

**PEDRO
CABRITA REIS**

***LA GRANDE TABLE,
ETAL. ...***



**MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA**



**PEDRO
CABRITA REIS**

*LA GRANDE TABLE,
ET AL. ...*



**MUSEU
INTERNACIONAL
ESCULTURA
CONTEMPORÂNEA**

4

ALBERTO COSTA

Apresentação

Foreword

6

ÁLVARO BRITO MOREIRA

Pedro Cabrita Reis

Em trânsito. Reminiscências arqueológicas de uma viagem para a morte.

In transit. Archaeological reminiscences of a journey to death.

12

MIGUEL VON HAFE PÉREZ

Ao alcance do pensamento: uma conversa com Pedro Cabrita Reis.

Within the reach of thought: a conversation with Pedro Cabrita Reis.

39

LA GRANDE TABLE, ET AL. ...

187

Biografia

Biography

APRESENTAÇÃO

ALBERTO COSTA
Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso

FOREWORD

ALBERTO COSTA
Mayor of Santo Tirso

translation
Laura Tallone

Um bom exemplo da vitalidade da arte contemporânea em Santo Tirso, da pujança e força com que os artistas representados no acervo do MIEC enfrentam o seu trabalho criativo, é esta exposição do artista plástico Pedro Cabrita Reis, que, neste espaço de circunstância, tenho o grato prazer de apresentar.

Não é estranho o reconhecimento que Pedro Cabrita Reis goza nos meios artísticos nacionais e internacionais. A sua impactante proposta artística, a sua trajetória avalizada por dezenas de exposições individuais nas mais prestigiadas instituições e coleções privadas fazem-no credor dessa consideração.

Santo Tirso tem, já há vários anos uma significativa peça pública da sua autoria, realizada no âmbito do 6º Simpósio Internacional de Escultura de Santo Tirso, em 2001. Esta emblemática escultura refere-se a uma temática que sempre esteve presente ao longo da sua vasta obra - a “casa” -, e o modo como o entendimento dessa questão nos pode levar ao conhecimento mais aprofundado do pensamento e da prática deste artista.

A peça concebida para o longo corredor do Museu Municipal Abade Pedrosa, de grandes dimensões e monumentalidade, na qual nos sugere uma particular leitura / descoberta / experiência do ateliê onde trabalha, desde 2006, em Lisboa, constitui o elemento central da exposição, na qual propõe ao espectador uma descoberta ou mesmo uma leitura em permanentes cruzamentos e contaminações de materiais e objetos de imediato reconhecimento por qualquer pessoa e que, sendo abandonados pelos seus possuidores, por aparente perca de utilidade imediata para os mesmos, são obsessiva e criteriosamente recolhidos pelo artista no seu atelier, ao sabor do tempo e da vontade, que lhes outorga uma nova vida, plena agora de significados, históricos, filosóficos, políticos e também poéticos.

Convido todos os tirsenses e quem nos queira visitar a não perder esta exposição incluída na lúcida e esforçada programação que o MIEC tem vindo a desenvolver no sentido de consolidar o seu projeto na dinâmica cultural nacional.

A good example of the vitality of contemporary art in Santo Tirso, as well as of the determination and strength with which the artists represented in the MIEC collection approach their creative endeavours, is this exhibition featuring Pedro Cabrita Reis, an artist whose introduction gives me great pleasure. Pedro Cabrita Reis’s reputation within national and international circles is no surprise. His impressive artistic milieu, his career landmarked by dozens of one-man exhibitions in the most prestigious institutions and private collections have earned him that high standing. In 2001, the VIth International Sculpture Symposium of Santo Tirso incorporated an emblematic piece by Cabrita Reis. Rising as a house, which has always been present throughout his vast production, that piece may lead us to a deeper understanding of this recurrent topic and of the artist’s thoughts and practice.

Of monumental size, the piece designed for the long corridor of the Abade Pedrosa Municipal Museum elicits a particular reading / discovery / experience of the Lisbon atelier where Cabrita Reis has worked since 2006. As the central element in the exhibition, it offers a discovery, or even a reading, through the permanent combination and intermingling of materials and objects immediately recognisable by viewers. Such objects, after they are considered useless and discarded by their owners, are obsessively and carefully collected by the artist, who once in his atelier brings them together at will, giving them a new life now loaded with historical, philosophical political and poetic meaning.

I would therefore like to invite all the population of Santo Tirso, as well as all those who wish to visit us, not to miss this exhibition featured in the carefully planned programme developed by MIEC in order to consolidate its projection within the national cultural panorama.

PEDRO CABRITA REIS

Em trânsito.

Reminiscências

arqueológicas de uma

viagem para a morte.

ÁLVARO BRITO MOREIRA
Diretor do MIEC

PEDRO CABRITA REIS

In transit. Archaeological

reminiscences of a journey

to death.

ÁLVARO BRITO MOREIRA
Director of MIEC

translation
Laura Tallone

“Rien n’est transmissible que la pensée. Au cours des ans, l’homme acquiert petit à petit par ses luttes, son travail, ses efforts sur lui-même, un certain capital, conquête individuelle et personnelle. Mais toute la recherche passionnée de l’individu, tout ce capital, cette expérience durement payés disparaîtront. Loi de la vie: la mort. La nature clôt toute activité par la mort. Seule la pensée, fruit du travail est transmissible. Les jours s’écoulent, au courant des jours, au cours de la vie ...”¹

Na contínua construção de novas memórias e significações, insubmisso a academismos passageiros ou a qualquer observância disciplinar, técnica ou material, Pedro Cabrita Reis apresenta uma linguagem poética muito própria, de forte pendor arqueo-antropológico, à qual alia um humor subversivo que decompõe a rigidez conceptual das propostas artísticas e suaviza a potente dimensão política que caracteriza a sua obra. Esta proposição estética e dialética de saberes e discursos, que enfatiza a subjetividade das leituras interpretativas lineares da sua obra é sublinhada pela utilização de um reportório ilimitado de materiais reaproveitados, de uso comum e simplicidade formal – fragmentos de objetos, restos de construções, pedras, madeira, vidro, plástico, acrílico, borracha, gesso, metal, linho, tela, feltro, etc. –, criteriosamente recoletados ao longo de uma vida, que, uma vez intervencionados e destituídos da sua funcionalidade original, reconfiguram a memória de gestos e ações do quotidiano, enfatizando a natureza autobiográfica das suas criações. Neste plano a matéria e os objetos, são um meio, um processo de mediação imagética, transitivo da dimensão cultural - (...) Não é o passado que nos governa, excepto, talvez, numa acepção biológica. São as imagens do passado: com frequência tão intensamente estruturadas e tão imperativas como os mitos. As imagens e as construções simbólicas do passado encontram-se impressas, quase à maneira de informações genéticas, na nossa sensibilidade. Cada época histórica contempla-se no quadro e na mitologia activa do seu próprio passado ou de um passado tomado de empréstimo a outras culturas. Põe-se assim à prova a identidade, as suas regressões ou as suas realizações, confrontando-se com esse passado. (...) ². Esta percepção difusa e seletiva da memória é realçada na sua obra pelo uso recorrente de jogos de luz e sombra, de opacidade e transparência, transportando o peso de meditações densas sobre a existência, isto é, sobre a vida e a morte. Como o próprio artista já afirmou, a melhor definição do seu estatuto é a de um “produtor de memória”, reiterando a asserção de que as suas obras podem ser vistas como momentos de

“Nothing is transmissible but thought. Over the years a man gradually acquires, through his struggles, his work, his inner combat, a certain capital, his own individual and personal conquest. But all the passionate quests of the individual, all that capital, that experience so dearly paid for will disappear. The law of life: death. Nature shuts off all activity by death. Thought alone, the fruit of labor is transmissible. Days pass, in the stream of days, in the course of a life...”¹

Through his permanent construction of new memories and meanings, insubmissive to transient academicism and to any disciplinary, technical or material obedience, Pedro Cabrita Reis speaks his own particular poetic language, of strong archaeo-anthropological penchant, to which he adds a subversive sense of humour that deconstructs the conceptual rigidity of artistic discourse and tones down the powerful political dimension characterising his production. This aesthetic and dialectic proposition of discourses and skills, emphasising the subjectivity of linear interpretive readings of Cabrita’s oeuvre, is highlighted through the use of an endless repertoire of ordinary materials of formal simplicity – fragments of objects, construction debris, stone, wood, glass, plastic, acrylic, rubber, plaster, metal, linen, canvas, felt, etc. –, carefully salvaged and collected throughout his life, which, after they are manipulated and stripped off their original purpose, reconfigure the memory of everyday gesture and actions, thus underlining the autobiographical nature of his work. Matter and objects are therefore a means, a process of imagetive mediation transitive of the cultural dimension: «[i]t is not the literal past that rules us, save, possibly, in a biological sense. It is images of the past. These are often as highly structured and selective as myths. Images and symbolic constructs of the past are imprinted, almost in the manner of genetic information, on our sensibility. Each new historical era mirrors itself in the picture and active mythology of its past or of a past borrowed from other cultures. It tests its sense of identity, of regress or new achievement, against that past»². This diffusive and selective perception of memory is brought forward by Cabrita’s recurrent interplay of light and shadow, opacity and transparency, poignant with the weight of dense meditation about existence, that is, life and death. As the artist himself has pointed out, his position may be best defined as that of a “producer of memory”, claiming that his pieces may be seen as moments of essential introspection regarding the inevitable transience of life, thus emphasising the words of Alberto Carneiro, who in his last writing reflected about the “designs in his garden” and recognised reflections of nature

recolhimento essencial à transitoriedade inevitável da vida, enfatizando a expressão de Alberto Carneiro que, no seu último texto, ao refletir sobre os “desenhos do seu jardim”, reconhecia reflexos da natureza em mutação permanente, nessa unidade que a morte e a vida se consubstanciam num fluir constante, concluindo lapidariamente - (...) *A morte é, afinal, um mito e a vida a redenção desse mito.* (...) ³.

La grande table, et al.. Breves proposições para uma leitura arqueo-antropológica

Numa perspetiva académica e cultural os temas “arte e arqueologia” apresentam acentuadas relações e afinidades de proximidade formal e conceptual, mútua inspiração e partilha de objetivos no avanço do conhecimento do comportamento e pensamento humano. *La grand table, et al.*, na perspetiva do arqueólogo, *in strito sensu*, representa um desafio impossível, um exercício mental de “escavação”, triagem, identificação, classificação e interpretação de referências objetivadas no contexto de um *habitat*, no propósito de lhes conferir um ordenamento e coerência funcional e temporal. Objetos de imediato reconhecimento, descartados pelos antigos proprietários, foram recolhidos, intervencionados e reconfigurados numa nova vida, plena de novos significados históricos, filosóficos, políticos e também poéticos, reescrevendo um novo *layer* estratigráfico, uma hiper-realidade contemporânea, subordinada a uma temática que sempre esteve presente ao longo da vasta obra do autor - a casa.

Do ponto de vista formal, ressalta, à primeira vista, a sua inusitada dimensão, a quantidade extraordinária de objetos numa aparência caótica e completa ausência de relação cronológica, técnico-funcional e estética, como se de um estrato arqueológico revolidado se tratasse, sem consistência, incoerente e anacrónico. Ultrapassado o primeiro contacto percebe-se uma subtil sensibilidade na ocupação do espaço, na proporção e organização da “construção”, em diálogo com a arquitetura e os elementos caracterizantes do edifício, aproximando-se do conceito de instalação que confronta ostensivamente com a disposição formal dos objetos arqueológicos que se exhibe nas salas contíguas à galeria que articula um discurso diacrónico, organizada segundo os valores da nova museologia com o firme propósito de estruturar um pensamento linear e evolutivo da história. Aqui, do ponto de vista disciplinar, subverte-se o elementar princípio arqueológico de valorização do “vestígio”, criteriosamente subtraído de um contexto estratigráfico concreto, georreferenciado, integrante de uma realidade complexa e coerente, que se pretende reconstruir através de

in permanent mutation within a unity in which life and death are consubstantiated in a continuous flow, to conclude with a lapidary statement: «[...] death is, after all, a myth, and life is the redemption of that myth»³.

La grande table, et al.. Brief statements for an archaeo-anthropological reading

From an academic and cultural viewpoint, art and archaeology are closely related and have strong formal and conceptual affinities, inspiring each other and sharing goals for the advancement of knowledge of human behaviour and thought. From an archaeologist’s point of view, *La grand table, et al.* represents, *in strito sensu*, an impossible challenge, a mental exercise of “digging”, sorting, identifying, classifying and interpreting references objectified within the context of a habitat, in order to give them functional and temporal order and coherence. Immediately recognisable objects, thrown away by their previous owners, were collected, manipulated, reconfigured and given new life, full of historic, philosophical, political and even poetic meaning that adds a new stratigraphic layer, a contemporary hyper-reality dealing with an ever-present topic throughout Cabrita’s vast oeuvre - the house.

From a formal point of view, the first thing that captures the eye is its exceptional size and the extraordinary number of objects seemingly in disarray, following no chronological, technical, functional or aesthetic order, as if it were a huddled archaeological stratum without any consistency, incoherent and anachronistic. After that first glance, however, a subtle sensitivity can be perceived in the occupation of space, in the proportion and organisation of the “construction”, in dialogue with the architectural features of the building, thus coming closer to the concept of installation in clear contrast with the formal display of the archaeological artefacts shown in the rooms opening to the gallery, which articulate a diachronic discourse organised according to the new museologic ideals that seek to structure a linear and evolutionary thinking of history. Here, from a disciplinary viewpoint, there is a subversion of that elementary archaeological principle that prices the “vestige”, painstakingly extracted from a specific, georeferenced stratigraphic context as part of a complex, coherent reality that is intended to be reconstructed through causal nexus, formal and typological associations which, once established and incorporated into the scientific discourse, support the theoretic speculation on the domains of human immateriality in the diverse denotations to which the term is applicable and as permitted by temporal boundaries. Ultimately, archaeology deals with the cultural dimension of

nexos de casualidade, associações formais e tipológicas que, uma vez estabelecidas e incorporadas no discurso científico, sustentam a teorização sobre domínios da imaterialidade humana nas múltiplas aceções que o termo compreende e a temporalidade permite. No limite, a Arqueologia aborda a dimensão cultural do ser humano a partir da interpretação dos vestígios materiais da sua existência pretérita, sendo, portanto, essencialmente antropológica, procurando conformar um conhecimento especulativo sobre a natureza humana. *La grande table* trata também dos homens, da sua dimensão metafísica, dos seus sonhos, do seu modo de viver, a partir da construção de uma arqueologia ficcional em que o objeto/documento não é selecionado pelo seu potencial arqueo-antropológico, mas sim, aleatoriamente escolhido para ser reinterpretado, provido de novas funções e sentidos, desenvolvendo nexos improváveis numa abstração formal que permite a construção de várias narrativas, interpretações e significados.

Na sua concretização formal e conceptual, evidencia-se a relevância da *ergologia contemporânea* enquanto caminho decodificador da expressão cultural do *homo faber*, por antonomásia ser produtor de objetos que, no passado, beneficiou de impulsos criativos e contaminações culturais regeneradoras e vivificadoras, decisivas na definição de sociedades progressistas para, paulatinamente, com o imparável processo de globalização, se transformar num reflexo amorfo de um vida coletiva normalizada, refém de uma “autoridade” produtora de ritos e códigos de comportamento conducentes à homogeneização cultural, refletida na padronização dos objetos, gramáticas decorativas e expressões estéticas que inibem processos de construção de novas identidades e da urgente e imperativa necessidade de instalação de fissuras na lógica de produção e difusão do capitalismo global.

La grande table et al., do ponto de vista intelectual, poder-se-ia enquadrar numa linhagem pós-conceptualista, não no sentido convencional e clássico atribuído com mais propriedade ao cinema documental, mas como - (...) *categoria geral de artefactos que armazenam um acontecimento ou experiência inicialmente temporal* (...) ⁴-, composta por objetos armazenadores de tempo e experiências que comportam uma dimensão ficcional, potencialmente geradora de novas práticas e perceções da realidade. Metaforicamente, com alguma ironia, o autor propõe um “grande banquete”, formalizando um convite ecuménico e despersonalizado que, pela sua desmedida uberdade, implica “abandonar anteriores esperanças,

the human being through interpreting the material remains of past existence, and is therefore profoundly anthropological, as it seeks to build up speculative knowledge of human nature. *La grande table* also deals with humankind, its metaphysical dimension, dreams, way of life, from the construction of a fictional archaeology in which the object/document is not selected for its archaeo-anthropological potential, but randomly chosen in order to be reinterpreted, assigned to new purposes and meanings, thus developing improbable connections within a formal abstraction that allows for the construction of diverse narratives, readings and meanings.

In its conceptual and formal aspects, the piece shows the relevance of *contemporary ergology*, as a way of decoding *homo faber’s* cultural expression, by definition a producer of objects who used to benefit from creative urges as well as from regenerating, invigorating cultural contaminations that helped define progressive societies. Due to the unstoppable globalisation process, *homo faber* has gradually turned into an amorphous reflection of normalised collective life, hostage to an “authority” establishing rites and behaviour codes leading to cultural homogenization, as reflected by object standardisation, decorative grammars and aesthetic expressions that inhibit the construction of new identities and neglect the urgent, imperative need for any fractures in the production and dissemination mechanisms of global capitalism.

From an intellectual viewpoint, *La grande table et al.* might be placed within a post-conceptualist lineage, however not in the conventional, classical sense more appropriately applied to documentary cinema, but rather as «[...] the more general category of artifacts that store an event or experience that was initially durational [...]»⁴, made up of time-storing objects and experiences comprising a fictional dimension with the potential to generate new practices and perceptions of reality. With no small dose of irony, Cabrita proposes a metaphorical “grand banquet”, extending an ecumenical and impersonal invitation which, due to its extravagant prodigality, implies «giving up all previous hopes, goals and mundane endeavours», in order to give rise to the possible construction of a utopic, singular dimension, dissociated from idealisms, simulating an indefinite place between multiple temporalities, and opposed to all theologies and ideologies that gave shape to rationalisation, order and standardisation. Instead of the construction of an *archaeology of memory*, the piece suggests the existence of a flat time, as if it were a horizontal stratigraphic layer, where a conglomerate

objetivos e empenhos mundanos”, fazendo emergir a possibilidade de construção de uma dimensão utópica, singular, dissociada de idealismos, simulando um lugar indefinido entre múltiplas temporalidades, contrária às diferentes teologias e ideologias, que conformaram a racionalização, a ordem e a estandardização. Contrário à construção de uma *arqueologia da memória*, propõe a existência de um tempo plano, como se de uma estratigrafia horizontal se tratasse, numa convivência anacrónica, onde um conglomerado de formas e composições icásticas, de contextos pretéritos, configuram um tempo indeterminado - *Kairos* -, em oposição ao tempo sequencial - *Chronos* -, no qual o momento circunstancial dá lugar a um tempo indefinido desenhando uma narrativa intemporal, não linear, seletiva nas referências imagéticas, que apenas é perçetível e mensurável pela sua qualidade, importância e natureza alegórica. A construção desta “paisagem íntima” e as relações que estabelece com as demais peças em exposição, deixa perceber que no processo criativo convergiram uma multiplicidade de componentes, em particular o corpo, a memória e a paisagem, originando justaposições entre o passado e o presente, a arte e a vida, definindo uma espécie de “cartografia cognitiva”, que constitui o interface fundamental para representar novas emoções e pensamentos, convocando a arte como suporte de construção de novos signos, imprescindível para traduzir as imagens mentais subjacentes ao processo criativo, à compreensão e comunicação.

Este processo de mapear o pensamento através de uma formulação física sobre o qual se gera um novo pensamento é recursivo na medida em que o mapa vai configurando o pensamento e o pensamento desenhando o mapa, numa espécie de analepse cognitiva em contínua transformação e evolução forçando o espetador a participar no processo intelectual e criativo do autor.

—————

¹Le Corbusier - *Mise Au Point*, 1966, p. 1.

²STEINER, George - *No castelo do Barba Azul*, 1992, pp. 13-14.

³CARNEIRO, Alberto - *Alberto Carneiro. Esculturas e Desenhos*, Lugar do Desenho/Fundação Júlio Resende, 2017, p. 7.

⁴JOSELIT, David - On Aggregators, *October*, n.º 146, Fall 2013, pp. 8-9.

of shapes and icastic compositions from bygone eras are found in anachronistic coexistence, thus configuring indeterminate time - *Kairos* -, as opposed to sequential time - *Chronos*. Momentary circumstance therefore gives way to indefinite time, thus drawing a timeless, non-linear narrative that, selective in its imagetic references, is only perceptible and measurable through its quality, importance and allegoric nature. The construction of this “intimate landscape”, as well as the relationships it establishes with the other pieces in the exhibition, provides a glimpse of a creative process on which a number of components have converged, particularly the body, memory and landscape, generating juxtapositions between past and present, art and life, and defining a certain “cognitive cartography” that makes up the fundamental interface for the representation of new emotions and thoughts, and summons art as the support for the construction of new signs, fundamental to translate the mental images underlining the creative process, understanding and communication.

This process of mapping thought through a physical formulation on which a new thought is generated becomes recurrent as the map unfolds and configures thought at the same time as thought gives shape to the map - a sort of cognitive analepsis in permanent transformation and evolution that makes viewers participate in the author’s intellectual and creative process.

—————

¹Le Corbusier

²George Steiner “*In Bluebeard’s Castle*”, 1971, p. 14.

³CARNEIRO, A. - *Alberto Carneiro. Esculturas e Desenhos*, Lugar do Desenho/Fundação Júlio Resende, 2017, p. 7. (Our translation)

⁴JOSELIT, David - On Aggregators, *October*, n.º 146, Fall 2013, pp. 8-9.

AO ALCANCE DO PENSAMENTO: UMA CONVERSA COM PEDRO CABRITA REIS.

MIGUEL VON HAFE PERÉZ

WITHIN THE REACH OF THOUGHT: A CONVERSATION WITH PEDRO CABRITA REIS.

MIGUEL VON HAFE PERÉZ

translation
Laura Tallone

Se procurarmos uma palavra para definir aquilo que distingue Pedro Cabrita Reis eu não teria dificuldade em responder quase de imediato: a curiosidade. Essa infinita e produtiva curiosidade que por vezes é confundida, na assertividade das suas afirmações contundentes, com arrogância ou vaidade. Nada de mais errado. Essa curiosidade primordial ancora-se num contínuo processo de compreensão de si e do mundo que o rodeia. Sorte a nossa.

A clarividência do seu pensamento e, por extensão, da sua obra, funda-se na incerteza combatida diariamente para se erigir como possibilidade de verdade-outra que torna o mundo mais complexo, menos plano. Na simplicidade de uma linha desdobram-se mundos aquém e mundos além. Na acumulação compulsiva procura-se a pureza do gesto arquetípico.

Neste percurso tocamos cidades, deitamo-nos no campo, habitamos a casa, adivinhamos fluxos de água que correm como sangue nas nossas veias. Vivemos e projetamo-nos para além da tangibilidade do nosso peso. Somos passado sempre a respirar futuro.

As palavras de Pedro Cabrita Reis fluem como folhas no riacho do pensamento. Nunca estão, filosoficamente falando, no mesmo sítio. Por isso é sempre um prazer conversar com este artista. Na mesa de um café, em sua casa, em diálogos privados ou em conversas que se desenham para serem partilhadas publicamente. Porque substantivamente não são diferentes. São formalizações da mesma fonte. São emanções com a mesma intensidade. E concretizadas mediante aquilo que nenhuma entrevista consegue transmitir: essa curiosidade que brilha no seu olhar quando nos olha diretamente.

Miguel von Hafe Pérez: Pedro, começemos por aqui: lembras-te qual foi o teu primeiro gesto artístico?

Pedro Cabrita Reis: Em 1970, tinha eu 14 anos, já desenhava nessa altura. Coisas com a ingenuidade que se pode esperar de um jovem de 14 anos que acha que vai ser melhor que o Picasso. Era assim que eu pensava nessa altura. É assim que eu penso ainda hoje. Não tenho a certeza que tenha conseguido chegar a esse estatuto, mas como ainda só tenho 61 anos, é provável que a coisa ainda se venha a realizar [risos].

Esse desenho que tenho em mente quando te respondo é um pequeno desenho a lápis, tipo “português suave”, que representava uma água-furtada que eu via da janela do meu quarto na casa onde nasci – que era a casa dos meus pais em Campo de Ourique, na Rua Tenente Ferreira Durão 12, hoje

If we looked for just one word to define whatever it is that characterises Pedro Cabrita Reis, I would not for a second hesitate to choose “curiosity” - that endless and productive curiosity which, due to the assertiveness of his emphatic remarks, is sometimes interpreted as arrogance or conceit. Nothing, however, is further from the truth. Fortunately for us, his primordial curiosity rises from a continuous struggle to understand himself and the world around him.

The penetration of his thought and, by extension, of his oeuvre stems from a daily-confronted uncertainty, intended as the possibility of an alternative truth turning the world more complex, less flat. Worlds within and beyond unfold from the simplicity of a single line. Compulsive accumulation seeks the purity of the archetypal gesture.

We visit cities, lie on country fields, inhabit the house, sense water courses flowing like the blood in our veins. We live and project ourselves beyond the materiality of our own weight. We are the past constantly breathing in the future.

Pedro Cabrita Reis’s words slide along like leaves in the stream of thought - philosophically speaking, they are never in the same place. That is why it is always a pleasure to have a conversation with this artist, either a chat around a coffee table in the privacy of his home, or an interview to be published. Both are essentially the same, formalisations coming from the same source. They radiate the same intensity and bring out that quality that no interview manages to convey: that curiosity sparkling in his eyes when he looks straight at us.

Miguel von Hafe Pérez: Pedro, let’s start at the beginning. Do you remember your first artistic attempt?

Pedro Cabrita Reis: In 1970, at 14, I was already making drawings, with the naiveté you can expect from a 14-year-old who thinks he is meant to be better than Picasso. That’s what I thought then. And that’s what I still think today. I’m not sure I’ve reached that peak, but since I’m only 61, I’m still likely to get there [laughter].

That drawing I’m talking about is a small pencil sketch, in a kind of “português suave” style, of a rooftop that I used to see from my bedroom window in my parents’ house, where I was born. It was on 12 Rua Tenente Ferreira Durão, in Campo de Ourique [Lisbon], where you can now find the Caroline Pagès Gallery. That drawing, made on a tiny piece of paper in 1970, now belongs to the collection of the Carmona e Costa Foundation, as it was one of the 390 drawings showcased in an exhibition organised by that institution, which were later purchased by Maria da Graça Carmona e Costa.

o lugar onde está a galeria Caroline Pagès. Esse desenho de 1970, feito num pequeníssimo pedaço de papel, faz parte hoje da coleção da Fundação Carmona e Costa, porque integrava a exposição de 390 desenhos que fiz para essa Fundação, que foi, na sua totalidade, adquirida pela Maria da Graça Carmona e Costa.

MvHP: Preparando a exposição para o MIEC - Museu Internacional de Escultura Contemporânea em Santo Tirso, e tendo feito uma peça de arte pública em Santo Tirso (*Uma Escultura para Santo Tirso*, 2001), acabas por rever frequentemente a peça que está num sítio absolutamente central da cidade; o que é que tu pensas quando olhas hoje para aquela obra?

PCR: Bom, a primeira coisa que me ocorre pensar é um facto e é uma verdade. Ou seja, a peça não está terminada. Quando eu a fiz, a pedido e a convite do nosso saudoso amigo...

MvHP: ...Alberto Carneiro...

PCR: ...sim...era numa altura em que eu estava - entre outras coisas - muito virado para a construção de objetos em tijolo. O tijolo como linguagem de construção quase primordial, quase básica, quase anónima na sua simplicidade, mas tão importante na forma como ele estrutura a construção. E eu fiz essa casa - também porque ao falar de casa falamos de um conceito que me é muito próximo no desenrolar do meu trabalho - e eu disse ao Alberto: “Oh, Alberto, olha que isto não está acabado!” E ele perguntou-me: “Mas não está acabado como?” E eu disse: “Bom, eu gostaria ainda de poder - como era, aliás, apanágio de outras peças minhas também em tijolo - escavar.” O que é que se entende por escavar? Entende-se que depois de acabada a construção, de estar tudo bem e perfeito, viria num segundo momento um conjunto de pessoas munidos de martelo de pico de pedreiro e escavaria, criaria feridas na superfície desse tijolo. O Alberto, que era um homem rigoroso, mas também dotado de uma noção muito particular de *savoir faire* e de diplomacia institucional, confessou-me: “Já foi difícil explicar à autarquia a importância desta peça em tijolo. A autarquia tem recebido continuamente reações não propriamente positivas em relação a esta peça e se calhar, por agora, como a coisa foi um pouco polémica, talvez possas esperar um pouco.” E eu disse: “Espero o tempo que for preciso!” O Alberto, entretanto, morreu. Hoje em dia diz-se partiu, mas eu acho isso um eufemismo pequeno-burguês. Nós deveremos dizer morreu porque a morte faz parte da vida. Portanto, o Alberto Carneiro

MvHP: You’re currently preparing an exhibit in MIEC - the Santo Tirso International Museum of Contemporary Sculpture, and you have already built a public-art piece in Santo Tirso (*Uma Escultura para Santo Tirso*, 2001). Do you often see your piece, which is located in a most central part of the town? What are your thoughts when you look at it today?

PCR: Well, the first thing that comes to my mind is a true fact, which is, the piece is unfinished. When I built it, after a commission by our greatly missed friend...

MvHP: ...Alberto Carneiro...

PCR: ... Yes... It was a time when I was, among other things, focused on objects built with brick. Brick as an almost primeval, basic construction discourse, is almost anonymous in its simplicity, but so important for the way it gives construction a structure. I made that house (because when we talk about the house, we touch on a notion very dear to me and to the development of my work) and I said to Alberto: «Mind you, Alberto, this is not finished». And he asked: «What do you mean, not finished?» And I replied: «Well, I’d still like to do some whacking», as I used to do with my other pieces in brick. What do I mean by whacking? I mean that, once the construction was concluded and everything was just perfect, a bunch of people holding pickaxes would start bashing and making holes - wounds - on the brick surface. Alberto, who was uncompromising, but also a man of refined *savoir faire* and shrewd institutional diplomacy, confessed: «It’s been hard enough to make the local authorities understand the importance of this brick piece. They have repeatedly received some not quite favourable feedback about it, so maybe, for the time being, as the issue is a bit controversial, you could wait for a while». I assured him that I was willing to wait for as long as it was necessary. Now, Alberto’s dead. People would rather say he’s “gone”, but I find that a *petit-bourgeois* euphemism. Therefore, Alberto Carneiro died, after a full, glorious, intense, deeply creative life - he accomplished many things, including these sculpture symposia he invited me to. So I made the piece and I’m still waiting for him to tell me, from wherever he is: «Now you may whack the walls, because the time is right». And I’ll do it, I promise I will, against all odds.

MvHP: Yes, in fact, I believe the scars in this series of pieces are absolutely essential. I remember being in Genoa many years ago, and visiting, together with Marta and our friend and exceptional artist Maria Norman, that truly encyclopaedic exhibition called *Architecture & Arts. 1900/2004. A Century*

morreu. Depois de ter tido uma vida gloriosa, profunda, fundamentalmente criativa, intensa, fez muitas coisas, inclusive este simpósio de escultura em Santo Tirso para o qual ele me convidou. Eu fiz isso e ainda estou à espera que ele, lá onde está, depois de morto, me diga: “Pois agora podes escavar as paredes porque está na altura certa.”. Vou fazê-lo. Não deixarei de o fazer, contra ventos e marés.

MvHP: Sim, na verdade o lado cicatrizado dessa série de peças parece-me também absolutamente fundamental. Lembro-me de há muitos anos estar com a Marta e a nossa amiga e extraordinária artista Maria Norman em Génova a visitar a exposição verdadeiramente enciclopédica intitulada *Architecture & Arts. 1900/2004. A Century of Creative Projects in Building, Design, Cinema, Painting, Sculpture...*

PCR: ...organizada pelo Germano Celant...

MP: E na Piazza Matteotti tinhas a peça *The Harbor* (2004)...

PCR: Era uma peça que se erigia sobre dois pedestais pré-existentes. Eram, digamos assim, duas casas de tijolo, elas também escavacadas. Mais tarde recebi de uma pessoa amiga fotografias que me deixaram muito feliz: tratava-se de uma manifestação de professores de Génova contra aquilo que se imagina serem as más condições de trabalho e eles tinham espetado bandeiras vermelhas nos buracos dessa peça. Fiquei emocionado e achei que estava tudo bem e tinha feito o que tinha de fazer.

MvHP: Na peça de Santo Tirso confluem uma série de circunstâncias decisivas na sua perceção: verdade seja dita que não é em qualquer cidade deste país que te confrontas qualificadamente com arte contemporânea no espaço público. Olho para a tua obra, para aquele confronto com o barroco monumental e escutando a água que passava...

PCR: ...eu escolhi esse lugar, Miguel, justamente por causa da cascata...

MvHP: Interessa-me muito a possibilidade de afirmar grandes momentos com pequenos gestos. Ou seja, esta capacidade que a arte tem de instaurar uma outra monumentalidade, ao ser contida e contextual. Nesse contexto considero esta uma das tuas peças importantes - ainda que inacabada - e, nesse sentido, acho muito interessante estarmos a fazer uma conversa sobre Santo Tirso porque nos toca aos dois pela proximidade que tivemos com o Alberto Carneiro.

of Creative Projects in Building, Design, Cinema, Painting, Sculpture...

PCR: ...organised by Germano Celant...

MP: And in Piazza Matteotti was your piece *The Harbor* (2004)...

PCR: That was a piece rising on two pre-existing plinths. It was made up of two brick houses, if you will, also whacked. Sometime later a friend sent me a few pictures that really made me happy: there was a teachers’ demonstration in Genoa against poor working conditions, and the demonstrators had stuck red flags into the piece’s cracks. I was moved, because I realised it was alright, I’d done what I had to do.

MvHP: There are a number of factors converging on the Santo Tirso piece that determine the way it’s perceived - to tell you the truth, there aren’t many cities in Portugal where you may find such fine contemporary art in public spaces. I look at your piece, at that contrast with the Baroque monument and I listen to the water flowing through...

PCR: ...I chose that site, Miguel, precisely because of the waterfall...

MvHP: I’m greatly interested in the possibility of capturing paramount moments through small gestures. I mean, the power of art to consecrate another notion of monumentality by being contained and contextualised. That is why I think of this one as one of your important pieces (though unfinished), and therefore I think it’s very interesting that we’re talking about Santo Tirso, as we both feel very close to it due to our friendship with Alberto Carneiro. And also because a small gesture - despite the grandeur in such a name as International Museum of Contemporary Sculpture - was also that of two prominent figures of Portuguese culture, architects Siza Vieira and Souto Moura. Their tiny, clever gesture of integrating the town’s historic heritage led to a museum that you’ll soon be able to inhabit. It is also a privilege to have this conversation with you right now, because it brings back all those memories. As I said a couple of hours ago, I’m here like a man on a blind date; I don’t know what the exhibit is going to be about, but I’d like to understand how you approached and managed your relationship with this museum complex.

PCR: Your question is immense, it is comprehensive, because it demands an answer given from a wide geography of diverse

E também porque num pequeno gesto – apesar da grandiosidade eventual que se antevê numa denominação como Museu Internacional da Escultura Contemporânea – que foi feito também por dois grandes da cultura portuguesa, os arquitetos Siza Vieira e Souto Moura, que num pequeníssimo gesto fazem – integrando-se inteligentemente no património histórico – um museu que agora vais poder habitar.

É um privilégio poder ter esta conversa contigo neste momento, porque nos traz todas essas memórias. Como te disse há umas horas atrás, estou aqui como um cego: não conhecendo o teu projeto de exposição, o que me interessa essencialmente é perceber como é que tu trabalhaste essa relação específica com o complexo museológico em causa.

PCR: A tua pergunta é riquíssima, é plena porque antecipa uma resposta feita de uma geografia da diversidade. A tua pergunta inclui um conjunto de temas a debater que nos vem chamar a atenção para coisas que são fundamentais, instrumentais, eu diria mesmo cruciais para a perceção e a compreensão do modo como um artista pode sê-lo em diversos patamares e diversas instâncias e como ao sê-lo o que ele vai levar a cada um desses diferentes momentos é uma autoria. E essa autoria é uma autoria que se revela, manifesta e materializa das formas mais diversas do pequeno ao grande, do grande ao monumental, do claro ao obscuro, do implícito ao evidente.

Tudo isto é um vocabulário que não tem uma gramática, mas é um vocabulário feito de formas diversas que, para que quem está de fora a observar a obra desse artista, permite a esse observador construir para si próprio e com o seu olhar aquilo que é a sua perceção da forma como esse artista está no mundo e da forma como esse artista transforma as coisas e as devolve ao observador, modificadas, dando com isso ao observador um olhar diferente e novo sobre o mundo. Que só esse observador em particular, individualmente, pode, de alguma maneira, digerir (no sentido anglo-saxónico de *digest*), transformar em conhecimento e com isso alargando a sua inteligência, que é a base da perceção do mundo para esse indivíduo, e a inteligência, que é também a base da sua autoconsciência enquanto pessoa e enquanto alguém que olha para a arte construindo com isso uma dimensão diferente de si própria.

Isto para introduzir a questão. As pequenas coisas e as grandes coisas criadas pelos artistas não têm dimensão. Ou seja, têm a mesma dimensão. E qual é essa dimensão? É a dimensão do olhar e da ambição de transformar o olhar, aquilo que é visto. A questão da dimensão é irrelevante. O que é fundamental é saber o lugar exato da perceção que

viewpoints. You raise several issues to discuss, calling our attention to fundamental, instrumental, I’d even say crucial aspects of perception, and for understanding how one can be an artist at different levels and different circumstances, as well as how, by being an artist, what you take from all those different moments turns into authorship. And that authorship is revealed, brought to light and materialised in a myriad of ways, from small to large, from large to monumental, from light to dark, from implicit to manifest.

All this is a vocabulary with no grammar, as it’s made up of diverse shapes. And the viewers, those who are looking at that artist’s piece from the outside, are able to, through their glances, construct their own perceptions of that artist’s position in the world and of the way he transforms things and gives them back, already modified, to the viewers, so that they may observe the world in a new, different way. Things that each particular viewer may in some way assimilate or *digest*, thus turning them into knowledge and broadening their minds, which is the basis of that individual’s perception of the world, and also their intellects, which is the basis of his self-awareness as a person, as someone who looks at art and is able to add a different dimension of his own self.

This is just an introduction to the subject. Small and large things created by artists have no size. Or, in other words, they all have the same size. And which size is that? It is the size of the artist’s glance and the ambition to transform what is looked at and seen. Size then becomes irrelevant.

What really matters is to know the precise point of that artist’s perception of whatever’s around him, and the way he transforms that into some vast and complex knowledge used as a territory where he’ll find the motivation, the material, the thoughts and intentions making up his work. A line drawn on a piece of paper and a 50-metre-long brick wall are, after all, one and the same thing. Because they’re both places where the author’s individuality is stated. And what does it take for that author’s individuality to be in a permanent state of creativity, of confrontation, of world transformation? What’s on the basis of all that? A very simple tool, which, in my view, is every artist’s most important one. That is, curiosity. Coming from the field of philosophy, curiosity is the “device” allowing us, making us (now I’m talking about artists) be permanently alert.

Nothing that exists or happens around artists, whether in the landscape outside their minds or even in the subjective landscape where thoughts are formed (within the spirit and the mind), nothing going on in those two territories is alien to us, and it mustn’t be denied or neglected. We artists cannot afford to stop being awake at every single moment, under every circumstance. Everything matters – a sound, the flutter

esse artista tem daquilo que o rodeia e da forma como ele transforma isso num conhecimento vasto e complexo que serve justamente para ser um território onde ele vai encontrar as motivações, a matéria, o pensamento e as intenções daquilo que é a sua obra. Um risco num papel ou uma parede de tijolos com 50 metros de comprimento são, ao fim e ao cabo, uma e a mesma coisa. Porque são o lugar de afirmação da individualidade do autor. E para essa individualidade do autor ser permanente em criatividade, em confrontação, em permanente exercício de transformação do mundo, o que é que é preciso, o que é que está na base disso? Uma ferramenta muito simples e que é, de facto, a meu ver, pessoalmente, a ferramenta mais importante do artista. Ou seja, a curiosidade.

A curiosidade, que nos vem do território da filosofia, é o dispositivo que nos permite e nos obriga – aqui falo dos artistas – a um permanente estado de atenção. Nada que aconteça ou que exista em torno do artista na paisagem que é exterior ao seu pensamento ou até na paisagem subjetiva onde se constrói esse pensamento (no interior do espírito e do pensamento), nada que aconteça nestes dois territórios é estranho, ou deve ser recusado ou negligenciado. Não nos podemos, nós artistas, dar ao luxo de não estar acordados em todas as circunstâncias, em todos os momentos. Qualquer coisa desde um som, o bater das asas de um pássaro que sai de um ramo de árvore para uma outra árvore, o barulho da água, o som que vem de uma conversa de duas pessoas que passam perto de ti na rua, a sombra projetada de uma varanda na calçada. Tudo isso faz parte de um caderno de apontamentos vastíssimo e em permanente transformação. Esse caderno não precisa de papel, nem de caneta, precisa apenas do frémido e da atenção permanentes.

MvHP: Ao falar nessa possibilidade de abarcar tudo e eu lembro-me imediatamente dos silêncios do John Cage e nas telas brancas do Robert Rauschenberg dos inícios dos anos cinquenta do século passado, sobre as quais ele dizia qualquer coisa como isto: “Se uma mosca pousar nessa tela, é um acontecimento que eu aceito.” Tratava-se da possibilidade da arte no fundo ser uma espécie de permanente e intemporal tela branca onde tudo pode acontecer, principalmente o não projetado, o não convencional ou expectável. Sendo que esse acontecer, para ti, anda muito em torno da noção de casa. Ou seja, para mim é uma noção de casa partilhada. A tua casa é uma casa metafórica, é uma casa arquetípica, com janelas, com portas, fechada ou aberta, com mais ou menos fissuras, mas essa casa é uma ideia de possibilidade de transmissão intersubjetiva.

of a bird’s wings flying from one tree branch to another, the murmur of water, the conversation of passersby along the street, the shadow of a balcony on the street pavement. All this makes up a huge notebook being continuously updated. That notebook needs no paper, no pen; it only requires permanent restlessness and attention.

MvHP: When talking about that all-embracing quality, I am reminded of John Cage’s silences, or of Robert Rauschenberg’s white canvases in the early 1950s, which he commented on more or less in these words: «if a fly lands on the canvas, it is an event that I accept». It was about the possibility of art being, after all, some sort of permanent, timeless canvas, where anything may happen, particularly the unexpected, unplanned or unconventional. That happening, for you, revolves around the notion of “house”. To me, for example, it is the notion of a shared home. Your house, on the other hand, is metaphorical, archetypical, it has windows, doors, either locked or open, more or less cracked surfaces, but that house is an idea of the possibility of intersubjective transfer.

PCR: I’ve often discussed this with fellow artists, friends and people in general. I have a model – well, this is probably a romanticised fiction, not very sustainable from a critical viewpoint, perhaps even less sustainable from a philosophical, ethical or teleological one –, but I’ve built myself this model, with all the weaknesses that models usually have, as models have the tendency to stay always the same and not expand as thought and experience impregnate the relationship between life and what’s expected from life. Yet, I think it’s an operational model.

So, what’s it about? I’m not someone who could be considered religious in the conventional sense of the word. I don’t feel any attraction or inclination towards esotericism either. I feel great pleasure in receiving all that life has to give, from quietude to violence, from sadness to joy, from stillness to frenzy. In that respect, I think that nature as created by God (let’s now follow models which are foreign to my practice and to my way of thinking, but in any case interesting to me as case studies) doesn’t include the presence of Mankind, although we know that, from a biological viewpoint, humans as a species are a part of nature. Through profound argumentation, confrontation, often conflicting dialogue with the notion of God, Mankind has created its own nature, and stated its presence in the world by means of a constructed nature, due to the need to establish a territory, which is also the territory of its existence in and over nature. And what sort of territory is that? It’s the design of the house.

PCR: Já tive ocasião de abordar esta questão inúmeras vezes com artistas, amigos e pessoas em geral. Eu tenho um modelo – enfim, isto é uma ficção romanceada, provavelmente pouco sustentável do ponto de vista crítico, provavelmente ainda menos sustentável do ponto de vista filosófico, ético ou teleológico – mas eu construí para mim este modelo, com todas as fraquezas que os modelos têm, pois os modelos têm tendência a ficarem como são e não se expandirem à medida que o pensamento e a experiência contaminam a relação entre a vida e o que se espera dela. Mas, ainda assim, acho que é operativo. Do que trata, então, esse modelo? Eu não sou uma pessoa que possa ser considerada uma pessoa religiosa em termos imediatos. Também não sou uma pessoa que tenha inclinações ou ambições de índole esotérica. Sou uma pessoa que tem um grande prazer em receber a vida com tudo aquilo que ela tem para dar, da serenidade à violência, da tristeza à alegria, da inanidade à agitação. Nesse particular, eu acho que a natureza criada por Deus – sigamos agora modelos que são exteriores à minha prática e ao meu pensamento, mas que me interessam como casos de estudo – não inclui a presença do Homem, apesar de sabermos que o Homem, do ponto de vista biológico, faz parte da natureza como espécie. O Homem criou em argumentação profunda, em confronto, em diálogo muitas vezes conflitivo com a noção de Deus, a sua própria natureza. O Homem afirmou a sua presença no mundo através de uma natureza construída. Através da necessidade de estabelecer um território que seja o território da sua existência sobre a natureza. E que território é esse? É o desenho da casa. O Homem desenha a casa não porque precise da casa para habitar, não porque precise de um abrigo contra as intempéries da natureza, ou seja, contra o mau-feitio de Deus, mas sim, porque através da construção desse lugar – a casa – a sua afirmação de tomada de posse da natureza e do diverso para si próprio se concretiza.

MvHP: Uma aspiração, dizes tu?

PCR: Eu acho que mais do que uma aspiração, é uma inevitável contingência da natureza do Homem. É uma aspiração manifestada, praticada e realizada. Não é uma impossibilidade, é uma inevitabilidade. A construção da casa é a inevitável afirmação da natureza do humano. E é dessa perceção que eu infiro a legitimidade e a razão de ser do meu interesse pela casa, repito, por muito subjetiva, ficcionada ou romântica que seja. A casa, ao contrário do que muitas pessoas pensam, provavelmente por leviandade ou superficialidade de

Man designs the house, not out of any need for a dwelling or because they need shelter against nature’s inclemency, i.e., against God’s temper, but because the construction of that place, the house, is the materialisation of a statement, understood as the appropriation of nature and of diversity.

MvHP: Do you mean, a desire?

PCR: Rather than a desire, I think it’s the inevitable contingency of human nature. It’s a desire become manifest, practised and realised. It’s not an impossibility, but an inevitability. The construction of the house is the inevitable statement of what it means to be human. And from that perception, I infer the legitimacy and the *raison d’être* of my interest in the house, as much subjective, fictional or romantic it might be. Unlike what many people think, probably as a result of a superficial or hasty observation, the house isn’t a by-product of my hypothetical interest in architecture: it’s my statement as an artist and a human being of what I think is the mimetic territory of man’s existence in the world. You’re holding a stone or a stick in your hand and you draw a rectangle on the wet dirt, after it rains. That is, in a way, the ultimate gesture of appropriation of the world. That’s the design of the house, which begins with a drawing on the ground, so that you may build. And it’s through that constructed house that you become aware of the world around you. As a biological being in nature...

MvHP: I’m going to upset you: that’s when you become a political artist.

PCR: You don’t upset me, because I’ve always been a political artist. Not in the mediocre, prosaic and shallow way of circumstantial comments and militant practices, but a political artist in the sense that politics interests me; politics is, above all, Man’s actions over the world. This is the perfect form of politics because it implies and includes the practice of a philosophy in order to find a place for humanity. In that sense, yes, it’s true, I’m a political artist, I’ve never denied it. Throughout my short and uninteresting career as an artist, I’ve never fallen into the trap of making artworks that could be bound to or used as ideological weapons. I believe that sort of pamphleteering falls short of the importance that a political milieu has, whether as an artist, as a citizen or as a person. I could never debase my art to a lower, minor and mediocre level, holding it hostage to something completely unacceptable, that is, ideology. Politics is a space for thought

observação, não é uma excrescência de um hipotético interesse meu pela arquitetura: é a afirmação enquanto artista e ser humano daquilo que eu acho que é o território mimético da existência do homem no mundo. Tens uma pedra na mão ou um pau de uma árvore e desenhavas um retângulo na terra fresca, depois de chover. Essa é, de alguma forma, a ação absoluta de domínio sobre o mundo. É o desenho da casa. Que começa por um desenho no chão para a construíres. E é através dessa casa construída que tu te apercebes do mundo que te rodeia. Enquanto ser biológico na natureza...

MvHP: Vou-te enervar: é aí que te tornas um artista político.

PCR: Não me enervas porque sempre fui um artista político. Não da forma medíocre, banal e superficial das afirmações circunstanciais ou das práticas militantes, mas sim um artista político no sentido em que me interessa; a política é, acima de tudo, a ação do Homem sobre o mundo. Isso é a forma perfeita de política porque implica e inclui em si mesma o exercício de uma filosofia de encontrar o lugar para a humanidade. Nesse particular, sim, é verdade, eu sou um artista político, nunca o neguei. Ao longo da minha curta e desinteressante carreira de artista, nunca caí na armadilha de fazer obras de arte que ficassem reféns de um panfletarismo ideológico qualquer. Parece-me que isso fica muito aquém da importância que pode ter e tem um estar político na vida. Seja como artista, seja como cidadão, seja como pessoa. Eu jamais poderia colocar a minha arte numa plataforma inferior, menor e medíocre, tornando-a refém de uma coisa que é inaceitável, que é a ideologia. Uma coisa é a política, que é um lugar de pensamento e de dúvida. Outra coisa é a ideologia, que é um lugar de estratificação e de segura do pensamento. Um artista nunca está no lado da segura do pensamento. O artista está no lado da dúvida, no lado do itinerário para o outro lugar.

MvHP: É curioso dizeres isso, porque acho que essa dúvida, tão fundamental na construção do pensamento e olhar crítico sobre a sociedade atual, está cada vez menos presente no espaço público, mediático: ou seja, hoje em dia perdem-se milhares de horas nas redes sociais, na rádio e na televisão com comentadores políticos, de futebol ou da sociedade que nada aportam para um conhecimento diferenciado. Daí que eu afirme que qualquer gesto artístico é sempre um gesto político no sentido de afirmar que há outra maneira de olhar o mundo, que há uma discursividade política inerente ao gesto artístico. Porque é que achas que

and doubt. On the other hand, ideology causes stratification and dryness of thought. An artist is never on the side of dryness of thought. An artist is on the side of doubt, which is a path towards other places.

MvHP: Funny you say that, because I think that doubt, so fundamental for the construction of critical thinking about today’s society, is losing ground in the public space and the media. In other words, thousands of hours are wasted today on social networks, radio and television, where political analysts, football or lifestyle commentators contribute nothing to raising awareness or to knowledge. That’s why I’ve always argued that any artistic gesture is political, in the sense that it shows a different way of looking at the world, and it inherently contains a political discourse. Why do you think that happens? Do you think that the artist’s role is losing its relevance?

PCR: Look, I’m sorry to disappoint you, but I don’t agree with you, maybe I’m rowing against the tide. I’m convinced that artists who are truly enlightened creators, whose position in the world is based precisely on that tension, this permanent drive to think and act, those artists who have that privileged position and don’t give up on that, don’t negotiate their creative freedom and don’t deny the ethical importance of their roles as thinkers, both as thinkers of their own selves and of an art piece that reflects that thinking... Those artists are always practising what you call political discourse...

MvHP: ...and social...

PCR: ...and social discourse... That discourse isn’t just a statement of themselves and their production, but inevitably extends to the field of politics.

MvHP: In Portugal and generally across Europe, there are some reservations about the opinions expressed by intellectuals, whether they are artists, philosophers or other types of thinkers. And I was wondering if this bothers you or not, and how can those in the art community, like us, fight against it? That is, if it is worth fighting.

PCR: Actually, I must say that I’m perfectly content with this wonderful diversity of expression forms, and I don’t feel it’s even useful or necessary to go against that diversity, nor to pass judgement in the light of any thought or critique framework. Everyone’s actions are a matter of conscience. If an artist says, «I don’t want to be known just as an artist, I want to be a public figure» [as artist Joana Vasconcelos

isso acontece? Achas que se está a esvaziar o papel dos artistas?

PCR: Olha, lamento desapontar-te, vou contra corrente, mas eu não tenho essa noção. Eu tenho a noção que os artistas que são verdadeiramente criadores, iluminados e que têm uma forma de estar no mundo que é justamente baseada nesta tensão, nesta permanente pulsão do pensamento e da prática, esses artistas que têm esse lugar iluminado, e que dele não abdicam, e que dele não transigem na sua liberdade criativa e que não recusam a importância ética do seu papel de pensadores, desde logo, através do pensamento em si próprio e, posteriormente, na forma como essa obra realizada reflete esse pensamento, esses artistas estão sempre a exercer aquilo a que tu chamas discursividade política...

MvHP: ...e social...

PCR: ...e social.... Exercem-no não só para si e com os seus trabalhos, mas inevitavelmente, no território da política.

MvHP: Em Portugal e na Europa em geral, há, creio eu, uma espécie de reserva relativamente àquilo que são as opiniões dos intelectuais. Quer sejam artistas, filósofos ou o que quer que sejam. E eu perguntava-te se te sentes confortável com esta situação e como é que, de alguma forma, nós podemos – nós, que estamos no meio – combater isto? Se vale a pena combater, até.

PCR: Ouve, devo dizer-te que me sinto não só plenamente confortável com a magnífica diversidade das formas de afirmação, como não sinto sequer que seja útil ou necessário estar contra essa diversidade ou julgá-la à luz de quaisquer redes de pensamento ou de crítica. O que cada um faz, compete à consciência de cada um. Se um artista te diz: “Eu não quero só ser conhecida como artista, quero ser uma figura pública” [afirmação que a artista Joana Vasconcelos partilhou com o entrevistador há uns anos] eu devo entender isso como um acréscimo e uma vantagem em relação à forma como se entende a importância da criatividade e o papel do artista naquilo que são os desígnios, a evolução e o desenho da sociedade. Uns fá-lo-ão de uma forma, outros de outra. Há quem privilegie, por certo, um silêncio introspetivo e a construção de uma obra que traz consigo uma massa crítica de pensamento que mais tarde ou mais cedo se vai transformar numa massa crítica que mudará a forma e o modo como gerações mais jovens olham, não só para eles, como também para o seu lugar enquanto artistas. Outros privilegiarão uma forma

said in an interview a few years ago], I must interpret that as an expansion and an advantage in what concerns the way creativity and the artist’s role are understood within the objectives, evolution and design of society. Some do that in a certain way, others in a different way. Some of us certainly prefer an introspective silence and the construction of an oeuvre offering a critical mass of thought, which sooner or later will change the way younger generations see, not only themselves, but their place as artists within society. Others choose more open, more popular forms, in favour of wider dissemination. One way or the other, regardless of any value judgements or ethical issues that we might raise about these different behaviours, I think that we must be appeased by the fact that, whatever the form or its manifestation, what matters is the importance of the artist’s role in society - whether glamorous, mundane and shallow, or more insightful, intellectual and demanding from a philosophical and cognitive point of view. All of us, in our own particular way, build something that should be born in mind: the importance of the *dictat* of the artist’s work for the way people in society, to whom it is addressed, not only look at that work, but become aware of their roles as viewers.

MvHP: I’ve just opened an exhibition at Núcleo de Arte Oliva in São João da Madeira, called “Interstitial: diálogos no espaço entre acontecimentos”, featuring Portuguese art from the Norlinda and José Lima collection. It includes two paintings you made in the mid 1980s, which, I must confess, baffled me due to their freshness and their relevance when I finally saw them hanging on the wall. Do you care about that relevance?

PCR: Of course. I not only care about relevance, but exercise the discipline of relevance over myself every morning, with every piece I make. I won’t lie to you, I’m not embarrassed at sharing this publicly: I have in fact the ambition that everything I do becomes of inevitable importance, so that the world I’m trying to reach as an artist may somehow be transformed in its nature. Some will accuse me of vanity, others of arrogance. Too bad. I understand it may be taken that way, but I can’t help serving that inner purpose.

MvHP: Is it a huge challenge to plan an exhibition for a museum designed by Siza Vieira and Souto de Moura?

PCR: Actually, there’s something that many friends of mine have often pointed out as a constant of mine: «How come you work with exactly the same degree of commitment, regardless of the place, the objective or the environment?»

mais aberta, mais disseminada, mais popular no sentido de uma afirmação transversal. De uma maneira ou de outra, independentemente dos juízos de valor e das propostas éticas que poderiam assistir ao nosso pensamento sobre esses comportamentos diversos, eu acho que o que nos deve serenar é que, independentemente da forma, como esta se manifesta, o que interessa é a importância do papel do artista na sociedade. Ou mais glamoroso, mundano e superficial ou mais interiorizado, e intelectualizado e exigente do ponto de vista filosófico e do pensamento. Cada um, à sua maneira, constrói uma coisa que é importante ter em conta: a importância do *dictat* da obra do artista na forma como as pessoas da sociedade a quem essa obra é dirigida encaram, não só o trabalho do artista, como consciencializam o seu papel enquanto observadores.

MvHP: Acabo de inaugurar uma exposição no Núcleo de Arte Oliva em São João da Madeira, intitulada “Interstitial: diálogos no espaço entre acontecimentos” com obras de arte portuguesa da coleção Norlinda e José Lima. Aí revelo duas pinturas tuas de meados dos anos oitenta do século passado que me deixaram, devo dizer-te, de alguma forma perplexo pela sua frescura e pertinência quando finalmente as vi ao vivo penduradas na parede. Preocupas-te com essa pertinência?

PCR: Claro. Não só me preocupo com essa pertinência como em cada dia que começa, em cada obra que faço, exerço sobre mim a disciplina da pertinência. Não te vou mentir, não tenho qualquer problema em partilhar isto publicamente: tenho de facto essa ambição de tornar inevitável a importância de cada coisa que faço para que o mundo a que eu me dirijo enquanto artista possa, de alguma forma, transformar-se na sua natureza. Uns acusar-me-ão de vaidade, outros de arrogância. Tenho pena. Percebo que possam dizer isso, mas eu não me consigo furtar a este desígnio interior.

MvHP: É um desafio superlativo concretizar uma exposição num museu desenhado pela dupla Siza Vieira e Souto de Moura?

PCR: Devo confessar que muitos dos meus amigos repetidas e inúmeras vezes me dizem uma coisa que é constante, que é: “Como é que tu trabalhas com a mesmíssima intensidade, independentemente dos lugares, dos objetivos e dos contextos?” Ou seja: “Tu, Cabrita Reis, farás nos bombeiros de Santa Marta de Portozelo com a mesma energia, alegria e obsessão uma exposição que, se a transportares para o Museu de Arte Moderna em Nova Iorque, é feita

Which means: «Wouldn’t you, Cabrita Reis, put up an exhibition at the fire station in Santa Marta de Portozelo with exactly the same amount of energy, enthusiasm and focus as you’d devote to the same exhibit in the New York MoMA?» I appreciate my friends’ generosity and the fairness at assessing my behaviour. They’re right, of course. I do everything with the same amount of commitment because I don’t know how I could (and I think I’ll never be able to do that) establish a hierarchy of those moments when I exist for others. I’m always the same, though in permanent mutation. I change inside, my thoughts change, and the way thought is materialised through a piece also changes. But even so, all that takes place along a line of continuity. And that line has a structure because the ultimate objective is the pursuit of a possible perfection - not only ethical, but plastic, philosophical and aesthetic perfection. All this has a political sense, now understood as a philosophical practice, some kind of luminous radiance over the world. I’ve done without the crutches of religion or of any other type of creed other than my own will since I can remember; I can only live if I have ambition and the practical discipline of wishing to attain perfection. There was a time when I thought that could be achieved by sticking posters on walls, but I soon realised I was getting nowhere with that. In 1977, I left political activism and decided to go back to the atelier, which I have since then considered the true revolutionary territory.

MvHP: Home.

PCR: I came back home. And it’s from home and from the atelier that I design every geography, every cartography for, if possible, a revolutionary process of transformation. So in that respect, I make no difference between different contexts, and everything I do I do it with the same level of commitment.

MvHP: Talking about different contexts: do you remember when I invited you to the Pontevedra Biennale in 1998 and you designed an open-air piece made up of a series of red and black “windows” to be screwed to the outside wall of the auditorium, whose doors were going to be first opened on that occasion? Do you remember we were told that the piece was an offence against the local power, as it tampered (it was just a few holes, for crying out loud) with a brand new building? Well, a couple of years later, pieces of that building began to fall off. History has things like that, doesn’t it? Some kind of poetic justice [laughter]... The speed of ignorant stupefaction before six drill holes vs. the speed of architectural decay resulting from the parvenu’s

exatamente com a mesma intensidade?” Reconheço aos meus amigos a generosidade da justiça de avaliação do meu comportamento. Eles têm razão, é verdade. Faço tudo com a mesma intensidade porque não sei como poderia, nem nunca isso para mim será possível, hierarquizar os momentos em que eu existo para os outros. Eu sou sempre o mesmo, ainda que em permanente transformação. Mudo-me por dentro, o pensamento muda, a forma como o pensamento se materializa na obra transforma-se. Mas tudo isto, ainda assim, numa dinâmica de continuidade. E essa dinâmica de continuidade estrutura-se porque o objetivo é a ambição de uma possível perfeição. Não só ética, como plástica, filosófica e estética. E tudo isto num sentido político, aqui entendido como uma prática filosófica, uma espécie de iluminação sobre o mundo. Eu que prescindi desde muito cedo das muletas da religião e de outro tipo de pensamentos fora da minha vontade; eu só posso estar vivo com a ambição, e a disciplina da prática de um desejo de ascender à perfeição. Houve um tempo em que eu pensava que isso se podia fazer colando cartazes na parede. Percebi rapidamente que por aí não iria a lado nenhum. Em 1977 abandonei a minha militância política e decidi regressar ao *atelier*, que me pareceu, nessa época, tal como agora, que é o território da revolução.

MvHP: Casa.

PCR: Regressei a casa. E é a partir da casa e do *atelier* que eu desenho todas as geografias, todas as cartografias para um processo de transformação, se possível, revolucionário. Portanto, nesse particular, eu não diferencio contextos e faço tudo com a mesma intensidade.

MvHP: A propósito de contextos diferenciados: lembras-te quando te convidei para a Bienal de Pontevedra em 1998 e tu criaste uma obra para o exterior que era uma série de “janelas” vermelhas e pretas que era preciso fixar num muro do Auditório que ia ser precisamente inaugurado nessa ocasião? Lembras-te que nos disseram que a obra era uma afronta aos poderes locais porque interferia com (uns míseros buracos, diga-se) um edifício novo em folha? Pois bem, nesse edifício começaram a cair peças poucos anos depois da inauguração. A História tem destas coisas, não é verdade? Uma espécie de justiça poética [risos]...A velocidade da estupefação ignorante perante seis buracos versus a velocidade da indigência arquitetónica e o novo-riquismo encomendador: a História por vezes reequilibra tudo...velocidades diferentes para diferentes pesos na História.

commissions: History sometimes finds a way of levelling things off... different speeds for different historical weights.

PCR: I keep an official photo of the project, featuring you to show its scale. Your features are blurry, but it’s you. I asked you to be the scale ratio. But that story’s about a very simple thing, Miguel von Hafe Pérez: it tells us that the perception of History isn’t one, but manifold, and what generically and superficially may be known as History is like a broad river receiving many smaller tributaries, whose scarce and humble waters feed the larger course, thus reaching the place of History - we know that this is the big History, but the tributaries already bring History within themselves. And the work of art, all artworks, whether in the public or private domains, are in fact the loom where the fabric of History is woven. When we think of Rome or Egypt, what’s the first thing that comes to mind? There are the pyramids, the sphinxes, the coliseums, and those are the words used to write the History of those times. Of course historians and other, more meticulous, people may know the pharaohs’ laws and the inscrutable manoeuvres of the Roman emperors. But the sum of those little stories doesn’t come even close to the great movement of History, which has always been guided by the hands of Man. Constructed things are the ones that last. They may be eroded by time, buried by sandstorms, corroded by the air, but they have endured to bear witness to that which once was.

MvHP: In the end, everything comes down to the human figure and the landscape.

PCR: Everything comes down to the human figure and the landscape. And that thought about the human figure and the landscape is what I’d like to hold on to in the future. That thought, translated into any endeavour that I’ll have to discover and create for myself and, above all, the undeniable need for, with my wits, some serenity, but a very clear obsession and focus, living the little time I have left. Because, once again, it is necessary to be critical even then. You cannot waste your life, because it’s as much a part of yourself as of others, who expect something from you that is still necessary.

MvHP: Thank you.

PCR: You’re welcome.

PCR: Tenho, aliás, uma foto oficial contigo como escala do projeto. Não se vê que és tu que estás à distância, mas és tu. Eu pedi-te para fazeres a escala. Mas esse episódio trata de uma coisa muito simples, Miguel von Hafe Pérez: diz que a perceção da História, que não é uma, são muitas e aquilo que se conhece genérica e superficialmente como História é uma espécie de um grande rio onde afluem muitos pequenos afluentes cuja água modesta e humilde chega ao lugar de maior movimento, chega ao lugar da História, sendo certo que esta é a grande História, mas os afluentes já trazem a História com eles. E a obra de arte, as obras de arte, no domínio público ou no domínio privado são, de facto, o corpo sobre o qual a História tece os seus movimentos. Ao pensares em Roma ou no Egipto, o que é tu tens à tua frente? Tens pirâmides, tens esfinges, tens coliseus, e essas são as palavras com que se escreve a História desse tempo. Evidentemente, outros historiadores de outras áreas mais exigentes saberão os decretos dos faraós, saberão os desígnios insondáveis dos imperadores romanos. Mas a soma dessas pequenas histórias não está nem de perto nem de longe junto daquilo que é o grande movimento da História que está materializado no lugar das mãos do Homem. As coisas construídas e que perduram. Que se vão gastando com o tempo, vão desaparecendo debaixo das tempestades de areia ou com a poluição do ar. Mas resistem e são elas os testemunhos de hoje daquilo que era.

MvHP: Basicamente, tudo se resume à figura humana e à paisagem.

PCR: Tudo se resume à figura humana e à paisagem. E é nesse pensamento sobre a figura humana e a paisagem que eu me gostaria de me imaginar no futuro. Esse pensamento transposto para quaisquer práticas que eu vou ter de descobrir e criar por mim próprio e, acima de tudo, para uma coisa que é incontornável, que é a necessidade de com inteligência, alguma serenidade, mas claríssima obsessão e sentido de direção, viver o pouco tempo que me falta. Porque, uma vez mais, até aí é preciso ser crítico. Não podes desperdiçar a vida porque ela faz parte não só de ti, mas dos outros, dos que esperam que tu lhes dês algo que ainda é preciso.

MvHP: Obrigado.

PCR: De nada.













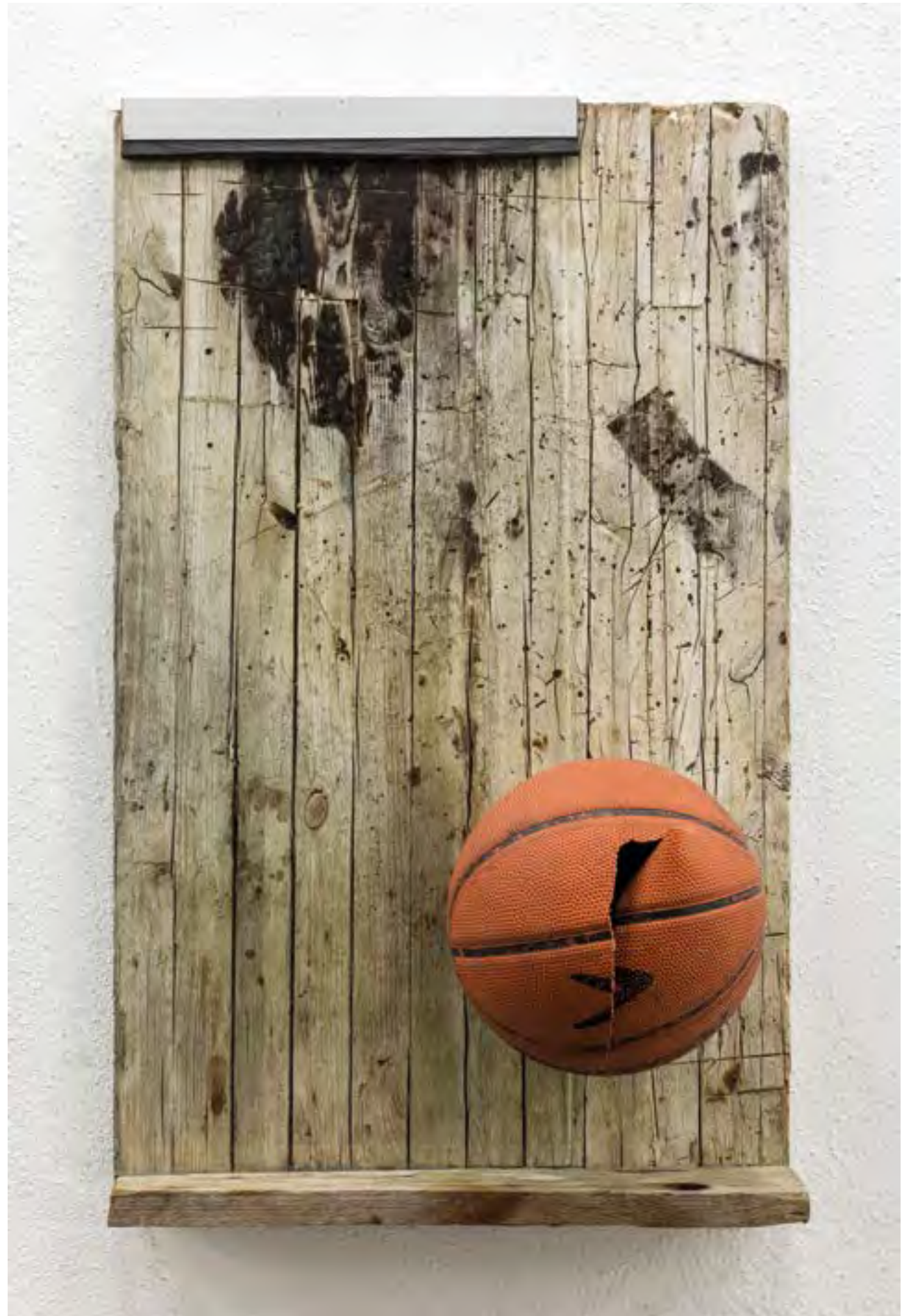


LA GRANDE TABLE, ET AL. ...

03.07 – 07.10.2018

Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso



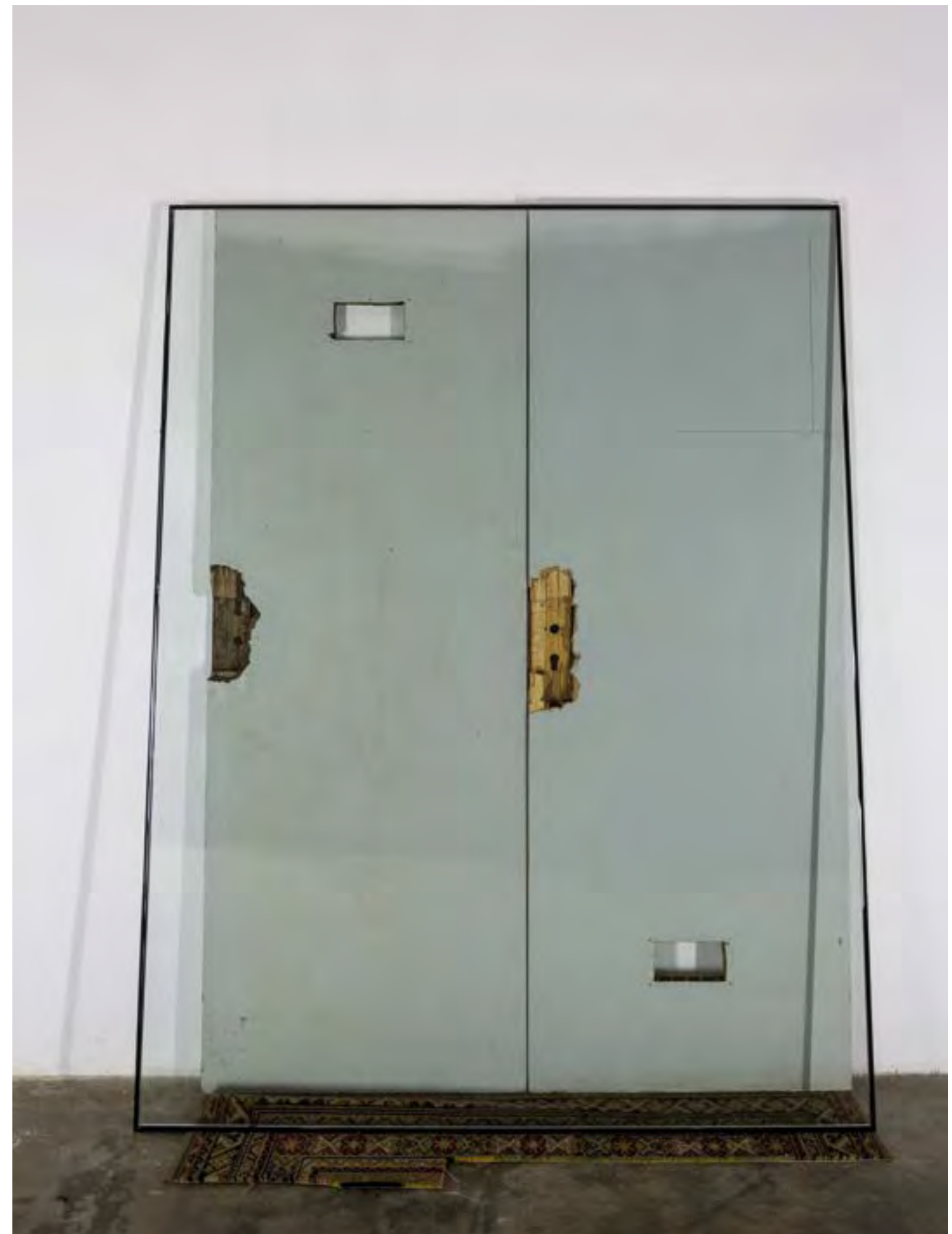


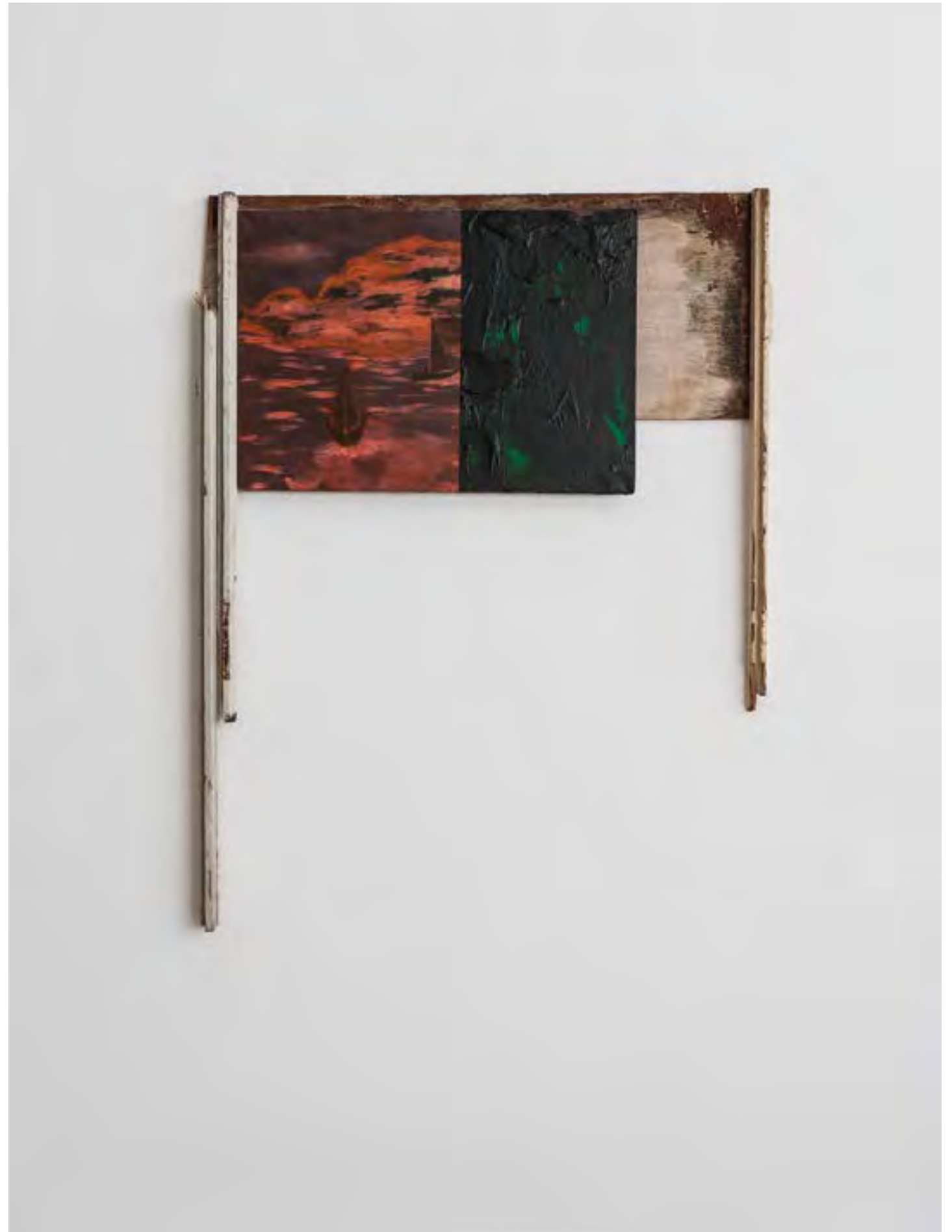






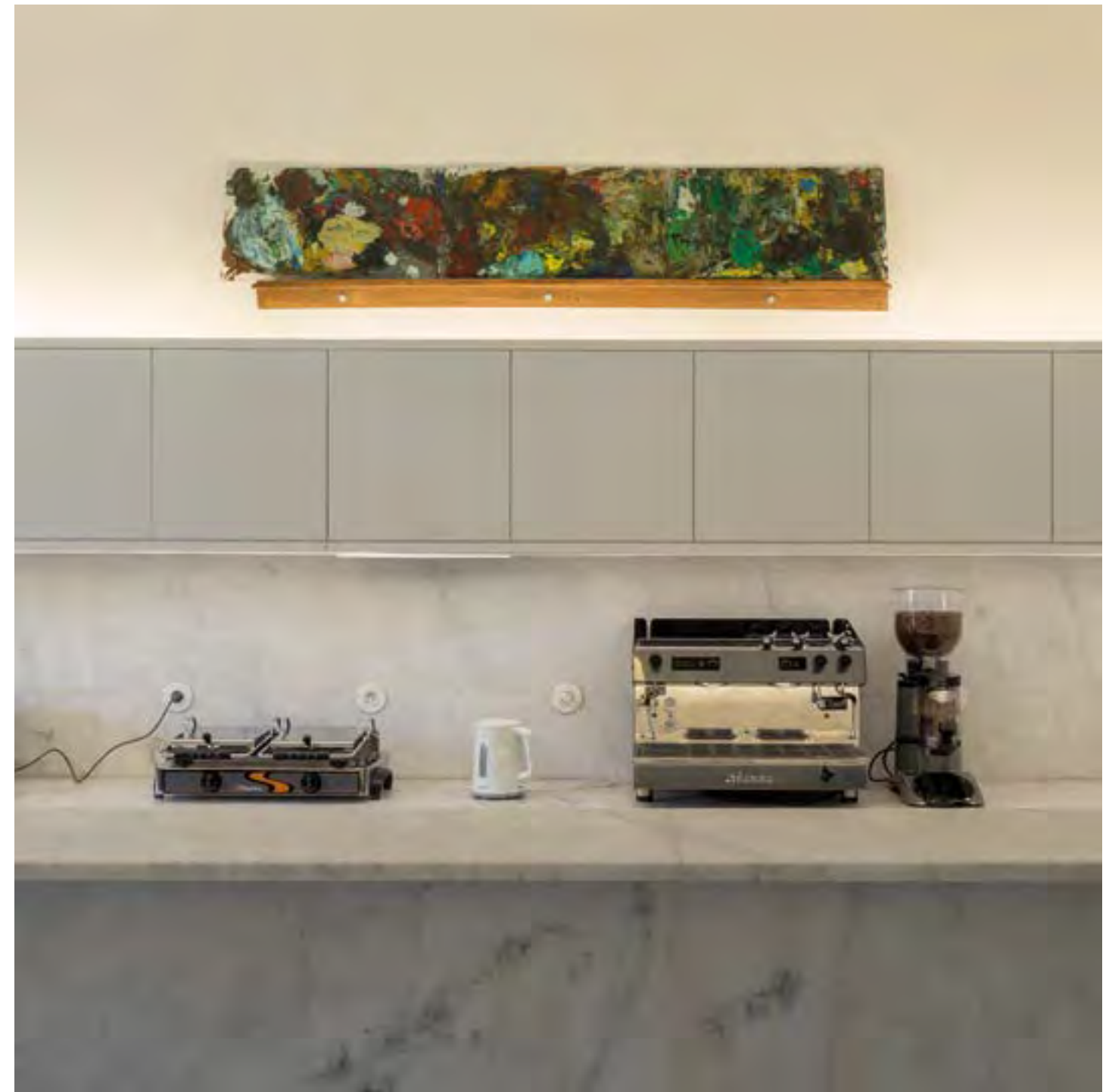




















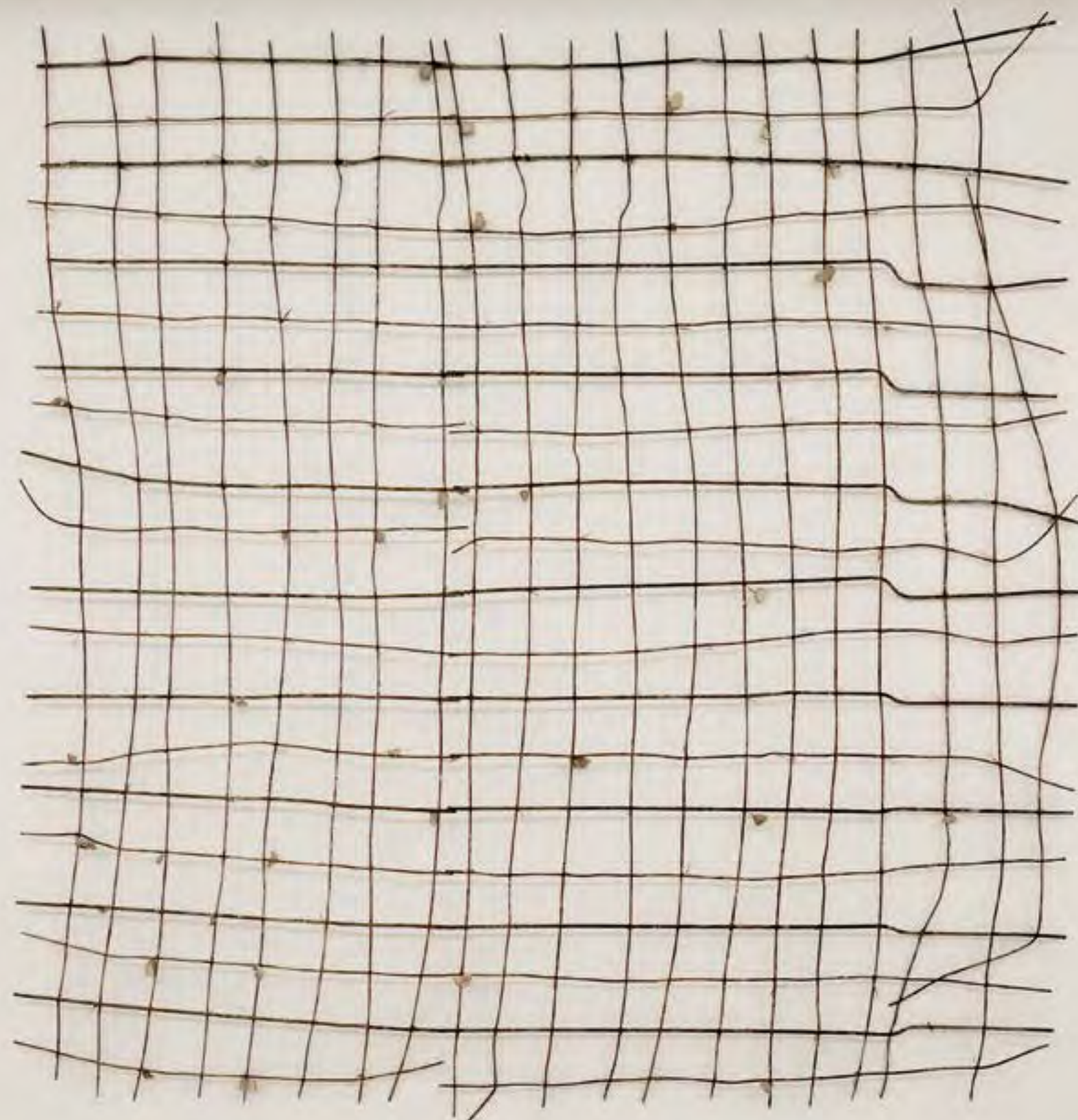










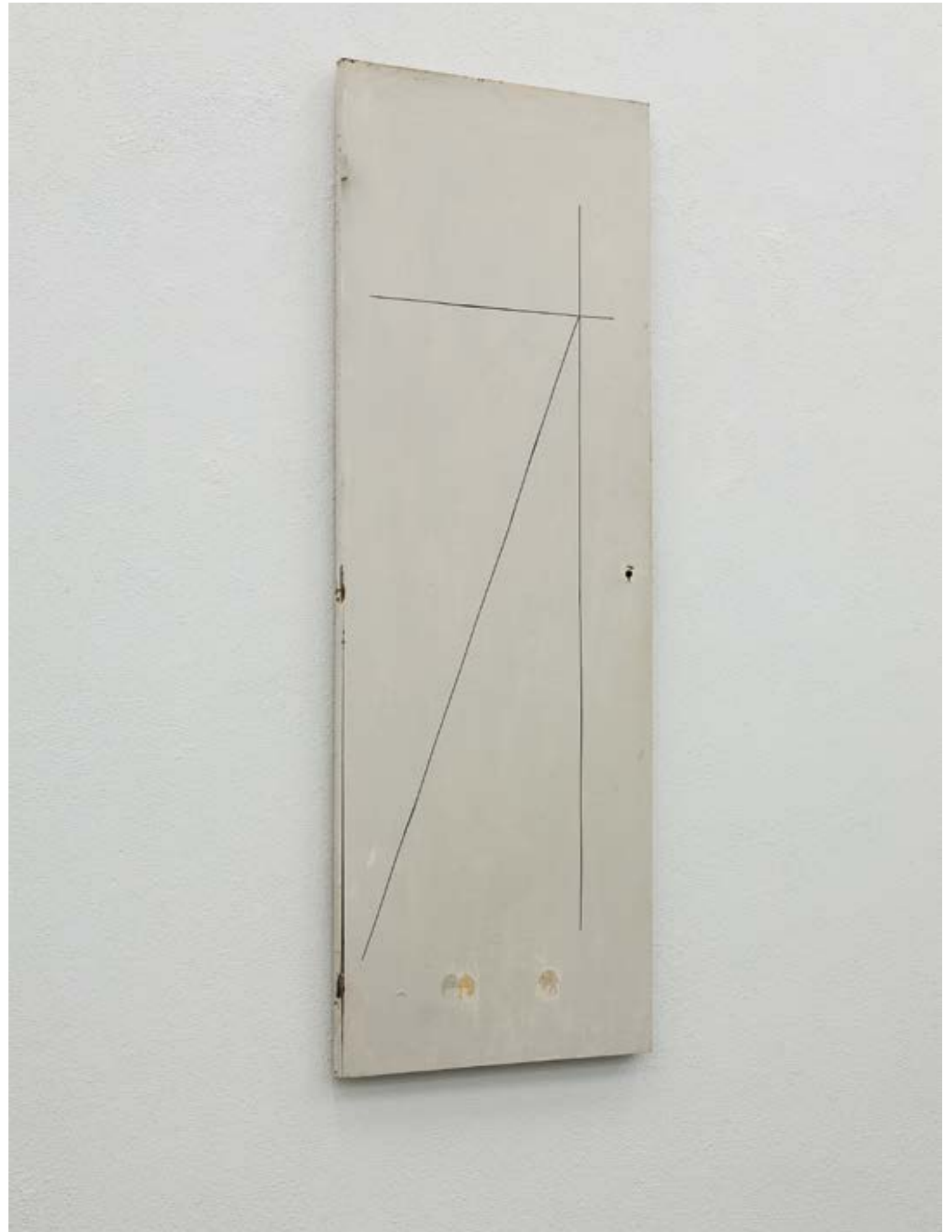






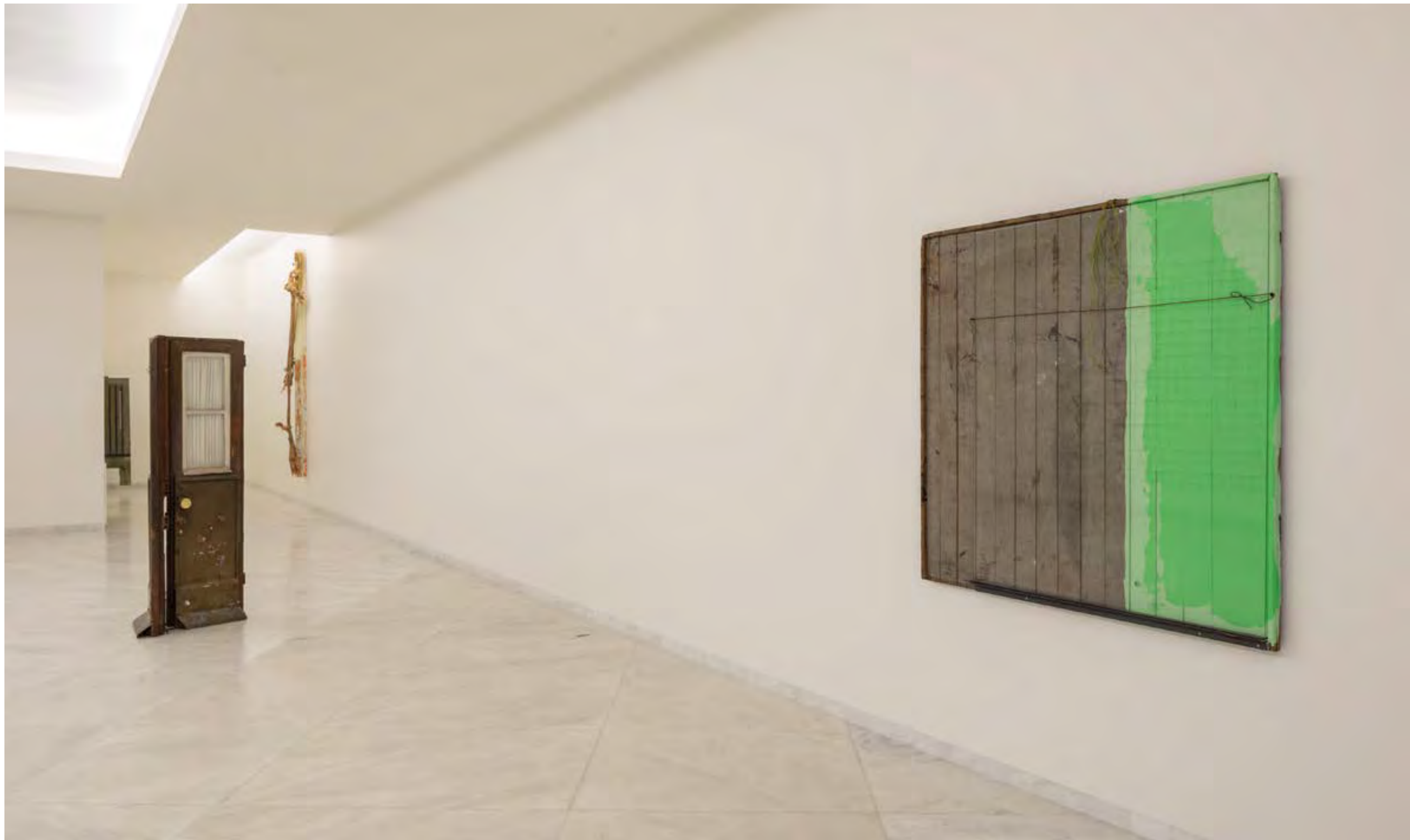












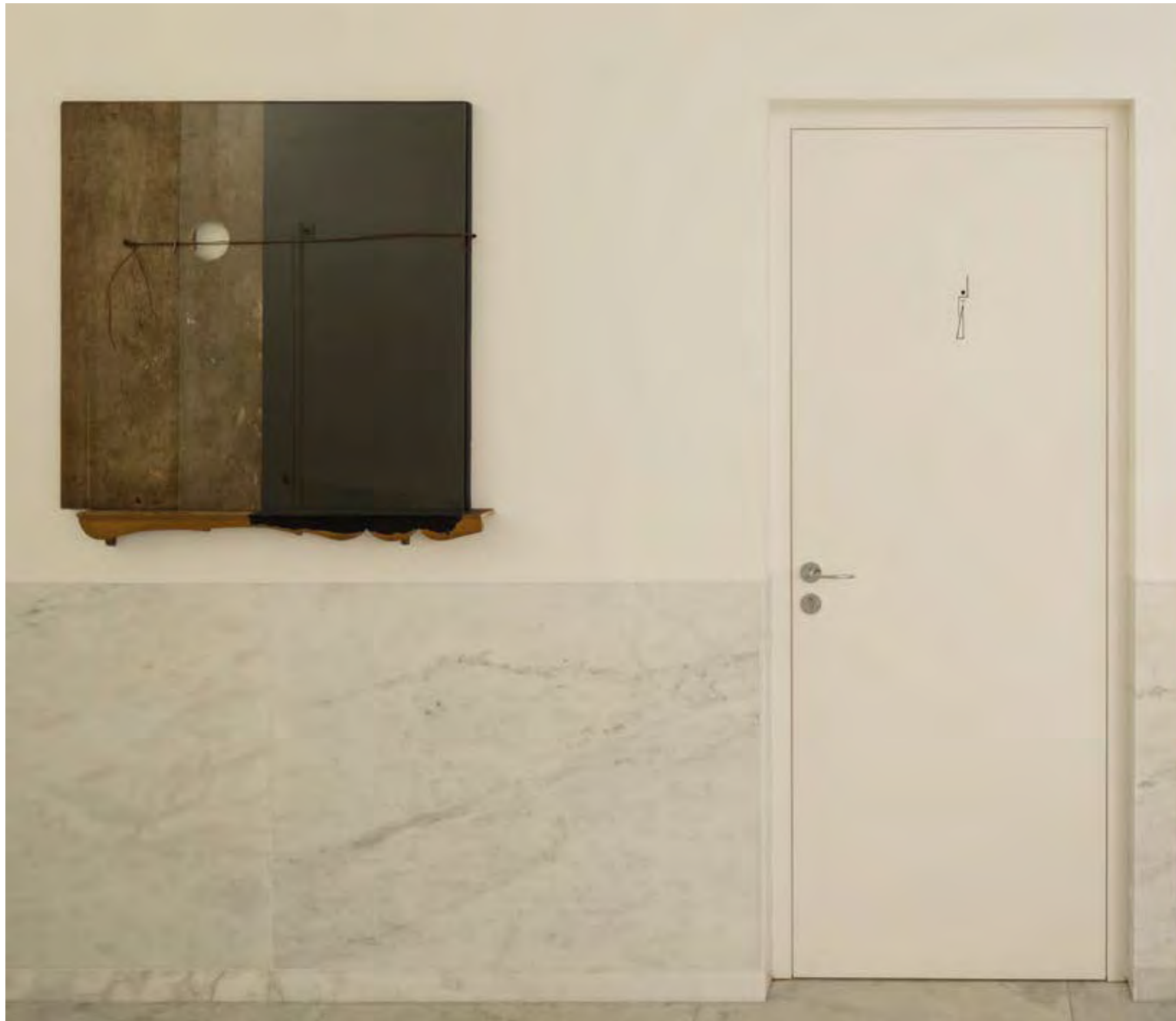






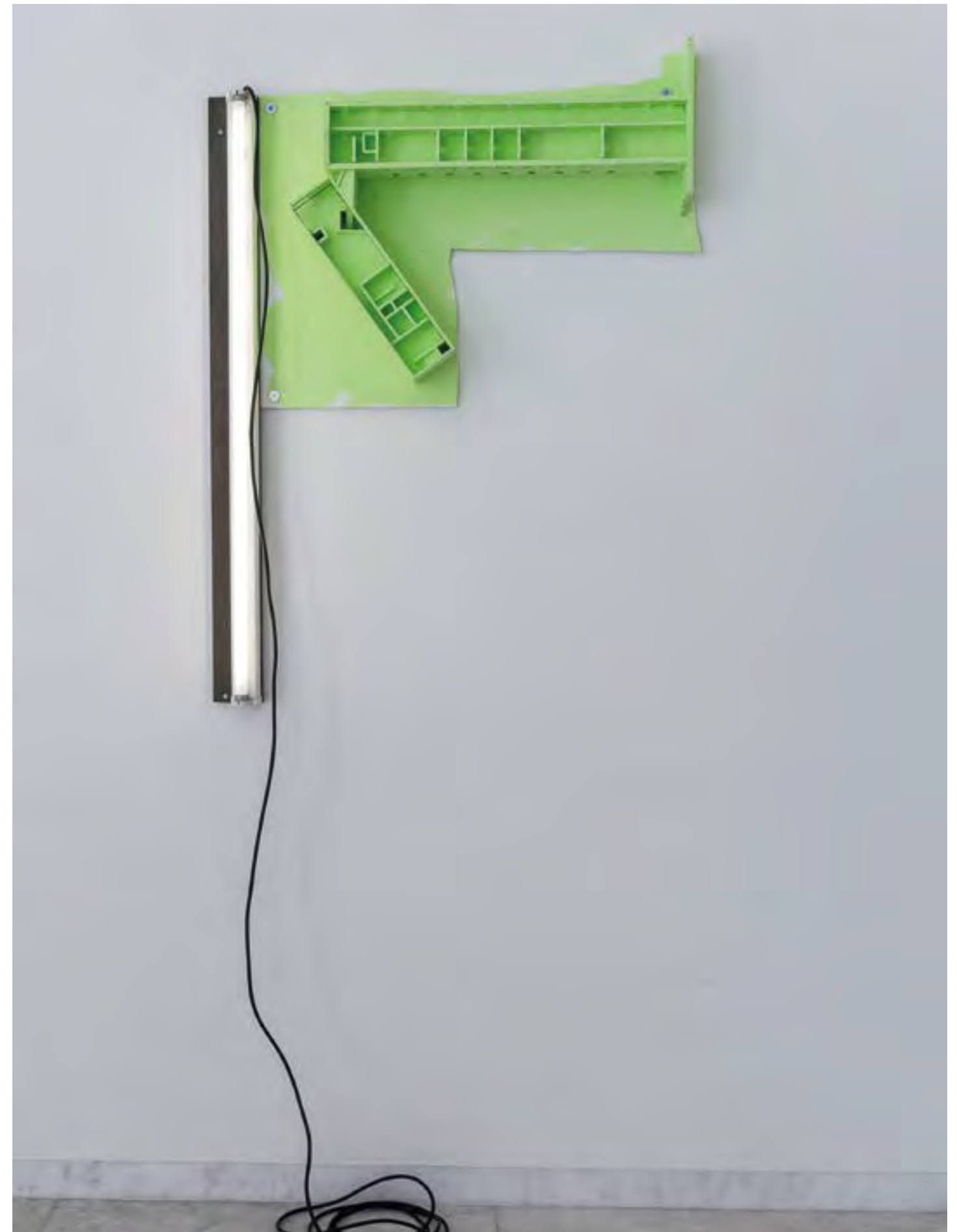






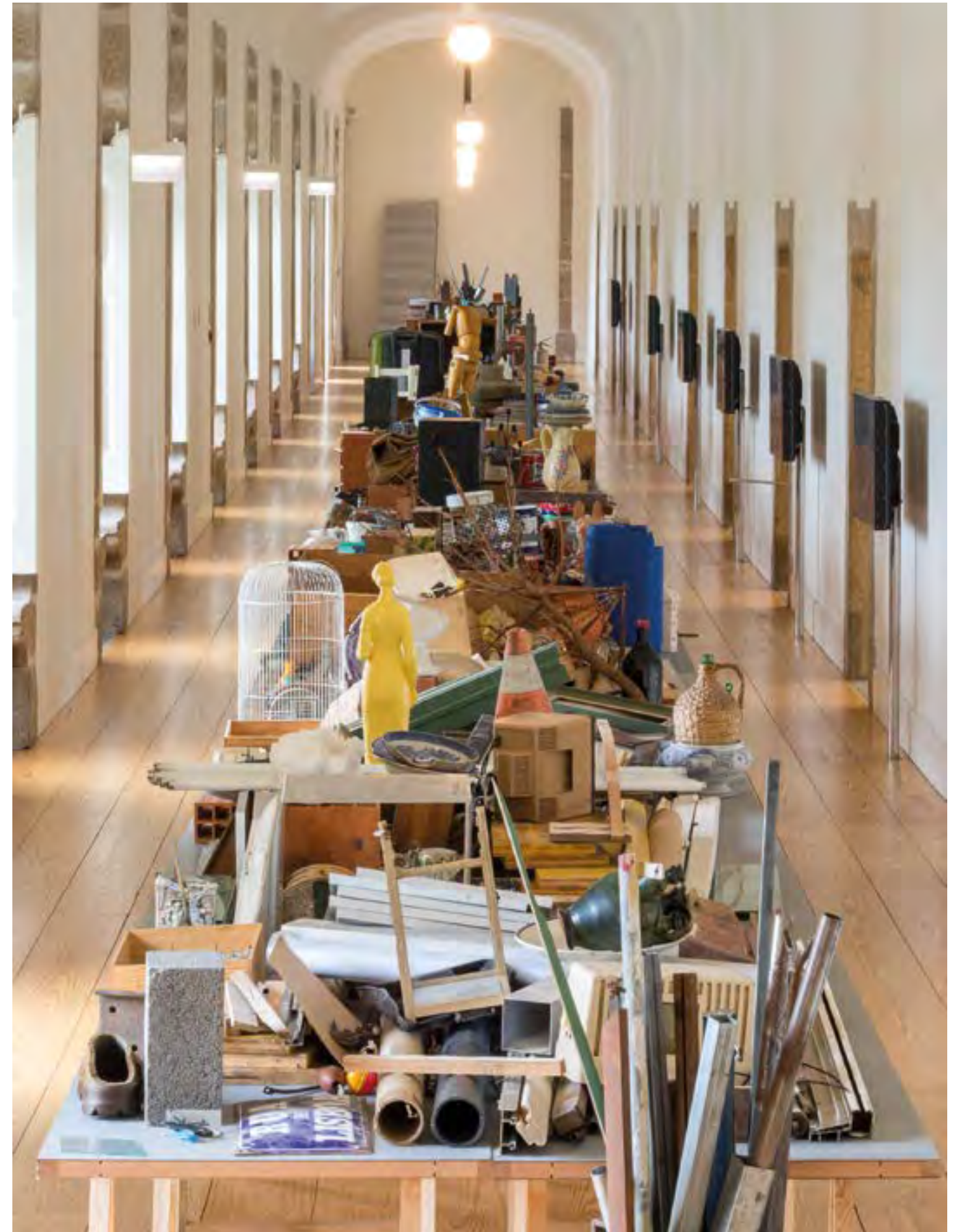








La Grande Table





































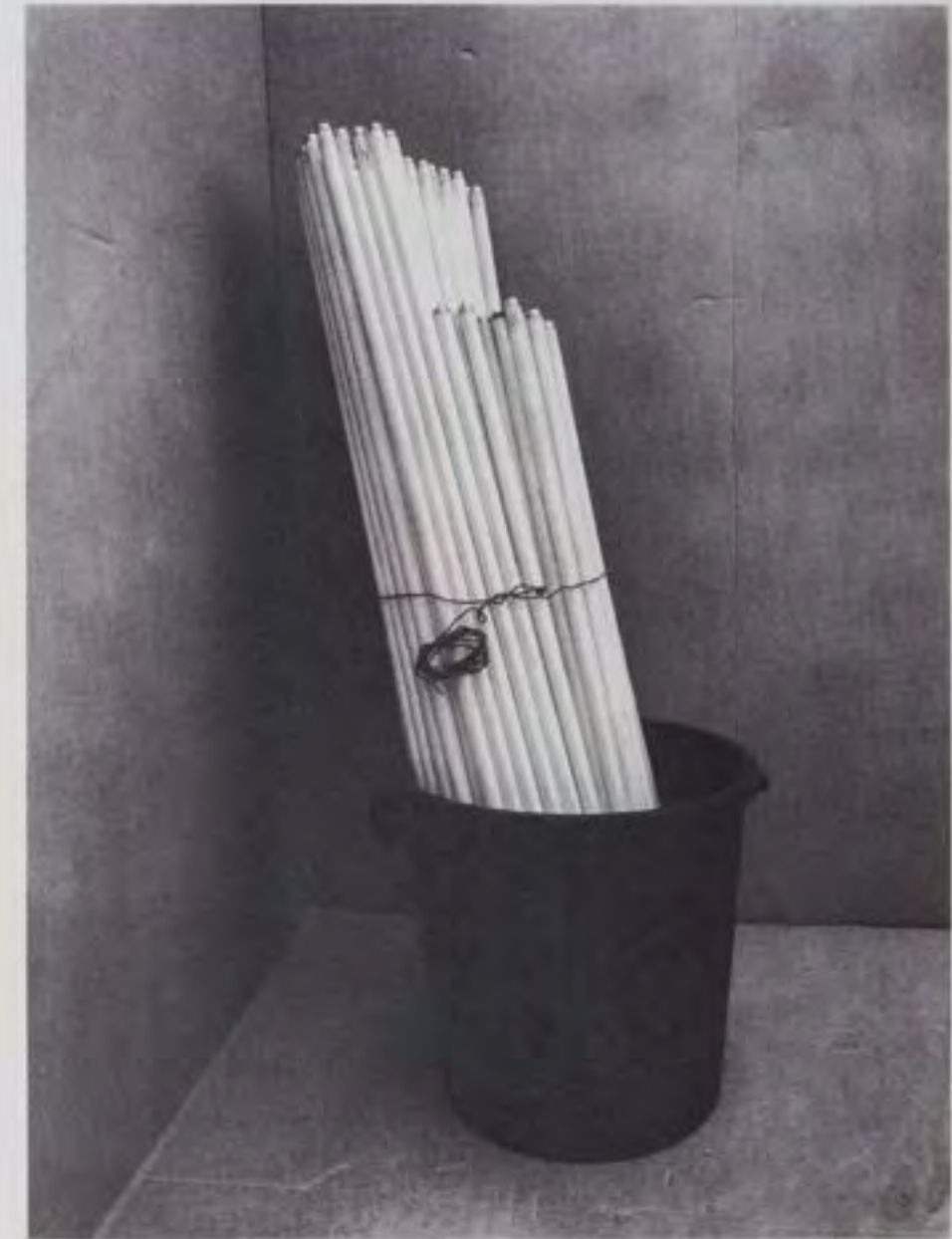












10. 10. 10

10. 10. 10

10. 10. 10

Uma Escultura Para Santo Tirso



~~como a "Casa do Motor"~~ ③
"uma escultura para Santo Tirso"
é conhecida localmente como "A Casa
do Motor", nome popular que, vai
ao encontro da função original do
modelo que está na sua origem e
que imagino que ainda possa estar
no lugar do Alentejo onde o vi
~~caracterizar~~ e aonde nunca mais voltei.
Talvez o faça ^{um dia destes} agora que 17 anos depois
a escultura foi terminada.
Todas as obras de arte são testemunho
da passagem do tempo. A "pele" da
escultura revela a erosão, que em
passagem, deixa como marca, e tal
como ~~também~~ ^{também} no nosso corpo se vão lendo
as marcas da passagem, ~~da~~
da arte sabemos que perdurará muito
para além do nosso breve e fugi-
do tempo.
Pe...
Lisboa, 26.06.2018
✱ (afinal, haverá coincidências,
destinos? Talvez... não sabemos.)

17 anos depois...

Em 2001 o saudoso Alberto Carneiro convidou-me para
participar no seu projecto dos simpósios de escultura em
Santo Tirso. Ao Alberto não se podia dizer que não. O seu
entusiasmo, a sua energia contagiante, o inabalável bom
humor e o rigor empenhado do seu pensamento e acção
eram, mais do que características pessoais, um modo pleno
de estar na vida com os outros, um lugar interior de onde
irrompia a força e a inteligência da sua Arte.
Com grande prazer fiz-lhe esta peça "Uma escultura para
Santo Tirso" que, impecavelmente realizada pelos técnicos
camarários, segundo os meus desenhos, e no local por mim
escolhido, perto da cascata, poderoso e belo "objecto" na
cidade que confere ao lugar uma especial magia.
"Uma escultura para Santo Tirso" veio do Sul para o Norte.
Deparei-me com ela durante um desses passeios de moto
que gosto de fazer pelas estradas pequenas, longe da
velocidade monocórdica das auto-estradas. Vi-a numa
planície qualquer no Alentejo, ao fim de um dia tórrido. Era
um casinhoto tosco feito com tijolos, afastado da estrada, no
meio de uma planura seca, quase sem árvores. Albergaria
provavelmente um motor de rega, não consegui chegar
perto. O arame farpado que cercava o terreno afastou-me.
Esbocei, de longe, um rápido desenho num pedaço de papel
que viria a perder durante essa viagem mas com a foto que
igualmente fizera pude, mais tarde, já no atelier em Lisboa,
voltar a desenhar o projecto e mandá-lo ao Alberto que,
dia sim dia não, me telefonava para saber "... como estava a
coisa...".
As medidas, calculei-as "a olho", e a escultura que começara
numa viagem de moto pelo Alentejo, veio ao encontro do seu
lugar próprio em Santo Tirso. Contudo, nunca cheguei nessa
altura a terminar a obra. No lugar onde hoje se encontra e
em conversa com o Alberto, ficou combinado que mais tarde
passaria por Santo Tirso para completar o trabalho.
Passaram-se 17 anos, o Alberto já cá não está para irmos
fazer a "patuscada" combinada para celebrar a escultura.
Terei agora que a fazer com outros amigos para celebrarmos
o Alberto.
De uma forma divertida e algo carinhosa "Uma escultura
para Santo Tirso" é conhecida localmente como "A Casa
do Motor", nome popular que (afinal, haverá coincidências,
destinos? talvez... nunca saberemos.), vai ao encontro da
função original do modelo que está na sua origem o qual
imagino que ainda possa estar nesse mesmo lugar do
Alentejo onde o vi e aonde nunca mais voltei.
Agora que, 17 anos depois, a Obra está finalmente terminada
talvez volte a fazer essa viagem um dia destes. Poderei ver

17 years later...

In 2001, the late and fondly remembered Alberto Carneiro
invited me to participate in one of the sculpture symposia that
he organised in Santo Tirso. One could not say no to Alberto.
His enthusiasm, infectious vitality, unflagging geniality, and
the rigorous commitment of his thought and actions were,
rather than personality traits, a bountiful approach to life and
to others, an inner space where the strength and intelligence
of his Art originated.
It was with great pleasure that I made a piece for him - "Uma
escultura para Santo Tirso" was impeccably carried out by the
city workers, in accordance with my design, and placed on
the spot that I had chosen, near the waterfall - that powerful,
beautiful "object" in town, which gives the site a special touch
of magic.
"Uma escultura para Santo Tirso" came north from the south.
I came upon it during one of those motorcycle rides through
side roads that I much enjoy, away from the monotonous
cruising speed of the motorway. I spotted it one evening
on some Alentejo flatlands, under the scorching sun. It was
a crude brick shed removed from the road, in the middle
of a dry, almost treeless plain. It most certainly contained
an irrigation engine, but I could not get a closer look - the
barbed wire surrounding the property cut me off.
From afar, I made a quick sketch that would later get lost on
that very journey, but due to the picture I had also taken, I
could later design the piece in my Lisbon atelier and send it
to Alberto, who phoned me every two days to enquire «...how
things were going...».
I made a rough estimate of its measurements, and the
sculpture that had begun on a journey through the Alentejo
came to find its place in Santo Tirso. But I never managed to
finish it. Talking to Alberto close to the site where it is found
today, we agreed that I would later come back to Santo Tirso
to complete the job.
Seventeen years have gone by, Alberto is no longer here to
"go carousing" with me to celebrate the sculpture. Now I will
have to do that with other friends to celebrate Alberto.
In a fun, somewhat sweet way, "Uma escultura para Santo
Tirso" has come to be locally known as "the engine house", a
street name (is it coincidence? fate?... we may never know)
in tune with the original purpose of the model that inspired
it, which I still imagine standing in the place, somewhere in
Alentejo, where I first saw it and have never revisited.
Now that, seventeen years later, the piece is finally concluded,
I may ride to that place again one of these days. I will then be
able to see which one is better, the Model or the Piece.
Every work of art is a testimony to the passage of time. The

qual é melhor, se o Modelo, se a Obra.
Todas as obras de arte são testemunho da passagem do tempo. A “pele” de “Uma escultura para Santo Tirso” revela agora a erosão, que essa passagem deixa como marca e, se no nosso corpo se vão lendo as marcas dessa passagem, ao menos da arte, sabemos que perdurará muito para além do nosso breve e fugidio tempo.

Pedro Cabrita Reis
Lisboa, 26.06.2018

“skin” of “Uma escultura para Santo Tirso” now shows the scars that time has been leaving as the marks of that passage. And, although those marks may also be read in our bodies, at least we know that art will last much longer than our short, fleeting existence.

Pedro Cabrita Reis
Lisbon, 26.06.2018









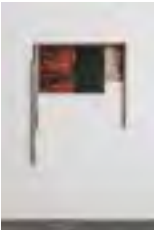
Home Sweet Home #1

2014

Grelha de aço encontrada com pedaços de cimento

Found steel grid with concrete rubble

308 x 298 x 5 cm Col./artista artist



Two sailing boats

2015

Acrílico em pintura a óleo encontrada *Acrylic on found oil*

painting

50,5 x 71 cm Col./artista artist



The Harbor #2

2017

HEB, 13 pneus de carro encontrados *HEB, 13 found car tires*

225 x 110 x 140 cm (approx.) Col./artista artist



A broken line (Lisboa)

2018

Grampos de ferro, luz fluoescente, MDF e cabos elétricos

Iron clamps, fluorescent light, MDF, electric cables

447 x 82 x 39 cm Col./artista artist



Corner #1

2016

Duas portas encontradas *Two found doors*

223,5 x 72,5 x 81 cm Col./artista artist



Un dessin sur deux portes #3 (Lisboa)

2016

Esmalte e acrílico em duas portas encontradas *Enamel and*

acrylic on two found door shutters

204 x 82 x 82 cm Col./artista artist



Salazar

2018

Duas portas encontradas, barras em aço *Two found doors,*

steel bars

198 x 80 x 66 cm (approx.) Col./artista artist



Peeping #2

2018

4 portas encontradas, tijolo *4 found doors, brick*

205 x 73,5 x 85 cm Col./artista artist



Un dessin sur une porte #4 (Lisboa)

2016

Cortes em porta de madeira encontrada *Grinder cuts on found*

wood door

200 x 70 x 6 cm Col./artista artist



Paintings #28, 2016, (Lisboa)

2016

Acetona pigmentada e acrílico sobre tela crua *Pigmented*

acetone and acrylic on raw canvas

173 x 122 x 16,5 cm Col./artista artist



Prado, estrelas no céu e algumas constelações

2018

Esmalte sobre quadro de madeira encontrado *Enamel on*

found wooden board

160 x 75 x 5 cm Col./artista artist



Ouadi

2018

Óleo sobre cabeça de terracota, estrutura de madeira

encontrada *Oil on terracota head, found wood structure*

126 x 45 x 54,5 cm Col./artista artist



Un dessin sur deux portes #5 (Lisboa)

2017

Duas portas encontradas, vidro duplo e fragmento de tapete

Two found doors, double glass, rug fragment.

210 x 161 x 37 cm Col./artista artist



Leaning Frames #4

2017

Janelas encontradas *Found windows*

173 x 70 x 50 cm Col./artista artist



American dream

2018

Quadro de madeira encontrado, bola de basquete, alumínio

Found wood board, glass, basket ball, aluminum

83 x 51 x 28 cm Col./artista artist



Dum e doutro lado

2018

Óleo sobre porta de madeira encontrada, régua de aço, vidro

Oil on found wood door, steel ruler, glass

201 x 65,5 x 10 cm Col./artista artist



Unframed #30

2017

Alumínio, vidro, porta de madeira encontrada, esmalte

sobre tampa de plástico *Aluminium, glass, found wood door,*

enamel on plastic lid

156 x 78 x 13 cm Col./artista artist



The Lisbon Totem #6

2017

Aço e camisola de algodão encontrada *Steel and found cotton*

sweatshirt

141 x 22,5 x 20 cm Col./artista artist



Paisagem em estrado

2018

Esmalte sobre quadro de madeira encontrado, vidro, cabo, aço

Enamel on found wood board, glass, cable, steel

150 x 150 x 10 cm Col. privada / Private coll., Porto



It's never too late...

2018

Esmalte sobre objeto de madeira encontrado, vidro, cabo

Enamel on found wood object, glass, wire

109 x 104 x 8 cm Col./artista artist



Círculo de luz
2018
Círculo de madeira encontrado, luz fluorescente, vidro, cabo elétrico
Found wooden circle, fluorescent light, glass, electric cable
103 x 103 x 9 cm Col./ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa



Uma Árvore da Árvore
2018
Esmalte sobre objeto de madeira encontrado *Enamel on found wood object*
127 x 49 x 23 cm Col./ artista artist



A bandeira
2018
Acrílico sobre modelo de arquitetura em K-line, luz fluorescente, armadura, cabo elétrico
Acrylic on k-line architecture model, fluorescent light, armature, electric cable
123 x 100 x 15,5 cm Col./ artista artist



La Grand Table
2018
Vários materiais *Mixed media*
Dimensões variáveis *Variable dimensions*
Col./ artista artist



The Geometry lesson
2018
Quadro de madeira encontrado, vidro, cabo, alumínio
Found wood board, glass, cable, aluminum
80,5 x 185 x 8,5 cm Col./ artista artist



The Astronomy lesson
2018
Quadro de madeira encontrado, vidro, caneta esferográfica sobre pano de limpeza *Found wood board, glass, ball pen on cleaning cloth*
90 x 105 x 5 cm Col./ artista artist



No longer useful
2019
Serigrafia sobre papel Fabriano 300 gr
Edição de 30 exemplares + 3 PA + 3 PE
Silk screen on Fabriano paper 300 gr
Edition of 30 copies + 3 AP + 3 BAT
76 x 56 cm Col./ artista artist



The Drawing lesson
2018
Quadro de madeira encontrado, vidro, caneta esferográfica em papel vegetal, fita adesiva
Found wood board, glass, ball pen on tracing paper, tape roll
86 x 91 x 5 cm Col./ artista artist



As minhas árvores
2018
Madeira, alumínio, 2 cintas de carregamento
Wood, aluminum, 2 loading belts
330 x 55 x 37 cm Col./ artista artist



Working class #5
2018
Mesa de aço encontrada, torno, luz fluorescente sobre mdf, 14 vidros duplos encontrados, esmalte em papel vegetal
Found steel table, vise, fluorescent light on mdf, 14 found double glass, enamel on tracing paper
125 x 455 x 125 cm Col./ artista artist



The Painting lesson #1
2018
Óleo sobre paletes de vidro, madeira encontrada *Oil color on glass palettes, found wood*
46 x 200 x 10 cm Col./ artista artist



À sétima tentativa
2018
Grafite em parede e faca *Graphite on wall and knife*
Dimensões variáveis *Variable dimensions*
Col./ artista artist



Safety line
2018
Objetos encontrados *Found objects*
300 x 26 x 17 cm Col./ artista artist



BIOGRAFIA

Pedro Cabrita Reis nasceu em Lisboa em 1956, cidade onde vive e trabalha. Com reconhecimento internacional consolidado, o seu trabalho tornou-se crucial para o entendimento da escultura a partir de meados da década de 1980. A sua complexa obra, caracterizada por um idiossincrático discurso filosófico e poético, engloba uma grande variedade de meios: pintura, escultura, fotografia, desenho e instalações compostas de materiais encontrados e de objectos manufacturados. Utilizando materiais simples e submetendo-os a processos construtivos, Pedro Cabrita Reis recicla reminiscências quase anónimas de gestos e acções primordiais repetidos no quotidiano. Centradas em questões relativas ao espaço e à memória, as suas obras adquirem um sugestivo poder de associação que, transpondo o visual, alcança uma dimensão metafórica.

A complexa diversidade teórica e formal do trabalho de Pedro Cabrita Reis procede de uma reflexão antropológica contrária ao reducionismo do discurso sociológico. De facto, é sobre silêncios e indagações que assenta a obra de Pedro Cabrita Reis.

Participou em importantes exposições internacionais, tais como na Documenta IX em Kassel, em 1992, nas 21ª e 24ª Bienais de São Paulo, respectivamente em 1994 e 1998, e no Aperto na Bienal de Veneza de 1995. Em 2003, representou Portugal na Bienal de Veneza e em 2009 participou na *Xème Biennale de Lyon*, “The Spectacle of the Everyday”.

O seu trabalho tem sido exibido em exposições organizadas por diversos museus e centros de arte, de onde se destacam: “Sometimes one can see the clouds passing by”, *Kunsthalle Bern*, 2004; “Stillness”, *Camden Arts Centre*, London, 2004; “True Gardens #3 (Dijon)”, *FRAC Bourgogne*, Dijon, 2004; “Pedro Cabrita Reis”, *MACRO, Museo d’Arte Contemporanea, Roma*, 2006; “La ciudad de adentro”, *OPA, Guadalajara*, 2007; “True Gardens #6”, *Kunsthau Graz*, Graz, 2008; “Pedro Cabrita Reis”, *Fondazione Merz*, Torino, 2008; “La Línea del Volcán”, *Museo Tamayo*, Mexico City, 2009; “Deposição”, *Pinacoteca de São Paulo*, 2010, “One after another, a few silent steps”, *Hamburger Kunsthalle*, Hamburg, 2009 - *Carré D’Art*, Nîmes, 2010 - *Museum for Contemporary Art*, Leuven, 2011 - *Museu Colecção Berardo*, Lisbon, 2011; “States of Flux - Pedro Cabrita Reis”, *Tate Modern*, London, 2011-2013; “A Remote Whisper”, *55a Biennale de Venezia*, 2013; “Lifted Gaze”, *De Vleeshal*, Middelburg, 2014; “Alguns nomes”, *Galeria Mul.ti.plo*, Rio de Janeiro, 2014; “Fourteen paintings,

BIOGRAPHY

Pedro Cabrita Reis was born in 1956, in Lisbon, where he lives and works. With a solid international reputation, his work has become crucial to understand sculpture from the 1980s onwards. His complex oeuvre, characterised by the idiosyncrasy of his philosophical and poetic discourse, embraces a great variety of mediums, such as painting, sculpture, photography, drawing, and installations made up of manufactured objects and found materials. Reis uses simple materials, which he transforms through building processes, thus recycling almost anonymous reminiscences of primordial gestures and actions of every-day life. Focused on issues related to space and memory, his pieces gain an evocative power of association going beyond the visual and taking on a metaphorical dimension.

The complex theoretical and formal diversity of Pedro Cabrita Reis’s production stems from an anthropological reflection contradicting the reductionism of sociological discourse. In fact, it is on silences and interrogations that his entire oeuvre is based.

Reis has participated in prestigious international exhibitions, such as Documenta IX in Kassel (1992), the 21st and 24th São Paulo Biennales (1994 and 1998) and the Aperto of the Venice Biennale (1995). In 2003, he represented Portugal in the Venice Biennale, and participated in the *Xème Biennale de Lyon*, “The Spectacle of the Everyday”, in 2009. He has exhibited extensively in a number of museums and art centres, such as “Sometimes one can see the clouds passing by”, *Kunsthalle Bern*, 2004; “Stillness”, *Camden Arts Centre*, London, 2004; “True Gardens #3 (Dijon)”, *FRAC Bourgogne*, Dijon, 2004; “Pedro Cabrita Reis”, *MACRO, Museo d’Arte Contemporanea*, Rome, 2006; “La ciudad de adentro”, *OPA, Guadalajara*, 2007; “True Gardens #6”, *Kunsthau Graz*, Graz, 2008; “Pedro Cabrita Reis”, *Fondazione Merz*, Torino, 2008; “La Línea del Volcán”, *Museo Tamayo*, Mexico City, 2009; “Deposição”, *Pinacoteca de São Paulo*, 2010, “One after another, a few silent steps”, *Hamburger Kunsthalle*, Hamburg, 2009 - *Carré D’Art*, Nîmes, 2010 - *Museum for Contemporary Art*, Leuven, 2011 - *Museu Colecção Berardo*, Lisbon, 2011; “States of Flux - Pedro Cabrita Reis”, *Tate Modern*, London, 2011-2013; “A Remote Whisper”, *55th Venice Biennale*, 2013; “Lifted Gaze”, *De Vleeshal*, Middelburg, 2014; “Alguns nomes”, *Galeria Mul.ti.plo*, Rio de Janeiro, 2014; “Fourteen paintings, the preacher and a broken line”, *The Power Plant*, Toronto, 2014; “The London angles”, *Sprovieri Gallery*,

the preacher and a broken line”, *The Power Plant*, Toronto, 2014; “The London angles”, *Sprovieri Gallery*, London, 2014; “The Field”, *Peter Freeman Inc.*, New York, 2014; “Herbarium (Madrid)”, *Galeria Juana de Aizpuru*, Madrid, 2015; “Les lieux fragmentés”, *Hotel des Arts*, Toulon, 2015; “A few drawings, a façade inside and a possible staircase”, *The Arts Club*, Chicago 2015; “Pedro Cabrita Reis”, *Kewenig Galerie*, Berlin 2015; “Pedro Cabrita Reis”, *Konkrete Mehr Raum!*, Osnabrück 2015; “La casa di Roma - L’Albero della Cuccagna”, MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome 2015; “A casa de Coimbra - anozero’15 - um lance de dados, Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra”, Sala da Cidade, Refeitório do Convento de Santa Cruz, Coimbra 2015; “Todo o Património é Poesia”, Fórum Eugénio de Almeida, Évora 2016; “Fallen and Standing”, Kewenig Galerie, Palma de Mallorca 2016; “Show me your wound - TEFAF Maastricht”, Maastricht Exhibition and Congress Centre (MECC) 2016; “Art Unlimited / Basel 2016”, Halls Messe Basel, Hall 2.1, Basel 2016; “DA COLEÇÃO EM LISBOA - O Olhar do Artista: Obras da Coleção de Serralves”, Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, Lisboa 2017; “Das pequenas coisas”, Atelier-Museu Júlio Pomar, Lisboa 2017; “Parcours”, Art Basel, Basel’s Münsterplatz, Basel 2017; “Col-Lecció per Amor a L’Art. Ornament = Delicte?”, Bombas Gens Centre d’Art, Valencia 2017

London, 2014; “The Field”, *Peter Freeman Inc.*, New York, 2014; “Herbarium (Madrid)”, *Galeria Juana de Aizpuru*, Madrid, 2015; “Les lieux fragmentés”, *Hotel des Arts*, Toulon, 2015; “A few drawings, a façade inside and a possible staircase”, *The Arts Club*, Chicago 2015; “Pedro Cabrita Reis”, *Kewenig Galerie*, Berlin 2015; “Pedro Cabrita Reis”, *Konkrete Mehr Raum!*, Osnabrück 2015; “La casa di Roma - L’Albero della Cuccagna”, MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome 2015; “A casa de Coimbra - anozero’15 - um lance de dados, Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra”, Sala da Cidade, Refectory of the Santa Cruz Convent, Coimbra 2015; “Todo o Património é Poesia”, Fórum Eugénio de Almeida, Évora 2016; “Fallen and Standing”, Kewenig Galerie, Palma de Mallorca 2016; “Show me your wound - TEFAF Maastricht”, Maastricht Exhibition and Congress Centre (MECC) 2016; “Art Unlimited / Basel 2016”, Halls Messe Basel, Hall 2.1, Basel 2016; “DA COLEÇÃO EM LISBOA - O Olhar do Artista: Obras da Coleção de Serralves”, North Tower of Cordoaria Nacional, Lisbon 2017; “Das pequenas coisas”, Atelier-Museu Júlio Pomar, Lisbon 2017; “Parcours”, Art Basel, Basel’s Münsterplatz, Basel 2017; “Col-Lecció per Amor a L’Art. Ornament = Delicte?”, Bombas Gens Centre d’Art, Valencia 2017.

título title	La Grande Table Et Al. ...
data date	03.07.2018 – 07.10.2018
local place	Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso
curador curator	Pedro Cabrita Reis / Álvaro Moreira
artista artist	Pedro Cabrita Reis
montagem set up	Pedro Cabrita Reis, Alexandre Cadete, Edgar Massul, Vasco Costa, Rubene Ramos, Tiago Ramos, Nuno Barroso, Jorge Neves, Jorge Maciel, Paulo Barros
execução e montagem execution and setup	MIEC Álvaro Moreira, Helena Gomes, Sílvia Costa, Sofia Carneiro, Tânia Pereira, Carla Martins, Rosário Melo, Rogério Alves Câmara Municipal de Santo Tirso Iterartis - Serviços para Museus e Transportes de Arte, Lda Carpintaria – Marco Monteiro Ferreira, Unipessoal Lda João Ferrand - Fotografia, Soc. Uni. Lda.
transporte transportation	Iterartis - Serviços para Museus e Transportes de Arte, Lda
design de comunicação communication design	Studio WABA
filme film	PCR@Work João Ferrand
vídeos vídeos	La Grande Table et al.... Uma escultura para Santo Tirso, 2018 João Ferrand
reprodução serigráfica	Joana Paradinha
seguros insurance	Diagonal – Corretores, Seguros, SA

título title	La Grande Table et al....
coordenação editorial editorial coordinator	Álvaro Moreira - Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso
textos texts	Alberto Costa - <i>Apresentação</i> Álvaro Brito Moreira - <i>Em trânsito. Reminiscências arqueológicas de uma viagem para a morte</i> Miguel von Hafe Pérez - <i>Ao alcance do pensamento: uma conversa com Pedro Cabrita Reis</i> Pedro Cabrita Reis - <i>Uma escultura para Santo Tirso</i> Biografia
fotografia photo credit	© João Ferrand
design gráfico graphic design	Studio WABA
tradução translation	Laura Tallone PT/EN
revisão proofreading	Apresentação O suposto arqueólogo e a impossibilidade da História Ao alcance do pensamento: uma conversa com Pedro Cabrita Reis (PT) Tânia Pereira / Sofia Carneiro / PCRSTUDIO - Tânia Simões (EN) Laura Tallone / Tânia Pereira / Sofia Carneiro / PCRSTUDIO - Tânia Simões
edição publisher	Câmara Municipal de Santo Tirso
impressão printing	MHM
tiragem print run	500 exemplares
local e data de edição place & date of publication	Santo Tirso, 2019
ISBN	978-972-8180-66-9
depósito legal legal deposit	46542/19

