates de microondas. Muito mais trágicos.

BM: E como descreverias a tua relação com a paródia?

FB: A paródia é uma repetição com distância crítica. Pode ser desrespeitosa, mas nunca do parodiado. Só de um terceiro. Ninguém imagina que o desrespeito do [Marcel] Duchamp é pelo Leonardo [da Vinci]. Quando eu monto rodas de bicicleta muito

caras em bancos da Artek, o meu desprezo não é pelo Duchamp. O que eu desprezo na arte séria é precisamente a seriedade. O resto está muito bem.

BM: Fernando, uma última pergunta: sugeres usar todo o espaço deste catálogo para desenvolver uma conversa em torno de outros tópicos que não as obras que agora apresentas. Disseste mesmo que este texto poderia muito bem ser a parte mais importante desta exposição. Porquê?

FB: Essencialmente porque, se não a tens associada a um discurso, uma imagem é a imagem de quê? Associada a dez discursos, a mesma imagem são dez imagens diferentes. Eu quero determinar aquilo de que cada uma das minhas imagens é imagem. Quero, pelo menos, exercer a influência que puder nessa determinação.

BM: Acompanhando o teu raciocínio, perguntava-te ainda: sendo que o discurso faz a imagem, que falas de imagens como obras, e aceitando que todas as obras são ficção, este texto também o será?

FB: Estas respostas têm um valor facial de que eu não preciso em nenhuma das minhas fabricações (quando o Peter Halley começou a aparecer na *Flash Art* eu fiz logo uma (relativamente) grande exposição de pintura Neo-Geo; podes ter a certeza de que não foi por me sentir nem especialmente Neo-Geo, nem especialmente pintor). Lembra-te do que te disse há bocado e que é uma coisa que estou sempre a martelar com os meus alunos: arte não é o que nós fazemos (nós fazemos coisas); arte é chamar esse nome ao que nós fizemos.

Lista de obras

Modelo do Titanic publicado pela editora Taschen, ampliado para a escala 1/50, a navegar no tecto, 2001-2009

Cartão envernizado, vinil autocolante impresso e laminado, película de policarbonato e policarbonato alveolar, super magnetos e colas
108 × 60 × 535 cm

Modelo orográfico do território português, à escala 1/625000, sujeito às condições luminosas do dia 25 de Abril de 1974, às 08h00, 1999-2009

Látex moldado
1012 × 534 cm

Edifício moderno paradigmático, à escala 1/25, construído em espelho, 1999-2009

Vidro acrílico transparente e espelhado, alumínio, cabos de aço Cadeira com desenho de Fernando Brito em contraplacado marítimo de Bétola, recortado a jacto de água
Maqueta: 15,5 × 230 × 101,5 cm
Cadeira: 75 × 53 × 72,5 cm

Projecto de exposições (2009-2012)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Bruno Marchand

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Montagem

Fernando Teixeira

Filipe Duarte

André Lemos

César Aguiar

Sérgio Gato

Sílvia Santos

Maqueta Edifício moderno paradigmático (...)

João Bicho (Maqueteam)

Recortes a jacto de água

Manuel Costa (Águacorte)

Execução Modelo do Titanic (...)

César Aguiar

Catálogo

TextoBruno Marchand em conversa
com Fernando Brito**Desenho**

Pedro Falcão

Proporção

[A5] – 14,8 × 21 cm

Tipo de letra

New Rail Alphabet

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

1300 exemplares

ISBN

978-972-769-074-9

A Fidelidade Mundial e a Culturgest agradecem ao Instituto
Português de Geografia, à Dr.ª Teresa Monteiro, ao Tenente-
-Coronel Armânio Castanheira e ao Major-General Morato
Nunes a colaboração prestada.

CHIADO 8 – ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, n.º 8 / 1249-125 Lisboa

Tel. 213.237.346 / www.fidelidademundial.pt

29.01

26.03.2010

Fernando Brito nasceu na Pampilhosa da Serra, em 1957. Vive e trabalha no Baixinho, Santarém. Licenciado em Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1983, o seu percurso expositivo tem-se desenvolvido, em grande medida, no âmbito de projectos colectivos como Homeostética (1982-1987), Ases da Paleta (1989) ou Orgasmo Carlos (activo desde 2003). Entre as suas exposições individuais destacam-se *Fernando Brito*, Galeria Quadrum, Lisboa (1990 e 1993), *Fernando Brito*, Galeria Olha Lá, Centro Cultural de Lisboa, Lisboa (1993) e *Confidential Report – Deux ans de vacances*, Galeria Presença, Porto (2007). Recentemente, Fernando Brito estabeleceu três grandes categorias que organizam todo o seu trabalho, a saber: *Confidential Report*

(da longa-metragem de Orson Welles), *Home Sweet Home* e *Magic Town* (da longa-metragem de William Wellman). *Confidential Report* dá nome ao trabalho de um fabricante de paródias de objectos canónicos da chamada Vanguarda Histórica, e que em *Home Sweet Home* é representado pelo próprio Fernando Brito. *Home Sweet Home* assume a forma de uma banda desenhada cujos personagens são construídos a partir do autor, dos seus filhos, irmã, sobrinhos e amigos mais próximos, e pretende ser uma recolha de opinião em *Magic Town*. Por seu lado, *Magic Town* é um conjunto de notas, essencialmente desenhadas, para uma cidade ideal. As obras apresentadas em *Ich bin ein Baixinher* são oriundas do núcleo *Confidential Report*.

Ich bin ein Baixinher

